

А.В.ЛУНАЧАРСКИЙ

Неизданные материалы

Литературное наследство

Выдающийся деятель социалистической культуры Анатолий Васильевич Луначарский оставил большое и разнообразное литературное наследство. В настоящем томе собраны извлеченные из государственных и личных архивов его неопубликованные статьи, доклады, лекции, письма. В них освещаются важнейшие вопросы политики партии и советского государства в области искусства, значительные явления истории русской и зарубежной литературы, театра, актуальные проблемы теории и методологии искусства.

Несомненный интерес представляют доклады на VII съезде работников искусств и на встрече с библиотекарями, лекции для аспирантов Пушкинского Дома и слушателей Коммунистического университета им. Свердлова, выступления на вечере, посвященном Достоевскому, и на юбилейном чествовании Брюсова, речи о Шевченко, Верхарне, академике Сакулине, статьи о французском поэте Жегане Риктюсе, о Гауптмане и Г. Манне, письма к Роллану, Южину, Фриче, Воронскому и другим деятелям литературы и искусства.

Обширный раздел посвящен театру. Он открывается неизвестным вариантом финала драмы «Оливер Кромвель». Ряд статей и писем характеризует деятельность крупнейших театров Советской страны: Большого, Малого, Художественного, Камерного, Театра имени Мейерхольда и др.

Большая часть напечатанных здесь материалов относится к послеоктябрьской эпохе, но в томе нашли место и документы, отражающие раннюю литературную деятельность Луначарского, в частности конспект реферата 1900 г. о творчестве Ибсена (это первая по времени из дошедших до нас работ Луначарского на литературные темы) и ранняя автобиографическая заметка 1907 г.

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

НЕИЗДАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

ТОМ ВОСЕМЬДЕСЯТ ВТОРОЙ

РЕДАКЦИЯ
В. Г. БАЗАНОВ, Д. Д. БЛАГОЙ, В. В. ВИНОГРАДОВ,
А. Н. ДУБОВИКОВ, И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙН, С. А. МАКАШИН,
К. Д. МУРАТОВА, Р. М. САМАРИН, Л. И. ТИМОФЕЕВ,
Н. А. ТРИФОНОВ, М. Б. ХРАПЧЕНКО,
В. Р. ЩЕРБИНА (главный редактор)

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
1 · 9 · МОСКВА · 7 · 0

ХРАНИТЬ НАСЛЕДСТВО - ВОВСЕ НЕ ЗНАЧИТ
ЕЩЕ ОГРАНИЧИВАТЬСЯ НАСЛЕДСТВОМ
ЛЕНИН

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

НЕИЗДАННЫЕ МАТЕРИАЛЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
1 · 9 · МОСКВА · 7 · 0

7—2—2
158—69(II)

ГОД ИЗДАНИЯ ТРИДЦАТЬ ДЕВЯТЫЙ



А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

Фотография, начало 1920-х годов
Центральный архив литературы и искусства, Москва

ОТ РЕДАКЦИИ

В большом и многообразном литературном наследии, которое оставил выдающийся деятель социалистической культуры Анатолий Васильевич Луначарский, важнейшее место занимают его работы по вопросам художественной литературы, искусства, эстетики. Эта часть наследия Луначарского представляет отнюдь не только исторический интерес. Она и сегодня сохраняет в значительной степени свою актуальность, помогая продумывать и решать многие серьезные и сложные вопросы современной литературно-художественной жизни.

Несколько лет тому назад вышло восьмитомное Собрание сочинений Луначарского, подготовленное Институтом мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР, но оно включило в себя далеко не все его литературно-критические и литературно-теоретические работы. За пределами этого собрания осталось немало статей, рассеянных по разным газетам, журналам и сборникам. Кроме того, в государственных и личных архивах сохранились работы и творческие материалы Луначарского, по тем или иным причинам в свое время не напечатанные. Некоторые из них за последние годы были опубликованы в разных печатных изданиях, в том числе в отдельных томах «Литературного наследства» (65, 69, 74, 81).

Теперь «Литературное наследство» выпускает специальный том, содержащий новые, неизвестные до настоящего времени тексты Луначарского, главным образом его работы и выступления по литературе, театру, общим вопросам искусства и методологии его изучения. Здесь представлены литературные материалы Луначарского, относящиеся к самым разнообразным жанрам: статьи, предисловия к собственным работам и работам других авторов, рецензии, лекции, доклады, речи, интервью, письма, а также один образец художественного творчества Луначарского — неопубликованный вариант финала драмы «Оливер Кромвель».

При чрезвычайном разнообразии тематики и проблематики этих материалов, отражающих исключительную широту интересов их автора как критика, ученого, литератора, все они объединяются главной, стержневой темой всей жизни и деятельности Луначарского — искусство и революция, революция и литература.

Большая часть публикуемых текстов относится к послеоктябрьской эпохе, но в томе нашли место и документы, отражающие ранний этап литературной деятельности Луначарского, в частности конспект реферата 1900 г. о творчестве Г. Ибсена (это первая по времени из дошедших до нас работ Луначарского на литературные темы) и автобиографическая заметка 1907 г., самая ранняя из известных нам его автобиографий. Одна из вошедших в том статей—«К вопросу о философской дискуссии 1908—1910 гг.» — была написана автором в 1931 г. специально для «Литературного наследства», но в печати тогда не появилась.

Часть публикуемых текстов представляет собой стенограммы, не выправленные автором. Назовем для примера доклады на VII съезде работников искусств и на встрече с библиотекарями, лекции для аспирантов Пушкинского Дома и для студентов Коммунистического университета им. Я. М. Свердлова, выступления на вечере, посвященном Достоевскому, и на юбилейном чествовании Брюсова, речь памяти академика Сакулина и др. Хотя качество этих записей не всегда может быть признано удовлетворительным, они включены в том ввиду значительности их содержания. Готовя к печати такие документы, редакция, как правило, ограничивалась самыми необходимыми исправлениями и конъектурами.

Известно, что Луначарский был деятельным пропагандистом русской и советской культуры за рубежом и его работы нередко печатались на иностранных языках. В том включены обнаруженные в архивах авторские тексты таких статей на русском языке, остававшиеся неизвестными советскому читателю. Среди них самая последняя из многочисленных работ Луначарского о Толстом — большая вступительная статья к изданию романа «Анна Каренина» для американских читателей. Несомненный интерес представляет обзор русской литературы за первое революционное пятилетие, опубликованный в 1923 г. только на немецком языке. Так как русский подлинник не найден, статья печатается в обратном переводе.

В виде исключения в том включено несколько статей, появлявшихся в печати на русском языке, но практически остающихся малодоступными нашим читателям. Такова, например, статья «Очерки современной литературы», напечатанная в 1908 г. в женевской «Заграничной газете» и содержащая острую полемику с декадентским лагерем.

Из обширного эпистолярного наследия Луначарского выбраны те отдельные письма к деятелям искусства и культуры (А. И. Южину, В. М. Фриче, А. К. Воронскому и др.), в которых затрагиваются существенные вопросы литературно-художественной жизни или раскрываются разные стороны творческой детятельности Луначарского. Полностью публикуются все дошедшие до нас его письма к Ромену Роллану.

Почти совсем неизученная область деятельности первого наркома по просвещению представлена в разделе «Луначарский — редактор», где печатаются письма и отзывы, раскрывающие его работу по подготовке собраний сочинений русских и западноевропейских классиков, по редактированию Литературной и Большой Советской Энциклопедий.

До последнего времени малоисследованными оставались факты революционной биографии Луначарского на рубеже XIX и XX вв. В настоящем томе на основе широкого использования архивных документов впервые дается обстоятельное освещение важных этапов жизни молодого революционера: его участия в так называемом деле Московского комитета РСДРП 1899 г. и пребывания в Вологодской ссылке.

Книга завершается библиографией, служащей дополнением и продолжением известного указателя К. Д. Муратовой «А. В. Луначарский о литературе и искусстве» (Л., 1964).

Каждый тематический раздел тома сопровождается вступительной статьей, раскрывающей значение публикуемых материалов.

Новый том, несомненно, обогатит и расширит представление о Луначарском — профессиональном революционере, литературном и театральном критике, теоретике и историке литературы, драматурге, редакторе, лекторе и педагоге, организаторе художественной жизни страны.

За предоставление материалов, публикуемых в томе, редакция приносит благодарность:

Центральному партийному архиву Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, Центральному государственному архиву литературы и искусства СССР, Центральному государственному архиву Октябрьской революции, высших органов власти и государственного управления СССР, Центральному государственному архиву РСФСР, Центральному государственному историческому архиву УССР, Центральному государственному архиву г. Москвы, Архиву Академии наук СССР, Отделу рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Отделу рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР, Рукописному отделу Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР, Кабинету-квартире В. И. Ленина в Кремле, Мемориальному кабинету А. В. Луначарского, Музею А. М. Горького, Государственному архиву Вологодской области, Тотемскому краеведческому музею, а также Е. М. Бебутовой-Кузнецовой, В. Д. Зельдовичу, К. С. Кравченко, Ю. М. Лауферу, И. А. Луначарской, С. А. Макашину, М. М. Решетникову, М. П. Роллан, П. П. Ротачу и А. Н. Рубакину.

Редакция выражает благодарность также учреждениям и лицам, оказавшим содействие в подготовке тома различными справками и советами: Германской государственной библиотеке (Берлин), Отделу истории социалистической литературы Германской академии искусств в Берлине, Архиву Иоганнеса Бехера (Берлин), Центральной библиотеке немецкой классики (Веймар), Библиотеке Британского музея, Национальной библиотеке (Париж), Отделу редких книг Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Отделу библиографии Центральной научной библиотеки АН УССР, Государственному архиву Калужской области; Доре Ангрес (ГДР), Шейле Брюс (Англия), Т. П. Виноградовой, Христо Дудевскому (Болгария), Г. Л. Егоровой, Э. Е. Зайденшнур, Н. И. Конраду, Л. М. Луначарскому, Е. И. Лямкиной, Т. Л. Мотылевой, К. Д. Муратовой, Александеру Мюнху (Архив Гауптмана, Дрезден), В. П. Нечаеву, Н. С. Павловой, Н. Ф. Ржевской, А. П. Саруханян, Ядвиге Секерской (Польша), С. В. Тураеву, И. М. Фрадкину и Н. В. Фридману.

Примечания к публикуемым материалам составлены в основном редакцией тома при участии Л. М. Хлебникова. Фамилии других составителей примечаний указаны в соответствующих местах книги. Подстрочные примечания, принадлежащие Луначарскому, сопровождаются указанием: Примеч. автора. Редакционные примечания даются без оговорок.

При ссылках на Собрание сочинений Луначарского в восьми томах (М., «Художественная литература», 1963—1967) в скобках указываются только номера тома (римскими цифрами) и страницы (арабскими).

Редактор тома — Н. А. Трифонов.

В редакторской и комментаторской работе участвовал Л. Р. Ланский, в редактировании переводов — Н. Д. Эфрос. Постоянную помощь в работе над томом оказывал А. Н. Дубовиков. Подбор иллюстраций выполнен Т. Г. Динесман при участии Н. Д. Эфрос.

ЛУНАЧАРСКИЙ
О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

В литературном наследии Луначарского общетеоретические вопросы культуры, в частности культуры художественной, занимают большое место. В восьмитомном собрании его сочинений, подготовленном Институтом мировой литературы АН СССР и охватывающем в основном только литературу и театр, два тома заполнены статьями и речами, посвященными общеэстетическим вопросам.

Велико значение этих работ. Выступления Луначарского играли большую роль в тех спорах, в которых дооктябрьская и послеоктябрьская русская марксистская мысль вырабатывала коммунистические взгляды на культуру и культурные задачи пролетарской революции.

Даже те из его статей и выступлений, которые были написаны или произнесены по конкретному поводу (например, предисловия к каталогам выставок, вступительные речи перед концертами и т. д.), всегда содержали мысли, важные для понимания общего отношения их автора к основным вопросам искусства. Такова, например, мысль о делении искусства на две большие ветви: искусство идеологическое и искусство декоративное, прикладное. Конечная цель искусства обеих ветвей одна и та же — развитие нового, социалистического отношения к миру, к людям. Но каждый из разделов имеет свою функцию, и когда идеологические задачи искусства отступают перед декоративными, это свидетельствует об упадке искусства.

Об этом говорит Луначарский и в публикуемой стенограмме доклада на VII Всесоюзном съезде работников искусств (1929 г.) — одном из последних развернутых его выступлений в качестве наркома по просвещению. В этом докладе, затрагивающем широкий круг проблем, Луначарский с большой энергией формулирует также один из постоянно развиваемых им тезисов — о великом значении, которое искусство как часть всей культуры имеет для достижения главных целей социалистического строительства. «Задача произвести нового работника,— говорит Луначарский,— это задача экономическая, но в полном смысле новый работник может получиться только там, где имеются значительные зачатки для создания нового человека. А эта задача — глубочайшим образом специфически культурная задача...»

Стенограмма сохранилась не полностью и осталась неисправленной при жизни Луначарского. Причина этого заключается в качестве записи. Не раз бывало, что Луначарский, получая для исправления неудачную стенограмму, отказывался от поправок, которыми пришлось бы испещрить текст, и предпочитал передиктовать все заново. Не всегда это намерение удавалось осуществить. Так было и в этом случае: весной и летом 1928 г. Луначарский был занят служебными делами, связанными с его переходом из Наркомпроса РСФСР на должность председателя Комитета по заведованию учеными и учебными учреждениями при ЦИК СССР. Время же своего отпуска он посвятил окончанию ранее задуманной работы (которая приняла форму доклада в Коммунистической академии, названного «Социологические и патологические фак-



ЛУНАЧАРСКИЙ В СВОЕМ СЛУЖЕБНОМ КАБИНЕТЕ
(в Комитете по заведованию учеными и учебными учреждениями при ЦИК Союза ССР)
Фотография. Москва, 1930
Центральный архив литературы и искусства, Москва

торы в истории искусства»). Вследствие этого к стенограмме доклада на VII съезде работников искусств Луначарский не возвратился.

Большим принципиальным вопросам посвящена статья «Соблазны и опасности высокой культуры», которая была написана для сборника, выпущенного к шестидесятилетию известного издателя произведений классиков марксизма, первого директора Института Маркса и Энгельса — Д. Б. Рязанова. По свидетельству лиц, работавших в то время в ИМЭ, Рязанову, бывшему постоянно в полемических отношениях с Луначарским, статья не понравилась — возможно потому, что он не без основания увидел в ней лишь приуроченные к конкретному поводу размышления о типах культурных деятелей.

Значительный интерес представляет предисловие Луначарского к альбому репродукций работ Алексея Ильича Кравченко, одного из лучших советских графиков и граверов.

Современники знали, как высоко ценил Луначарский произведения Кравченко. Однако известные до сих пор печатные отзывы его об этом мастере кратки и немногочисленны: упоминание в статье «О русской живописи. По поводу венецианской выставки» (1924), где Кравченко поставлен рядом с Добужинским и Фаворским, да еще два упоминания в 1927 г. в связи с решением жюри об итогах художественной выставки к десятилетию Октября. В заключительном абзаце публикуемого предисловия Луначарский пишет, что лично для него Кравченко из всех советских мастеров-графиков «остается самым родным, самым близким, самым нужным». Когда читаешь это, странной кажется сдержанность отзывов Луначарского о Кравченко в печати. Тем более странной она должна быть для современников, которые (как, например, пишущий эти строки) слышали от Луначарского слова восхищения не только работами Кравченко, но и его человеческими качествами, соединением в личности гравера привлекательных черт

художника-творца и умельца-ремесленника. С особым увлечением Луначарский говорил об этом после посещения мастерской художника.

Очевидно, отзывы в печати далеко не всегда достаточно полно передают отношение Луначарского к тому или иному деятелю искусства. Приведем всего один, но доказательный пример. Георгий Богданович Якулов был художником, которого Луначарский любил как живописца, театрального декоратора и архитектора. Якулов был также одним из близких сотрудников Луначарского как наркома в художественной секции Государственного ученого совета, в выставочных комитетах и т. д. Более того, он был другом Луначарского. Но можно ли судить о действительном отношении Луначарского к Якулову по высказываниям в печати? Декорации и костюмы Якулова упомянуты с похвалой в статье о Камерном театре; упомянут Якулов как автор декораций и костюмов к балету С. Прокофьева «Стальной скок», поставленному в Париже; опубликован отклик на раннюю смерть Якулова, впервые содержащий характеристику его большого своеобразного таланта. Но и это лишь краткий некролог. Между тем Якулов, художник и человек, был всегда близок Луначарскому.

Вероятно, разыскания в архивах Наркомпроса, театров, выставочных жюри и других учреждений и организаций позволят нам узнать гораздо больше об отношении Луначарского к художникам его времени.

Отметим попутно, что об интересе Луначарского и к Юрию Тынянову также до сих пор известно больше от мемуаристов; поэтому содержащийся в предисловии отзыв о романе Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» добавляет новую немаловажную деталь к нашему знанию о Луначарском как критике и читателе советской литературы.

И в этой статье об одном из художников на первый план выдвинут общеэстетический вопрос — о единстве и различии разных видов искусства с точки зрения их содержания. «Все искусство вообще переводимо с одного языка на другой ⟨...⟩,— пишет Луначарский.— Можно сыграть на скрипке любую статую, любой пейзаж». Эта мысль казалась крайне упрощенной и даже просто ошибочной тем теоретикам формальной школы, для которых специфические средства данного искусства и составляют его главное содержание. Для Луначарского единство всех отраслей искусства вытекает из того, что все они отражают одну и ту же единственно реальную, общую для людей действительность. Необходимость же существования различных искусств вызвана многосторонностью этой единой действительности и потребностью в познании и выражении главнейших ее качеств. Это — общий принцип эстетики. Указывая, что в такого рода «переводах» есть различные ступени — от адекватности до более или менее вольных ассоциаций,— Луначарский подчеркивает особую родственность литературы с графикой. Таким образом, перед нами — в сжатом изложении — важная для эстетической теории и для художественной практики мысль, к которой Луначарский возвращался не раз (см., например, его работу «Искусство и его новейшие формы», статьи о Рихарде Вагнере, о советском музыковеде Б. Л. Яворском).

Луначарский как нарком просвещения, как ученый и литератор разъяснял всемирную значимость нашей культурной работы, обращаясь не только к различным слоям населения Советской страны, но и к прогрессивным людям за рубежом. Об этом напоминает и завершающая настоящий раздел публикация — ответы на вопросы американской корреспондентки Никербокер. Несмотря на разнородность поставленных перед ним вопросов, Луначарский в своих кратких ответах наметил общие черты советской культуры того времени, подчеркнув характерную для нее связь между моральными и художественными проблемами.

И. Сац

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

ДОКЛАД НА VII ВСЕСОЮЗНОМ СЪЕЗДЕ РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ 13 МАЯ 1929 г.

Товарищи! В этот раз задача моего доклада прежде всего несколько облегчается тем, что Наркомпрос выступит с двумя докладами, ибо доклад Главискусства есть доклад Наркомпроса по линии наиболее интересующих вас частей нашей работы. Вся конкретная характеристика современного положения нашего искусства, нашего художественного мира, конкретное изложение того, что в этом отношении сделано и делается, будут включены в доклад тов. Свидерского[1]. Таким образом, мой доклад, хотя я не смогу поручиться, что он будет краток, все-таки будет представлять собою введение в доклад практического характера, введение, задача которого — обрисовать основные черты нашей политики, основные задачи, которые ставит перед собой Советская власть, руководимая Коммунистической партией, в деле культурного строительства по линии художества. Само собою разумеется, что я при этом должен буду повторить те мысли, которые мне приходилось излагать перед вами, потому что во многих существенных принципиальных вопросах мы остались теми же, какими были: программа наша не изменилась ни в других отраслях, ни в искусстве, и общие директивы и задания остаются незыблемыми. Но вместе с тем я уделю немало времени оценке и этих общих принципов с точки зрения особенностей момента, который нам приходится переживать.

Мы решительно всякую задачу, какую только может себе поставить Советская власть, должны рассматривать под углом зрения той роли, которую эта задача играет в общем процессе нашего строительства и нашей борьбы.

Советская власть представляет собою более чем какая-нибудь другая власть, прежде всего, организованную борьбу. Советская власть вышла из Октябрьской революции, она является революционной властью, она окружена врагами, она никогда не затушевывала того обстоятельства, что она является властью пролетарской, и потому она не скрывала и того, что не считает ⟨будто⟩ с Октябрьской революцией классовая борьба в нашей собственной стране окончилась, — классовая борьба продолжается, и мы ее ведем вовне и внутри всеми средствами, какие даются нам властью и нашей марксистской теорией, а также энергией пролетариата, который является главным двигателем в нашей стране и сочувствие к кото-

---

Публикация Л. М. Хлебникова.

рому имеется в широкой среде трудящихся города и деревни. Эта борьба, однако, в настоящее время уже не представляет из себя отрицательной, разрушительной деятельности. Борьба в собственном смысле этого слова имеет и сейчас еще чрезвычайно важное значение. Но, как указывал Ленин, уже через несколько лет после Октябрьской революции все больший и больший вес в этой борьбе приобретают особые ее формы, а именно — само социалистическое строительство[2]. Причем эта форма классовой борьбы, создание материальных ценностей, закладка фундамента, создание первых этажей, намеченных планом,— все это является не только борьбой, но и в известной степени реализацией победы.

Поскольку Октябрьская революция ⟨одержала⟩ победу, поскольку мы являемся подлинными хозяевами нашей страны, нашего пролетарского государства, постольку мы имеем уже победоносное начало; поскольку все это случилось только в одной стране, постольку мы не можем считать свою победу окончательной. Вот почему в нашей политике мы начинаем как победители строить нашу жизнь и вместе с тем ведем классовую борьбу. Наше положительное творчество внутри ⟨страны⟩ носит всегда боевые черты, и наша классовая борьба все чаще и чаще происходит не в порядке только критики, разрушения и устранения внешних врагов, но и в порядке убеждения всего широкого мнения трудящихся как в нашей стране, так и в других странах в плодотворности наших принципов и в возможности социалистического строительства.

Вот эта общая характеристика задач Советской власти и, значит, художественной политики должна найти свое место именно в этом разрезе ⟨нашей⟩ деятельности.

Чего мы требуем от искусства, какую роль искусство может сыграть в этом нашем социалистическом строительстве, в этой нашей социалистической борьбе?

Позвольте мне начать с того, что является более легким и чего мне потом придется бегло касаться, именно с задач искусства в области нашего социалистического строительства как такового, там, где проявляется именно строительство в собственном смысле слова, почти в самом чистом аспекте, в каком оно будет в особенности доминировать и особенно главную роль играть уже после того, как элементы борьбы иссякнут и мы будем победителями в полном смысле слова.

Создавать новую жизнь — это значит создавать новые формы труда и новые формы быта. Что касается создания новых форм труда и их вещной материальной подосновы, прежде всего, стало быть, машинизации нашего строительства, глубокой, научной, рациональной механизации нашего труда, то это вопрос, который чрезвычайно малое отношение имеет к искусству как к творчеству. Здесь задачи строго экономические. И хотя есть пункты соприкосновения, например, можно красиво строить заводы, можно говорить, что хорошо и планомерно построенный завод вместе с тем красив, можно находить, что машина представляет собой одно из самых высоких эстетических явлений и т. д., но тем не менее эта сторона дела меньше всего нас как художников может интересовать, поскольку я говорю о непосредственном участии в строительстве. Но все решительно производство теряет абсолютно всякий смысл, если оно в конечном счете не служит фундаментом для быта. Совершенно нельзя себе представить, чтобы было возможно строительство трудовое, например, индустриализация нашей страны или агротехнический подъем нашего сельского хозяйства, и чтобы при этом можно было сказать, что мы совершенно не интересуемся тем, что́ из этого выйдет в порядке быта, либо сказать, что мы предоставляем это будущим поколениям или будущим десятилетиям. Совершенно ясно, что наше строительство в области чисто хозяйственной должно оказывать какое-то воздействие на наш быт. Наши города и деревни долж-

ны изменяться. Наши жилища, наша одежда, все вопросы и условия жизни, семьи, человеческого питания, физической культуры, времяпровождение и отдых — все это должно меняться и облагораживаться, иначе все производство лишилось бы всякого смысла; если бы мы только сажали деревья, а какого вкуса будет плод никто не знал бы, это в течение ⟨известного⟩ промежутка времени могло бы подорвать конкретную, материалистическую веру в целесообразность тех жертв, которые приносятся на пути труда. Если мы не упорядочим быт, то не упорядочим труженика, того, кто является управляющим всеми техническими силами, постепенно нами развиваемыми в нашей стране.

Задача произвести нового работника — это задача экономическая, но в полном смысле новый работник может получиться только там, где уже имеются значительные зачатки для создания нового человека, а эта задача — глубочайшим образом специфически культурная задача, и здесь искусство выступает своей другой стороной как идеологическая сила, о чем я буду говорить более подробно.

Но нельзя думать, что мы можем совершенно сломать голову религии, что ⟨мы⟩ сможем облагородить семейную жизнь, что мы сможем выбросить всякий разврат и водку из нашей жизни, что мы сможем окончательно устранить из нашего трудового населения всякое лодырничество, шкурничество, ⟨если⟩ мы будем ⟨только⟩ морально-политическим воздействием вторгаться в жизнь. Этого мало. Нужно еще материальное изменение условий этой жизни, и в этом материальном изменении жизни огромную роль играет искусство.

Мы увидим потом, что львиная доля роли искусства приходится как раз на искусство идеологическое, но ⟨сейчас⟩ я говорю об искусстве вещного творчества — об архитектуре, о создании новой жизненной обстановки, о создании новой одежды, новой утвари, начиная с рабочих жилищ и продолжая клубами, общественными зданиями, благоустройством городов и деревень и т. д. Эта линия, которая ведет в конце концов к тому социалистическому вещному оформлению, о котором писали иногда отдельные утописты и которое не может ⟨не⟩ интересовать каждого из нас, имеет чрезвычайно далекие перспективы. Если индустриализация вообще дает человеку все необходимое для его нормальной жизни и, стало быть, для нормального развития, то последний акт каждого индустриального творчества является приспособлением продукта к вкусам человека таким образом, чтобы этот продукт воспринимался человеком как некоторая радость, как некоторый жизненный плюс. Вот эта эстетическая сторона — чтобы пища была вкусной, чтобы одежда была красивой, чтобы жилище было просторным, радостным, светлым, чтобы в особенности улицы, здания, клубы представляли собой самим, своим вещным оформлением нечто поднимающее, освобождающее человека,—эта сторона дела в дальнейшем упирается в города-сады, в преображение поверхности нашей земли в, так сказать, продиктованную человеком, индустриалистом и художником, инженером и художником, свою волю, формирующую все в окружающей природе. С этой точки зрения хозяйственная человеческая задача — преображение, как говорил Маркс, мира, а не его истолкование[3], его преображение в том направлении, чтобы мир мог давать нам максимум удовлетворения и максимум импульса к развитию,— это задача одинаково и инженерно-техническая и художественная.

Отсюда крайняя необходимость постепенного вкрапления художества во все отрасли творчества тех благ, тех продуктов, которые окружают со всех сторон человека и являются его материальной средой, в значительной мере определяют собой то, что называется бытием, а через это, конечно, и сознание ⟨человека⟩, и притом в самых тончайших формах, ⟨определяют⟩, насколько он жизнерадостен, насколько его нервы крепки,



ИЗДАНИЯ РАБОТ ЛУНАЧАРСКОГО ПО ВОПРОСАМ КУЛЬТУРЫ
1919—1928 годы
Обложки

насколько его настроение боевое и тонус его жизни приподнят. Вы знаете, как скверное жилище со скверным воздухом, с отвратительной измызганной обстановкой, какая-нибудь ужасная, уродливая одежда, невозможная с точки зрения вкусовых ощущений, не говоря о гигиенических условиях, пища, как все это деформирует (?) человека. Это проклятие нищеты, из которой человек должен быть выведен. Вот первая задача. И вы знаете, что так называемая левая наша школа еще недавно утверждала, что это есть единственная задача искусства.

Как вы (видите) из моего изложения, я этой задаче искусства — изготовлению удобных, светлых, радостных вещей, включая сюда здания и целые города будущего, — придаю гигантское значение. Но является крайней узостью, которая была бы непонятна, если бы (мы) не знали психологических корней такой узости, недооценка той стороны искусства, которая, пожалуй, еще важнее, а именно искусства как идеологии. И я очень предупреждаю от дальнейших отрыжек тех конструктивистских теорий, (создатели) которых, постольку, поскольку вещь материально и осязательно предметна, а идеология и идея кажутся чем-то, по звучанию напоминающим идеализм, воображают, что являются последователями Маркса именно потому, что они говорят (только) о материальных благах в собственном смысле слова. Если рассматривать что лучше — чтобы Маркс написал «Капитал» или сделал ряд (материальных) вещей, настроил каких-нибудь печей, ламп,— то, мне кажется, всякий скажет, что та ценность, которую внес Маркс своим «Капиталом», безмерно превосходит всякого рода материальные блага, потому что представляет собою организующее начало массового человеческого действия. Если бы случился такой странный казус в природе, что все здания рухнули бы, все машины испортились бы, но люди остались бы невредимыми, с их знаниями и организующим началом, то они в короткий срок покрыли бы землю лучшей цивилизацией, чем те старые здания, которые рухнули. Но если бы люди дезорганизовались, если бы потеряли самую высокую организаторскую идею, потеряли бы марксизм,— я повторяю, если бы случилось, что все позабыли марксизм так, что он не мог бы (вновь) возникнуть, это была бы страшная беда, которая раз навсегда осудила бы человека на вечное рабство и на вечную классовую борьбу.

Вот, товарищи, есть искусство (как) производство вещей, и оно может быть производством социалистическим, т. е. производством общественным, монументальным, радостным и предназначенным для масс. Но тем не менее идеологическое искусство, которое возбуждает в сознании людей соответственное состояние, которое отражается потом в определенных личных и общественных поступках, является более важной художественной задачей.

Вот тут-то мы вступаем сразу в атмосферу борьбы. Всякая идеология есть оружие, совершенно в такой же степени оружие, как пушка и револьвер или примитивная дубинка, каменный топор. Идеология является оружием, с одной стороны, оборонительным. Она дает веру в себя, она закаляет ваше уважение к себе и тому единству, к которому вы принадлежите. Раньше думали, что человек принадлежит к народу или к какой-нибудь религиозной общине. Теперь мы знаем, что если поскоблить понятия «религиозная община», «народ», то под всем этим найдем класс. Говоря обобщенно,— идеология как оборонительное оружие есть такое построение мысли, чувств и образов, которое укрепляет уважение класса к самому себе, делает его более прочным, (защищенным) от каких бы то ни было идеологических нападок врага. Вместе с тем это есть оружие наступательное, направленное к тому, чтобы разбивать идеологию и устойчивость других классов. Где только имеется классовая борьба, там она происходит в идеологических формах. Конечно она может происходить

и в форме физической: можно истреблять друг друга в открытой войне, но основной маневр, который идет до такой войны, во время такой войны и после такой войны, есть оправдание своей правоты. Мы не апеллируем к вечным истинам, мы апеллируем к интересам рабочего класса, но заметьте, что интересы идеологии рабочего класса совпадают с интересами колоссального большинства человечества, в конце концов, всего человечества, ибо нечего считаться с тем эксплуататорским меньшинством, которое мешает человечеству сделаться братски организованным хозяином мира. Когда социализм победит, то через 10—15 лет после этого, когда последние рубцы и последние раны заживут, — все тогдашнее человечество будет благословлять пролетариат и социалистическое движение как тот путь, которым подошли к подлинному самосознанию и благоустройству своей жизни. Так же вот всякий класс стремится идеологически установить ⟨и⟩ свои добродетели, свои идеи, ⟨и⟩ то, что признается им смешным или отвратительным, возбуждающим негодование. Это делает всякая идеология, но искусство это делает особыми приемами, о чем я скажу дальше. Эта ⟨роль искусства⟩ особенно эффективна, ибо искусство обращается, в отличие от других идеологий, главным образом к человеческим чувствам, более близко связанным с волей человека, чем мысль, чем простое знание. Как известно, знания превращаются в такой комплекс идей, которым практически руководятся. Мы называем это убеждениями. Но убеждение только тогда глубоко, когда оно вошло в кровь и кость, в натуру, в характер. Вот почему класс, который всей своей общественной обстановкой, всем своим классовым воспитанием предопределен к тому, чтобы быть носителем социалистических идей,— пролетариат — вот почему он так стоек, вот почему мы предпочитаем пролетария от станка даже блестящему интеллигенту, в котором мы чувствуем, что у него это увлечение, но еще не ⟨стало⟩ в полной мере частью его природы. И нет другого способа внедрять в новое человеческое существо те глубочайшие убеждения, которые становятся привычными рефлексами, становятся инстинктами, чем-то само собой разумеющимся в деле человеческого поведения, нет другого способа внедрять ⟨их⟩ человечески организованным путем как ⟨посредством⟩ искусства. Сама жизненная обстановка стихийно делает пролетария пролетарием, но это стихия, и тут мы не можем ничего ни прибавить, ни убавить.

А какими методами можно изменить характер какого-нибудь мелкого мещанина или ребенка, который воспитывался в мещанской среде, или крестьянина-середняка, помимо чисто жизненных воздействий, которые будут на него оказываться? Можно ⟨это⟩ сделать путем агитации. Под агитацией разумеется такая литературно-ораторская деятельность, которая действует на большие массы и толкает на определенный образ чувствований и поступков. Agito значит «волную». Мы можем сказать, что нельзя представить себе решительно никаких форм агитации, которым не присуще было бы в значительной доле искусство. Поэтому мы говорим об ораторском искусстве, об искусстве, сказывающемся в брошюрах очень большой убедительностью, темпераментностью, увлекательностью. Все это есть свойство искусства, и агитатор, в котором не ночевало никакое искусство,— совсем никакой не агитатор. Ибо вообще-то само определение искусства как идеологии ⟨свидетельствует, что⟩ это есть такой способ выражения идеи, который направлен на то, чтобы волновать, возбуждать, заставлять переживать других людей, чтобы действовать на их чувства и приводить их в плодотворное, длительное, прекрасное волнение.

Каждая агитация может быть и очень поверхностной и очень глубокой. Точно так же и искусство может быть поверхностным, а может быть и глубоким, но агитация без искусства немыслима. Этого еще мало.

Крупская была совершенно права, когда она сказала вслед за Лениным, что не только неграмотный человек, но вообще вся громадная трудовая масса, а точно так же и дети, и подростки, и юноши ⟨преимущественно⟩ мыслят образами, а не абстрактными, логическими формулами[4]; и поэтому весь образный язык как таковой, сказывается ли он в плакате или в театральной, агитационной пьесе, в волнующем романе, написанном на определенную тему,— это все сплошь есть великолепные приемы агитации.

Вы скажете, вероятно, что во всем том, что я говорю, есть известная и весьма беспокоящая вас нотка. Ведь если все это так, то ведь это значит, что искусство обязательно должно иметь определенные агитационные задачи и чем ближе оно к агитации, тем более высоко мы его ценим и ставим. Вовсе не это я, товарищи, говорю. Я говорю, что есть агитация, политическая агитация и есть агитация за какое-нибудь лекарство, пишу или что-нибудь другое в этом роде, но дело не в этом, а в том, что если агитация не организуется искусством, то она не действенна. Теперь мы можем сказать, что всякое искусство есть действенная и непосредственная агитация всегда и без всякого исключения,—конечно, если только это не искусство вещное, а идеологическое; причем класс энергичный, класс, преисполненный воли, класс, который хочет переделать мир и у которого поэтому есть огромный запас убежденности, страсти, это классовое искусство воспринимает прежде всего и главным образом с той целью, чтобы поставить его на свою точку чувствования, на свою точку поведения и зрения, чтобы таким образом агитировать других людей. И так как вначале такие классы, и в особенности пролетарский класс, выходят на арену действия голыми в отношении культуры, с малыми навыками, так как такие классы не обладают достаточной степенью ⟨художественного⟩ мастерства и искусство их бывает часто довольно бесформенным, оно бывает часто только агитационным и поэтому скучным. И ⟨такое искусство⟩ кажется ненужным. У такого искусства нет сил для того, чтобы каждого человека и всю человеческую массу вместе захватить и тащить за собою. Оно рассчитано исключительно на тех, кто к этому подготовлен, именно потому, что оно не обладает той волшебной силой, которая дает зрелому искусству, т. е. нашедшему свою форму, ⟨возможность⟩ сильно действовать на людей, умение их и радовать, и печалить, и заставлять глубоко и сильно чувствовать; этим обладает только зрелое искусство. Все искусства незрелые этой стороной формального совершенства еще не обладают, и поэтому первые шаги новых, энергичных классов всегда бывают несколько голы, в них дидактика, тенденция слишком ясно выражены, и они не могут еще одеться в такое, будто бы совершенно независимое, будто бы прямо природой созданное живое платье, которое действует просто прелестью своей, и тем сильнее эта прелесть в конце концов заставляет проникать ⟨искусство⟩ в сердца зрителей, слушателей. Когда такой могучий класс, обладающий огромным запасом новых идей, новых мыслей, планов, чувств, созревает, тогда наступает та пора великолепного реализма, классического реализма, который не только отображает действительность, но ведет далеко за ее пределы, который предвидит будущее и обладает в то же самое время огромным художественным достоинством. Такой порой можно назвать пору античного искусства, о которой Маркс говорил, что только идиот не может понять огромного значения этого искусства для пролетариата [5], или пору нашего высокого классического романа, в которую наши предшественники, идеологи демократии, уже с огромной степенью совершенства, после нескольких десятков лет борьбы выполнили свое назначение.

Такое агитационное искусство присуще не только классам, которые идут под знаком прогресса и знаменем революции, оно свойственно и



АДРЕС ЛУНАЧАРСКОМУ ОТ ЛЕНИНГРАДСКИХ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ В СВЯЗИ С ДЕСЯТИЛЕТИЕМ ЕГО ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА ПОСТУ НАРКОМА ПРОСВЕЩЕНИЯ, 1927

Обложка

Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва

классам, идущим к упадку, которые создают консервативное, реакционное, но, несмотря на это, иногда и очень крепкое агитационное искусство.

Кроме того, ведь есть еще искусство для искусства, которое не агитирует ни за что — начиная от высшей формы этого искусства, когда жрец его будет требовать, чтобы слово «искусство» писали с большой буквы, и говорить, что он даже мыслить не может о том, что будет служить площади, ее интересам и т. д. ⟨По его мнению⟩, это есть самое высокое искусство, которое существует на земле. Или есть другой род искусства, которое рассматривает себя как вкусное блюдо, которое существует специально для того, чтобы ошеломить, развлечь, а часто, очень часто и для того, чтобы принизить человека, и которое говорит: «Да, я шут с бубенцами и существую для того, чтобы развлекать. Ведь развлечение очень хорошая вещь, и развлекайся, человек, в свое удовольствие, потому что на лучшее-то ты ни на что не способен в нашем далеко не лучшем из миров». Вот такое шутовское искусство, искусство для развлечения часто прибавляли к хлебу для народа, чтобы он поменьше стонал и почаще лизал руки у господствующих классов. Такое искусство есть колоссальная мизантропия, огромный пессимизм и неверие в человека, и, наоборот, уверенность в его слабой воле. Оно смотрит на жизнь как на простой процесс, который нужно как-то преодолеть, как-то обойти опасности, а если где-нибудь уж очень сильно болит, так постараться забыть о боли и для этого изо всех сил развлекаться. Это не искусство, а наркотик. И высшая форма искусства для искусства есть то же самое; все это вместе агитирует против политики, против общественности и за индивидуализм, за

то, чтобы индивидуум находил счастье в метафизических ценностях, чтобы он приник к этим наркотикам, религиозным ⟨или⟩ полурелигиозным, чтобы он ушел от жизни, перестал обращать на нее внимание и не знал бы реальности и повернулся от этой реальности лицом к вечной идее.

Такого рода искусство появляется у определенных классов в определенное время. Плеханов говорил, что у интеллигенции оно появляется тогда, когда она обескуражена, принижена, разбита, у высших классов — когда им нужно отвлечь внимание подвластных от кризиса жизни и ошеломить их ⟨чем-то⟩ ярким, пестрым, кричащим[6]. Вот поэтому-то это искусство и является самой настоящей агитацией. Какое бы из произведений искусства вы мне сейчас ни вспомнили и ни привели, я вам сейчас же разъясню, что оно в большей или меньшей степени все же является агитационным. Даже такие ⟨произведения⟩ искусства, которые якобы ни за что не агитируют, обыкновенно агитируют сильнее всего и являются самыми сильными и самыми вредными, так как агитируют не за жизнь, а за смерть. Они агитируют за понижение человеческой энергии, за принижение человеческого сознания, и они всегда являются идеологией, искусством класса запуганного, который сам осужден на гибель, или который, в защиту себя от гибели, других толкает на нее.

Таким образом, искусство всегда является актом борьбы. И мы в нашей борьбе, само собой разумеется, должны им пользоваться. Мы должны им пользоваться, так же как пользовались им все классы до сих пор, но гораздо шире и, надеюсь, будем пользоваться глубже и искуснее и с бо́льшим дарованием, ибо мы являемся представителями культуры начинающейся, но культуры, охватывающей несравненно более широкие слои человечества. Но если я таким образом говорю, что пролетарскому искусству естественно быть агитационным искусством и проводить в жизнь наши идеалы, проводить в класс пролетариата и его союзников ценности пролетарского типа, пролетарской борьбы, пролетарской идеологии и, с другой стороны, подрывать ценности наших противников, разоблачать, убивать смехом, и негодованием те ценности, за которые держатся другие классы,— то, конечно, к этому я должен добавить очень многое, не добавив чего, мы правильной линии в нашей художественной политике и художественной деятельности ни в каком случае не найдем.

Во-первых, нам совершенно необходимо, чтобы пролетарское искусство было действительно искусством. Можно простить, что у нас на первых порах было много митингования, много агиток. Можно простить то, что мы и сейчас не всегда находим такие формы, которые дали бы нам в картине, в спектакле, в песне и т. д. такое художественное произведение, которое сразу, как острая стрела, впивается в самое сердце человека и его порабощает. И ⟨то⟩, что, наоборот, на всяком шагу торчат белые нитки, что вы жуете эту штуку, как резину,— можно простить, поскольку мы находимся в периоде роста. Но ⟨было бы неправильно⟩, если бы мы считали это достоинством. «Что бы, например, это было за художественное произведение, в котором нигде не видны нитки? Нужно, чтобы сразу было видно, что оно написано с определенными намерениями». Такие суждения иногда случается ⟨слышать⟩. Между ⟨тем⟩ такого рода черты, когда явствует намерение,— есть недостаток. Чем ⟨дальше, тем больше⟩ мы будем создавать художественные произведения, которые будут в нашем духе, потому что они сделаны художником, который иначе не может чувствовать, которые будут прекрасны, эстетичны и убедительны, потому что идея такого произведения вошла в плоть и кровь ⟨художника⟩,— а до тех пор это будет искусство, в которое вкраплены отдельные куски полухудожественной агитки. Так об этом всегда думал и писал Плеханов[7]. Очень большая его заслуга, что он подчеркнул эту сторону дела.

Значит, первое: мы должны стремиться к настоящему, подлинному искусству. Из этого можно сделать такие первоначальные выводы. Если мы имеем дело с очень крупным художником, не нашим художником, а художником, вышедшим из мелкой буржуазии, такой художник руководится в своей деятельности ⟨лишь⟩ своим художественным опытом. Он нашел, что он талантлив как музыкант, живописец, литератор. Он хочет на этом построить свою жизнь. Он начинает с того, что наблюдает жизнь без всякой задней мысли и отсюда черпает сюжет, который разрастается в драму, роман и т. д., и он больше ничего не хочет. Так он говорит о себе. А так как мелкая буржуазия — класс шатающийся, нейтральный (в том случае, когда мы имеем дело с хорошим мещанином, не проникнутым зловонным мещанством), то он настолько ограничен, что воображает, будто он сверхчеловек: «Я ни к какой партии не принадлежу, я чистый художник». Он не понимает, что этим самым он только иллюстрирует свою крайнюю беспомощность. Он воображает, что он выше социальной дифференциации, а он ниже ее. У него еще совершенно дезорганизованные ⟨мысли⟩ и чувства. Он еще не сумел никакой идеологии построить, и поэтому он еще представляет собой бескостный организм, амебообразный организм, а воображает, что он сверхчеловек. Так вот такая художественная амеба может обладать большим талантом не ⟨только⟩ с точки зрения обилия ⟨наблюдений⟩, но и с точки зрения совершенства формы. И этот талант представляет собой значительную ценность. Но то, что он разделывает на этой своей волшебной скрипке, никуда не годится. Оно представляет собой дезорганизованное отражение жизни, не помогающее эту ⟨жизнь⟩ понять и оценить, а только ⟨затемняющее⟩ ее. Романы, пьесы, музыка таких людей кажутся еще более сложными, чем жизнь. Они нагромоздят вам массу всякого вздора.

Как отнестись к такому человеку? Особенно если в него запали кое-какие семена сознания, когда такой человек начинает думать: а ведь действительно революция — великая вещь, а ведь нужно присмотреться к жизни, ⟨к тому,⟩ какие гигантские изменения ⟨в ней⟩ делаются. Он уже начинает наблюдать послереволюционную действительность. Что делать с таким человеком? Сказать ему: ты еще не дошел и до десяти процентов настоящего искусства, а нам нужно стопроцентное, поэтому ты враг? Такая точка зрения была ⟨бы⟩ антиленинской, потому что Ленин говорил нам, что специалист имеет, во-первых, громадное значение для нас как сотрудник, что мы должны привлечь его к сотрудничеству, что для этого нужно создать товарищеские условия по отношению к нему, не останавливаясь перед довольно высокой оплатой такого специалиста, потому что энтузиазмом пока мы оплатить его не можем — он его не испытывает [8]. Если вы заметили этот процесс, ⟨то⟩ вы заметили, что с каждым произведением такого рода специалист приближается к нам, но вместе с тем случаются и падения: в том же самом произведении у него подробно изложено то, что представляет собой шаг вперед, но сейчас же он делает два шага назад. Все это мы должны учитывать, но, конечно, не с ⟨предвзятой⟩ теоретической точки зрения. ⟨Некоторые думают, что раз⟩ он человек не партийный и даже не пролетарского происхождения, то он заранее враг и должен быть так трактован. Если такая крапива принесет черешни, то это будет чудо, ⟨ведь⟩ заранее ⟨известно⟩, чего можно ждать от такой крапивы.

Подлинное отношение к этому должно быть ⟨такое⟩, как у разумного садовника, который имеет большой сад с разнообразными растениями. Было бы неразумно, если бы такой садовник только наблюдал и учитывал. Говорил бы, что вот ⟨это⟩ у меня заблудшая овца, а этот ягненок приобретает характер, который приближается к установленному образцу.

Такое отношение было бы скверно. У нас должно быть не прокурорское отношение ⟨к искусству⟩, а критическое. Причем нужно помнить, что наша критика — высказывается ли она в той или иной форме государственной помощи ⟨художнику⟩, или критика нашей прессы, которая является громадным аппаратом социалистического воспитания общества,— эта критика должна быть направлена всегда на то, чтобы, вычищая частные недостатки, останавливаясь на них и строго указывая их, в то же время сохранять товарищеское отношение к такого рода людям, чтобы они чувствовали, что мы их ценим, что мы их любим — если можно выразиться таким сентиментальным словом,— что они являются государственной ценностью, казенным добром, что испортить это добро, зародить классовое отрицательное чувство, которого, может быть, раньше не было, или раздуть огонь этого чувства — это значит совершить преступление перед развитием нашей страны.

Вот почему здесь нужно по отношению к «попутчикам», начиная от самых близких и до далеких, все более и более применять жгучую критику, но всегда в ⟨рамках⟩ доброжелательства и правильного отношения к такого рода специалисту.

Но ⟨бывают⟩ известные случаи, когда мы видим, что человек сразу или постепенно выказывает ⟨себя⟩ как наш враг, как враг органический, как враг принципиальный. (Это может быть и защитник искусства для искусства, но такой, который с зеленой пеной у рта издевается над формой ⟨нашего искусства⟩.) Это враг, которого мы знаем, чувствуем и при помощи марксистской критики устанавливаем. Это враг, который приносит разрушительные яды.

Мы можем в критике подходить с осторожностью. Но как быть марксистской критике, если она нашла, что произведение контрреволюционно и направлено против нас? Что же должен критик делать? Он должен сказать: это представитель буржуазной тенденции. Когда мы переходим к борьбе с контрреволюцией, то мы вступаем в новую сферу, и тогда мы должны изолировать художника, как и всякого другого специалиста, который оказывается нашим врагом. Конечно, должен быть чрезвычайно широким круг тех, которых мы охраняем, которые не являются нашими врагами, которые являются ценнейшим объектом и за которых мы должны бороться. Воспитывая таких людей, мы постепенно приобретаем попутчиков в лучшем смысле этого слова, преданных союзников, т. е. целиком и полностью наших людей.

Наш ⟨художник⟩ обыкновенно начинает не с ⟨чисто⟩ художественных побуждений. Это является ⟨для него⟩ второстепенным моментом. Прежде всего он коммунист, человек определенных идей, в нем горит какое-то пламя, он хочет его выразить и привлечь ⟨людей⟩ на сторону своей партии. Когда он обладает, скажем, талантом драматурга, актера или живописца, то он хочет нести в мир свои ценности тем голосом, через посредство того инструмента, который кажется ему в его руках наиболее ⟨для этого⟩ приспособленным. Мы имеем здесь искусство, близкое к стопроцентному,— мы имеем коммунистическое желание, крепкое священное желание проповедничества. Но часто при этом бывает, что талант является сомнительным. Гораздо лучше было бы сказать такому человеку, чтобы он занялся каким-нибудь другим мастерством, не имеющим ничего общего с искусством. У нас колоссальное количество ⟨отраслей⟩ строительства, куда может направить ⟨свои силы⟩ такой человек, а художественная деятельность должна стать ⟨для него делом⟩ второстепенным. ⟨Человек⟩ должен делаться специалистом в известной отрасли художества, если он обладает талантом.

Пролетариат — класс огромный, за ним идет крестьянство, поэтому мы будем иметь большое количество талантов. Мы имеем право на то, чтобы



ЛУНАЧАРСКИЙ СРЕДИ УЧАСТНИКОВ ПЕРВОЙ ВСЕСОЮЗНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ ТЕАТРОВ РАБОЧЕЙ МОЛОДЕЖИ

В центре, налево от Луначарского: художественный руководитель Ленинградского ТРАМа М. В. Соколовский и заведующий Главискусством Наркомпроса РСФСР А. И. Свидерский; за ними (во втором ряду) — А. И. Безыменский,

Фотография. Москва, 1 июля 1929 г.

Центральный архив литературы и искусства, Москва

иметь, например, в области музыки действительных музыкантов, а не тромбонистов, которым лучше палить из пулеметов.

Вот почему молодежи, которая ко мне часто обращается по поводу ‹применения› своих талантов, я отвечаю: «‹Найдите› себе какое-нибудь место в обществе, которое имеет крупный политический и строительный ‹смысл›, изучайте жизнь и старайтесь в то же время развернуться как художник, посмотрите и проверьте себя».

Отбросить все остальное и сделаться специалистом в искусстве можно только тогда, когда действительно имеется талант. Мы будем говорить о тех, которые имеют талант. Этим даровитым людям нужно завоевать форму.

Если бы мы у начинающих, которые сделали ошибки с формальной точки зрения, если бы мы сразу отбрасывали такие произведения, то это было бы неразумно.

Если мы бы восхваляли произведение только потому, что это произведение коммунистическое по своему заданию, только потому, что оно написано пролетарским писателем, то мы прежде всего убили бы стремле-

ние такого писателя к тому, чтобы совершенствоваться в отношении формы, а всегда нужно совершенствоваться.

Я должен сказать, что среди попутчиков мы имеем ⟨немало⟩ талантов, которые находятся на значительном расстоянии от правильной точки зрения. Правильность точки зрения должна быть им прививаема. Среди наших ⟨же⟩ писателей мы имеем обыкновенных молодых людей, вышедших в эти революционные годы на арену, горящих пламенным пропагандистским огнем, но в большинстве случаев не имеющих опыта, не обладающих достаточной школой, достаточной формальной подготовкой. Вот путь движения в обоих этих направлениях, и мы больше всего можем сделать для того, чтобы приобрести искусство, которое нам нужно и рецепт которого — глубочайшая, воспитывающая содержательность, получающая особенную остроту и действенность благодаря художественной форме.

Я хотел бы, товарищи, сделать маленькое примечание для того, чтобы не быть ложно понятым. Когда мы говорим, что мы требуем всего этого от искусства, мы не хотим все искусство без изъятия охватить важнейшей его формой. Как я уже сказал, идеологическое искусство имеет некоторое отношение к устроительству жизни, к устроительству быта ⟨а то искусство⟩, которое лишено такой глубокой идейной значимости, это так называемое легкое искусство. Симфония или опера должны обладать громадным запасом чувств и эмоций, они должны возбуждать нас так, чтобы мы могли перестрадать, переволноваться, чтобы выйти более опытными. Но мы можем завести граммофон и послушать какой-нибудь танец или песенку, и в этом ничего плохого нет. Никто не должен требовать от коммуниста, тем более от всякого рабочего, тем более от всякого гражданина, чтобы он не украшал своего отдыха легким развлечением.

За границей такое представление о нас: они говорят, что у вас вообще какой-то монастырь, работа, но все, что относится к тому, чтобы отдых был разнообразным, чтобы он был веселым, чтобы он был легким,— это у вас отброшено и воспрещено. Это, конечно, не так, но очень легко могло бы быть так, если бы мы были педантами и если бы педанты у нас имели достаточную власть. Ничего не может быть опаснее такого педантизма. Человек должен работать, он должен и отдыхать. Он должен мыслить, он должен вырабатывать в себе миросозерцание. Искусство серьезное наиболее захватывает, дает нечто такое, что одновременно и услаждает вас и дает вам отдых от работы и вместе с тем ведет вас вверх; поэтому это самая высокая форма ⟨искусства⟩. Но ничего нет нелепого или предосудительного, если кто-нибудь смеется над веселым анекдотом или слушает игривую, но изящную музыкальную пьесу. А потому такими педантами мы не будем, мы только будем помнить, что так называемое легкое искусство не может быть фривольным и развратным, тогда оно становится ядовитым и разлагает людей. Оно не должно быть и пустым, оно должно быть освещенным нашим миросозерцанием, которое берется там только как естественный привкус, потому что все у нас должно быть проникнуто некоторым стремлением.

Задачи такого мелкого искусства тоже мелки, поэтому их нельзя равнять с другими, но не нужно возбуждать против этого искусства гонений. Нельзя запретить какой-нибудь романс или польку за то, что в ней не содержится социализма, ленинизма. Это становится чрезвычайно смешным, но кроме того, что это смешно, это создает тягостную жизнь для некоторых натур, которым трудно после тяжелой работы каждый раз воспринимать в качестве художественного наслаждения такие широкие, глубокие вещи и которым просто хочется провести несколько минут в некотором забвении, в смехе. Когда буржуазия делает из этого 99% своего ис-

кусства, это уже преступление. Я понимаю тех товарищей, всей своей жизнью засвидетельствовавших серьезность своего характера и преданность социалистическому служению, которые говорят, что без легкого искусства, без того, чтобы посмеяться, чтобы забыть о серьезных проблемах, они не могли бы свести концы с концами. Это можно допустить, но пусть не ухватятся за это люди, которые хотели бы иметь одно это легкое развлечение и которые говорят, что это и есть настоящее ⟨искусство⟩. Нет, это не настоящее, это только маленький салат к настоящему.

Товарищи, когда я говорю о борьбе в искусстве, то эта борьба должна пониматься весьма разнообразно. Я уже говорил о той борьбе, которую мы ведем для воспитания ⟨или для⟩ отсечения искусства враждебных нам классов. Эту борьбу можно вести при помощи цензуры, критики, но она может вестись ⟨также⟩ художественным методом, и это самое лучшее. Если кто-нибудь из попутчиков написал не совсем ⟨приемлемые⟩ роман или картину, в которых есть и хорошие стороны, есть и плохие, то гораздо важнее, чем написать критику, написать другой роман, или другую картину, или другую пьесу на ту же тему, но более талантливо, более ярко, более убедительно и без этих недостатков.

Борьба художественным оружием против художественного оружия — это есть самая глубокая и самая культурная форма борьбы, и потому я считаю, что было бы чрезвычайной ошибкой в деле нашей художественной политики, если бы мы стали суживать наши темы и бояться ⟨разнообразия⟩ проблем. Такая тенденция у нас иногда проявляется: предполагается, что наше советское искусство — или пролетарское искусство, коммунистическое искусство — должно заниматься ⟨только⟩ политическими и производственными темами. Правда, политические и производственные темы — это великие темы, и их очень много; они представляют собой большое разнообразие, но если бы вы постоянно держались ⟨только⟩ этих тем, вы скоро могли бы их исчерпать, довольно скоро писатели попали бы на изъезженную колею. Уже сейчас, хотя у нас очень мало революционных произведений, мы могли бы разбить их на рубрики и показать: вот начало, не совсем совершенное, вот более определенно выраженная та же тема, а вот и продолжатели, которые худо или хорошо разрабатывают эту же тему. Таким образом, совпадения тем, которые сейчас у нас бывают довольно часты, лучше всего свидетельствуют о том, о чем я говорю. Сужение тем поведет к быстрому исчерпанию нашей свежести. Кроме того, жизнь колоссальна, и мы должны обнять ее всю. Отношение к окружающей природе и своей собственной человеческой природе, отношение к семье с ее громадными кризисами, отношение к различным жизненным положениям — все это неисчерпаемо, как сам жизненный океан. Все, что может интересовать многогранного человека, должно входить в нашу тематику, плюс еще острейшая критика всего, чем вооружен враг, или тех форм разложения, которые мы видим у отдельных классов. Поэтому бытовой театр, охватывающий и прошлое, и вне нашей страны идущую жизнь, и нашу собственную жизнь со всеми ее подразделениями, и наше будущее,— все это может иметь место в нашем искусстве и не только может, но и должно иметь место. Мало того, что тематика должна быть широкой: было бы смертным грехом, если бы мы невольно приучились разглаживать у нас складки, ⟨считая⟩, что такие-то темы — наши темы, а такие-то — не наши темы.

Если бы мы априорно вследствие этого стали относиться пренебрежительно к расширению тематики, это было бы смертельным грехом. То же и в отношении проблематики. Если какая-нибудь пьеса, картина, музыкальное произведение после тщательного обследования оказываются контрреволюционными и вредными, то само собою разумеется, что тут вступает в действие цензура и мы такие произведения не выпускаем. Но

совершенно удручающим было бы, если бы мы в цензурном порядке или в порядке ‹выступления› просто бранящего, проклинающего критика, крайне враждебно стали относиться к тем произведениям, которые остро, недоуменно, может быть, и неправильно, но ставят те или иные проблемы. Если вы чутко прислушиваетесь к окружающему, к самим себе, то вы увидите, как много неразрешенных вопросов, сколько ‹заслуживающих раздумья› тем и задач в каждом из нас и вокруг нас. Мы живем в бурное время, в переходный момент, с колоссальным количеством болезненнейших кризисов, которые совершаются вокруг нас. Не замечать их или разрешать их в трафаретном оптимизме — это значит осуждать наше искусство на некоторого рода казенщину. Конечно, далеко еще не заметно каких-нибудь симптомов такой казенщины, но предостеречь от этого не мешает, ибо таковыми могут быть пути каждого искусства, которое руководится определенной партией, определенным правительством.‹...›

Неужели возможно все стопроцентно решать? Ставит, например, художник вопрос, разрешает его или не разрешает, рецензент или критик говорит: «Надо сказать „да“ или „нет“ и только так, либо — контрреволюция». Это совершенные пустяки.‹...› Мы люди, для которых ортодоксально решено некоторое количество политических и экономических вопросов и перед которыми целое море ‹нерешенных› вопросов, которые жизнь плетет каждый день. Художник должен быть пионером, должен внедряться в такие области, в которые мысль статистика, публициста, моралиста не прошла, и он там подмечает те самые проблемы, эту самую боль и ‹раскрывает их› перед нами. Если он решает неправильно, так давайте укажем ему на это! Такую пьесу можно судить на показательных судах, обсуждать на больших рабочих собраниях, устраивать полемику в журналах, газетах. Такая вещь всколыхнет общество. Не так много таких произведений, о которых наша здоровая советская общественность может сказать: если дашь ее на обсуждение, так я этим отравлюсь. Но если вы будете давать такие произведения, которые не мучат, не заставляют мыслить, спорить, то от этого искусства начнут отворачиваться. Общественное мнение, и не только неорганизованных обывателей (ничуть не бывало), но и пролетариата, его авангарда — и комсомола, и партии, и верхушки нашей партии,— потечет совершенно другими путями, чем это искусство. ‹...›

Должен оговориться, что это не значит, чтобы я замечал подобную тенденцию в тревожащих формах. Если я говорю против этого, то только потому, что иногда такой уклон приходится отмечать. И так как это одеревеняющий, окостеняющий, склерозный уклон, то я, конечно, должен против него протестовать. Ведь мы переживаем буйную юность, и нам еще рано окостеневать в определенных нормах и в стопроцентных формулах.

Мне очень хотелось бы в моем докладе или во введении к докладу остановиться на отдельных искусствах. Но лучше я напишу как-нибудь хорошую книжку об этом, а вы ее прочитаете. Потому что я опасаюсь, что если обращусь к анализу отдельных искусств, то займу слишком много времени.

Позвольте перейти к некоторым выводам. Нет никаких сомнений, что так понятые задачи искусства могут привести при наличии талантливости наших народов к огромному расцвету искусства, чрезвычайно серьезного и блестящего в художественном отношении. Но надо, чтобы это искусство приобрело массовый характер. Наша надежда, наш упор — на массы; то, что заставляло так крепко биться сердце нашего вождя и заставляет крепко биться коллективное сердце нашей партии,— это именно судьба просыпающихся и уже проснувшихся десятков миллионов трудящихся, которых до сих пор искусство почти совер-

РЕЧЬ ЛУНАЧАРСКОГО НА ОТКРЫТИИ ПЕТРОГРАДСКИХ СВОБОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ, 10 ОКТЯБРЯ 1918 г.

Пг., 1918

Обложка по рисунку И. И. Нивинского



шенно миновало. Когда мы говорим о художественной политике, то это есть вопрос об устройстве быта десятков миллионов людей.

Нужно прямо сказать, что в нашей художественной политике до сих пор сознание гигантского значения массовых театральных явлений или массовых художественных явлений вообще, сознание ⟨того, как важно⟩ обращение художественных явлений к массам не играло достаточной роли. Я не говорю, что совсем не играло роли: временами из недр пролетариата, из недр крестьянства подымались гигантские волны самодеятельности, и мы стояли перед ними, как рыбак на берегу расходившегося моря, не имея достаточных материальных средств, чтобы действительно проникнуть своим организ⟨ующим влиянием⟩ в это массовое явление, и оно иногда спадало после этого или шло неправильным путем. Чем дальше, тем больше мы находим средств и возможностей приходить в соприкосновение с массовым самотворчеством и приводить массы не только города, но и более широкие трудящиеся массы нацменьшинств, деревни в соприкосновение с таким искусством, которое мы считаем полезным и нужным. Но, товарищи, этого еще все-таки чрезвычайно недостаточно у нас. Я знаю, что некоторые товарищи говорят так: это дело таких огромных затрат и материальных средств и человеческой энергии, что, пожалуй, нужно, поставить маленькую единицу ⟨местной⟩ власти, близкой к народу, в профсоюзах или округах, в лучшем случае, так как мы этого здесь, в центре, охватить не можем. Я всячески предостерегаю от этой точки зрения, ⟨потому⟩ что вследствие этого можно распылить на местах, в провинции эту задачу. Руководство всей громадой народного искусства и искусства для народа мы должны взять на себя; это, конечно, должен делать Наркомпрос и помочь в этом отношении своим руководством местным центрам, чего фактически мы до сих пор не делали. Я не хочу этим сказать, что соответственный отдел Наркомпроса ничего не делал,— наоборот, он является одним из самых энергичных и активно

работающих отделов, но дело в том, что человеческими и материальными средствами он очень беден. Люди многократно, чуть ли не со слезами приходили ко мне и говорили, что, несмотря на то, что они великолепно понимают всю важность поставленных перед ними задач, они ничего не могут сделать. Поэтому-то я и считаю чрезвычайно важным здесь, на съезде, подчеркнуть, что после выявления физиономии и основных путей, которыми должны идти наша художественная политика и само художество, руководимое ею, мы должны выдвинуть этот тезис: все меры должны быть употреблены на то, чтобы все основные художественные принципы и основные художественные величины были приведены, так сказать, в плоскость соприкосновения с огромными массами и чтобы самостоятельно из этих масс возникающие художественные движения находили себе максимум руководства, основывающегося на глубоком понимании и уважении самостоятельного творчества рабочих масс, комсомола с его ТРАМами*, крестьянства во всех его исканиях в области художественной, которые мы сейчас со всех сторон замечаем.

Из этого, однако, иногда делаются совершенно ложные выводы, а именно, что массовый театр или массовая репродукция художественно ценны или что в массы идущая музыка является чрезвычайно важной, а все то, что можно назвать академическим, в лучшем смысле этого слова, т. е. вершинным искусством, наиболее совершенным и сложным,— оно может вследствие этого рассматриваться как аристократическая, барская, ненужная затея, на которую тратятся народные средства. Конечно, эта точка зрения глубочайшим образом неверна, она не предусматривает того, что всякое культурное, нормальное строение имеет, так сказать, пирамидальный вид и что если вершина пирамиды лежит на ее широком дне, то все же вся пирамида висит на крючке, ввинченном в ее вершину.

Возьмите, для примера, народное образование. Можно ли представить себе культурную страну, в которой было бы неграмотное население? Конечно, нет. Борьба за грамотность, ⟨устройство⟩ первоначальных школ имеют колоссальное значение для культуры. ⟨Но⟩ ведь если рассуждать так, то тот или другой крестьянин или рабочий-массовик может сказать: зачем мне Академия наук или Коммунистическая академия? Что это такое, собственно говоря, за учреждения? Ведь даже нельзя понять, о чем там говорят. Это попросту напрасная трата денег.

Конечно, для всех ясно, что такое рассуждение неправильно. Мы видим, что все строение школьного дела, переходящего в вузы, в конце концов служит базой и что самые высокие научные учреждения, в которых по вполне понятным причинам ничего не может понять первый попавшийся рабочий, от этого ни на иоту не становятся менее ценными. И ясно, что если бы отсекли вершину нашей культуры, если бы мы потеряли всех наших лучших ученых, то немедленно вся наша культура нырнула бы вниз и нырнула бы очень глубоко.

То же самое мы видим и в партийной нашей пропаганде и агитации. Вполне понятно, что Маркса не может читать начинающий рабочий. То, что написано там, ему прежде необходимо популярно разъяснить. Понятно, никто из нас не думает, что «Правда» может охватить десятки ⟨миллионов⟩ читателей, и мы создаем крестьянские газеты самого популярного типа, рабочие газеты, несравненно более популярные, чем «Правда». Но если бы, исходя из этого, кто-нибудь сказал, что в таком случае «Правда» и всякие философские журналы не нужны совсем, так как они

---

* театрами рабочей молодежи.

не обслуживают нужды масс, то это было бы величайшей ошибкой и величайшим непониманием нужд масс. Если они не понимают этого теперь, то это не значит, что они не будут понимать впредь. Без этого главного штаба, без этих больших ученых мы бы далеко вперед не ушли. Масса должна идти выше и выше. То же самое относится и к искусству. Искусство должно быть массовым во что бы то ни стало, но если бы из этого сделали вывод, что такое произведение искусства, которое коммунистично, которое несет с собою новую идеологию, но написано вследствие трудности проблем малопонятным для массовика-рабочего языком и предполагает известный и очень большой уровень развития, заслуживает осуждения, потому что не может быть понято ⟨всеми⟩ — ⟨это⟩ было бы неправильно. Тогда то же самое мы должны были бы сделать и для науки, и для политики. Это есть такого сорта демократизм, который, если он сознательно подчеркивается, напоминает демагогию, а если бессознательно, то обозначает непонимание пирамидального строения всех культурных благ. Подниматься простой плоскостью в этой области нельзя, нужно наметить планы, разрешить существующие проблемы, показать пути и потом уже строить. И вся культура всегда идет узкими местами, она идет вперед острием, которым врезывается в действительность, и пролетарский класс был бы обезглавлен, если бы он вздумал свергнуть все свои большие умы, всех своих гениев и талантов. Вот почему в свое время Ленин так нападал на тех «демократов», которые говорили, что не нужна партия, не нужен Центральный Комитет, не нужны вожди, ⟨что⟩ рабочий класс все сумеет сам [9]. Все эти правила нужно отнести и к искусству. Горе тому, кто начнет уничтожать это, по его мнению, барское искусство! Конечно, не может быть и речи об искусстве для услаждения нескольких избалованных тысяч жителей столицы, но органическая связь между наиболее высокими и сложными формами искусства и низшими непременно нужна. Нельзя думать о создании массовой песни в нашем новом быте, музыки, которая бы соответствовала нашему строительству, нашим взглядам на вещи и нашему громадному жизненному вкусу, нельзя об этом думать, если мы не будем иметь своих крупнейших композиторов, если мы не будем иметь своих опер и симфоний. Одно с другим идет в тесной, неразрывной связи.

Теперь я хочу коснуться вопроса о стиле.

Мы должны, товарищи, в этом отношении придерживаться того мнения, что единственным документом, исходящим от ЦК нашей партии, является декларация по вопросам литературы 1925 года [10], она должна лежать в основе нашего дальнейшего строительства, и поэтому мы должны еще раз подчеркнуть то положение, что стиль есть вещь свободная и что мы не предрешаем сейчас, в каком стиле пойдет наше искусство.

Я, конечно, мог бы сказать очень многое по поводу борьбы стилей, но могу отметить, что точно так же, как у нас, например, начало художественно-революционной агитации, которая прежде была присуща главным образом новым революционным театрам, проникло во все театры без исключения, даже во все старые театры, нами унаследованные,— точно так же, с другой стороны, все эти революцией порожденные новые театры во многом пошли в сторону реализма. В изобразительном искусстве художники начинают меняться темами. Совершенно так же и в отношении стиля у нас совершается известное сближение. Несколько лет тому назад горестно восклицали и говорили о том, что у нас нет рельефной физиономии каждого отдельного театра и что у нас происходит какой-то полнейший синтез, полнейшее слияние всех вместе*

* На этом стенограмма обрывается.

Машинопись. Неправленная стенограмма. ЦГАОР, ф. 5508, оп. 1, ед. хр. 1307, лл. 53—82. Заглавие дано редакцией.

Сокращенное изложение доклада Луначарского см. в «Красной газете», веч. вып., 1929, № 117, 14 мая, и в газете «Вечерний Киев», 1929, № 112, 17 мая.

[1] Алексей Иванович *Свидерский* (1878—1933) — видный партийный и советский работник, журналист, в 1928—1929 гг.— член коллегии Наркомпроса РСФСР и заведующий Главным управлением по делам художественной литературы и искусства (Главискусство) Наркомпроса РСФСР. На съезде он выступил с отчетным докладом о работе Главискусства. Неопубликованная стенограмма его доклада хранится в ЦГАОР, ф. 4359, оп. 1, ед. хр. 216.

[2] Мысль о том, что классовая борьба в переходный период от капитализма к социализму принимает иные формы, высказывалась Лениным неоднократно — см., например: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 279—282.

[3] См. одиннадцатый тезис Маркса о Фейербахе (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 4).

[4] Н. К. Крупская писала в статье «Пролетарская идеология и Пролеткульт» (1922): «Рабочий мыслит обычно образами, и поэтому самое убедительное для рабочей массы — это художественные образы» (Н. К. Крупская. Педагогические сочинения в десяти томах, т. 7. М., Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1959, стр. 141. Ср. там же, стр. 170).

[5] Возможно, Луначарский имеет в виду следующие слова Меринга о Марксе: «... своим древним грекам он всегда оставался верен и готов был изгнать бичом из храма те жалкие торгашеские души, которые хотели восстановить рабочих против античной культуры» (Ф. Меринг. Карл Маркс. История его жизни. Пг., Госиздат, 1920, стр. 407).

[6] Общественные условия, при которых возникает и укрепляется склонность к «искусству для искусства», Плеханов характеризовал в статье «Искусство и общественная жизнь» (Г. В. Плеханов. Сочинения. М.— Л., Госиздат, т. XIV, стр. 122—132).

[7] См. статью Плеханова «Гл. И. Успенский» (Сочинения, т. X, стр. 13—14) и его предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет» (Сочинения, т. XIV, стр. 192).

[8] Ленин говорил, выступая на VIII съезде РКП(б): «Нам надо сейчас же, не ожидая поддержки от других стран, немедленно и сейчас же поднять производительные силы. Сделать это без буржуазных специалистов нельзя. Это надо раз навсегда сказать. Конечно, большинство этих специалистов насквозь проникнуто буржуазным миросозерцанием. Их надо окружить атмосферой товарищеского сотрудничества, рабочими комиссарами, коммунистическими ячейками, поставить их так, чтобы они не могли вырваться, но надо дать им возможность работать в лучших условиях, чем при капитализме, ибо этот слой, воспитанный буржуазией, иначе работать не станет» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 166—167).

[9] Имеется в виду работа Ленина «Что делать?», в которой он полемизировал с русскими «экономистами», отрицавшими необходимость для пролетариата политической борьбы и политической организации.

[10] Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы». См.: «О партийной и советской печати». Сб. документов. М., 1954, стр. 343—347.

ПРЕДИСЛОВИЕ

‹К КНИГЕ О ХУДОЖНИКЕ А. И. КРАВЧЕНКО›

Наше искусство, несомненно, меняется в самом своем существе. Новые требования со стороны основной нашей публики обращены прежде всего на тематику, причем определенные, отвечающие запросам нашего времени темы должны быть выражены четко, мы смело можем сказать, с литературной ясностью, и в то же время быть одеты тем своеобразным очарованием наглядности, живости, композиционной стройности и красочности, которыми обладают изобразительные искусства, прежде всего живопись.

Изобразительные искусства у нас перестраиваются, причем глубокая внутренняя параллельность заметна в развитии искусства как реалистических приемов, так и приемов стилизующих. Трудно, однако, сказать, достигли ли мы уже в этой области серьезных успехов. Наличие нескольких школ, отрицающих друг друга в принципе, имеет здесь свое влияние, но как наша собственная публика, так и заграничные судьи, отмечая несомненные достижения наших живописцев и скульпторов, проявляют ‹к ним› все же несколько колеблющееся отношение.

Но вне всякого сомнения стоит высокая репутация нашей графики. Здесь основные имена мастеров не отвергаются художниками-критиками противоположных направлений; суд как внутренний, так и иностранный громко отметил исключительные достоинства работы наших графиков.

Богатое развитие графики в послереволюционное время объясняется просто: графика, по крайней мере предметная, изобразительная, является по самой своей задаче иллюстрирующей, т. е. на наглядном графическом языке передающей то или иное конкретное содержание. Прежде всего здесь идет большая полоса иллюстраций в собственном смысле слова, т. е. гравюр, рисунков и т. д., долженствующих «онаглядить» то или другое литературное произведение, дать внешний облик созданным писателем типам и положениям. Недавно Тынянов высказал такое мнение, что иллюстрировать изобразительным методом литературное произведение нельзя — на том-де основании, что литературное произведение есть явление искусства словесного, а художественно-словесное описание какого-либо явления ничего общего со зрительными образами не имеет [1].

Это мнение Тынянова глубоко ошибочно, ‹оно› вытекает из некоторых принципов школы формалистов.

Во-первых, все искусства вообще переводимы с одного языка на другой. Гейне гениально описывал в словах музыку Паганини [2], а Шуберт гени-

---

Публикация Н. А. Трифонова.

ально восстанавливал поэтические замыслы Гейне в музыке [3]. Таких примеров сколько угодно. Можно сыграть на скрипке любую статую, любой пейзаж. Если кто-нибудь скажет при этом, что это будет только вариация на некоторую основную тему художественного произведения, взятого в другом искусстве, да еще к тому же вариация субъективная,— то это ни в малейшей степени нас не смутит, ибо на самом деле почти все люди на свете, слушая музыку, например, неясно, инстинктивно переводят ее на язык чувств непосредственных, слов, пластических и красочных видений и т. д. [4] То же относится и к другим искусствам. Почему талантливый читатель литературного произведения, являющийся в то же время музыкантом и поэтому несомненно ассоциирующий подлинно поразившее его литературное произведение с определенными звуковыми сочетаниями, не может предложить свое оригинальное отражение испытанного впечатления как иллюстрацию к нему, как художественный комментарий?

Но особенно это относится к литературе и графике. Я не могу не сказать Тынянову, что когда я читал его высокодаровитый роман[5], то я все время или почти все время видел перед собою определенные типы и положения. Но, конечно, я, как и другие читатели, был бы рад, если бы талантливый художник помог и мне видеть их до конца.

Тут, конечно, могут быть различные роды иллюстраторов. Может быть иллюстратор конгениальный, который сумеет с изумляющей и убедительной для тысяч читателей и зрителей чуткостью проникнуть в замысел автора и воплотить его для глаза; тут может быть и художник с резко выраженной самостоятельностью, творчество которого, оплодотворенное литературным произведением, даст нечто своеобразное, что-то прибавляющее, как-то, может быть, очень неожиданно, в глазах самого литератора и многих из его читателей неверное, но тем не менее ценное в



РАССТРЕЛ УЧАСТНИКОВ ПАРИЖСКОЙ КОММУНЫ
Гравюра А. И. Кравченко, 1924
Собрание К. С. Кравченко, Москва



ЛУНАЧАРСКИЙ
Рисунок А. И. Кравченко
(итальянский карандаш),
вторая половина 1920-и годов)
Мемориальный кабинет
А. В. Луначарского, Москва

себе и своей комментирующей родственностью с произведением иллюстрируемым.

Но когда я говорю, что графика является наиболее демократическим, наглядным, помогающим реальному восприятию искусством, и называю его прежде всего иллюстративным,— я отнюдь не ограничиваю дела иллюстрациями к произведениям художественной литературы.

Наоборот, самой главной и чрезвычайно широкой задачей графики является иллюстрировать жизнь, бросать в массы легковоспроизводимые и остающиеся подлинно художественными во всех своих оттисках отклики на жизнь: графика иллюстрирует историю, наше настоящее, наши надежды и т. д.

Изумительный мастер, которому посвящена эта книга, является иллюстратором во всех вышеуказанных направлениях.

Достоинства Кравченко как графика, его своеобразность достаточно очерчены в статье Бакушинского [6]. Но я хочу отметить в особенности ту огромную значительность, которую принимают люди и вещи под карандашом и резцом Кравченко.

Его атмосфера, его грозное небо, всегда преисполненное «знамениями» света, тени разящих лучей и клубящихся облаков подымают до волнующей высоты все, что происходит под ними, на его волшебных листах.

Произведения Кравченко — большой дар нашей стране, нашему времени. Вдумчиво пересмотреть данный им огромный графический мате-

риал — значит не только получить большое умственное и эмоциональное наслаждение, но почерпнуть своеобразный урок жизни. Такие мастера, как Кравченко, могут быть воспитателями. То, что воспитывает в чуткой публике Кравченко,— это прежде всего чувство серьезности жизни, в ее радостях и горестях, ее монументальной ценности, многосодержательности каждого ее момента. Жить в мире Кравченко — это значит участвовать в непомерном, всегда текучем, играющем всеми красками трагедии и комедии процессе, шумный бег которого и диалектическая преходящесть как раз и делают его вечным, ибо все частное, мгновенное неразрывно сплетается, входит в великое единство и выходит из него.

Превосходный художник, Кравченко является в то же время, может быть только полусознательно, для себя, подлинным поэтом-философом.

Издательство предполагает ознакомить публику с целым рядом изумительных наших мастеров-графиков. Лично для меня, их глубокого почитателя, Кравченко остается самым родным, самым близким, самым нужным. И я думаю, что это отношение мое разделяют многие, и число их увеличится, когда эта книга произведет свое действие в широких массах, устремляющихся к подлинно новой культуре.

‹1929›

Машинопись. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 295, лл. 113—116.

Алексей Ильич *Кравченко* (1889—1940) — художник-график, профессор Высшего государственного художественно-технического института, лауреат международных конкурсов. Многие его станковые работы посвящены современной советской действительности (серии «Днепрострой», «Жизнь женщины в прошлом и настоящем» и др.) и историко-революционным темам (русская революция 1905 г., Парижская коммуна). Находился вместе с некоторыми другими художниками у гроба В. И. Ленина, создал серию гравюр, посвященных великому вождю. Особенно известны иллюстрации Кравченко к книгам русских и зарубежных писателей (Пушкина, Гоголя, Некрасова, Короленко, Горького, Маяковского, Леонида Леонова, Байрона, Бальзака, Гюго, Гофмана, Диккенса, Ш. де Костера, А. Франса, Ст. Цвейга), а также его пейзажи Москвы и зарубежных стран.

Ценя работу Кравченко, Луначарский содействовал его поездке в 1926 г. за границу для изучения творчества мастеров прошлого и современной графики и полиграфии. Однажды нарком посетил его мастерскую (в Москве, в Чистом переулке, д. 8, кв. 9) и долго беседовал с художником. Вероятно, тогда же Кравченко нарисовал портрет Луначарского (воспроизводится впервые в настоящем томе).

В конце 1920-х годов издательство «Всекохудожник» задумало серию монографий о советских художниках, в том числе и книгу о творчестве Кравченко. Над макетом этой будущей книги работал сам художник. Так как издательство вскоре перестало существовать, книга не вышла в свет.

[1] В статье «Иллюстрации» («Книга и революция», 1923, № 4, стр. 15—19). В 1929 г. статья была вновь напечатана в кн.: Юрий Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., изд-во «Прибой», стр. 500—511.

[2] В новелле «Флорентийские ночи» (1836).

[3] На слова Гейне Шуберт написал шесть песен, вошедших в его посмертный сборник «Лебединая песнь» (1828).

[4] Луначарский писал стихотворения, в которых стремился передать «ритмическое и мелодическое содержание» некоторых музыкальных произведений, в частности Баха и Шуберта. Об этом он говорит в статье 1924 г. «О поэзии как искусстве тональном» (VII. 426—431).

[5] Речь идет о романе Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», который печатался в журнале «Звезда» 1927—1928 гг. Отдельным изданием вышел в 1929 г. Луначарский прочел его во время инспекторской поездки по Среднему Поволжью в марте 1929 г. (см. упоминание об этом в письме к сыну от 19 марта 1929 г.— в кн.: «Слушайте, товарищи потомки!». М., изд-во «Правда», 1965, стр. 33).

[6] Статья искусствоведа Анатолия Васильевича *Бакушинского* (1883—1939) «А. И. Кравченко» должна была появиться в той же книге, для которой предназначалось и предисловие Луначарского. Напечатана статья была в журнале «Новый мир» (1929, № 11) и в сборнике «Гравюра на дереве» (сб. 4. Л., 1929).

СОБЛАЗНЫ И ОПАСНОСТИ ВЫСОКОЙ КУЛЬТУРЫ

Давид Борисович Рязанов представляет собою одну из самых культурных личностей, каких я встретил на своем, уже не коротком веку [1].

Естественно, что, поскольку моя мысль направляется сейчас к нему по случаю его многознаменательного юбилея, она попадает в круг понятий и явлений культуры, этого огромного здания человеческого труда, человеческого гения в их взаимодействии с природой, этого второго мира, в котором столь сложно соединены и внутреннее единство, и огромное разнообразие по разветвлениям и направлениям, векам, племенам и, в особенности, классам.

Задумавшись о культуре в какой-то связи с высоко уважаемой мною культурной фигурой Давида Борисовича, я напал на мысль об опасностях и соблазнах культуры, и притом именно самого высокого культурного хребта, как раз того, среди пейзажа которого движется т. Рязанов и атмосферой которого он дышит.

Этот пейзаж наивысшей культуры напоминает мне чем-то тот фантастический и глубоко рельефный голубой ландшафт, который Леонардо да Винчи дал в качестве фона для созданного им изображения культурного человека в одном из тончайших его отражений, в мировом шедевре — Монне Лизе Джиоконде.

Этот пейзаж состоит из высоких пиков о крутых склонах, из глубоких ущелий и долин, по которым текут серебристые реки, причем так и кажется, что воздух там разрежен и холодноват, солнце ярко, тропы редки и круты: карабкаться на соблазняющие вершины, чтобы открыть для себя новые горизонты,— головоломно затруднительно; заглядывать в пропасти — головокружительно, и спускаться в них надо с опаской, ибо такой спуск может внезапно оказаться бедственным срывом.

Хотя я гораздо менее вхож в эти наивысшие регионы культурного плато, чем Давид Борисович и ему подобные, мне все же хочется указать на некоторые, диаметрально противоположные друг другу опасности, которым, судя по нашим наблюдениям за жителями этих вершин,— от нас, снизу,— они подвергаются.

Туземец высокой культуры, Давид Борисович Рязанов поправит меня, если я впаду в ошибки, а может быть, когда-нибудь захочет и пополнить естественные у меня пробелы.

I

СОБЛАЗН БЕЗГРАНИЧНОЙ ШИРОТЫ

Культура необычайна широка. Она почти безгранична. В нее входит огромное множество самых разнообразных явлений. На первый взгляд может показаться, что она представляет собою некое гигантское скопление самого парадоксального и противоречивого характера. Как часто с внутренним ужасом или с усмешкой люди широкой культуры старались начертать ее облик как раз с этой точки зрения тысяч противоречий, в ней уживающихся.

Уже в XVIII столетии забавлялись ниспровержением понятий о единой вере (или единой морали), изображая гигантское разнообразие понятий человечества об истинном, добром и прекрасном и пикантно сопоставляя зло с добром у разных народов, причем понятия эти самым курьезным образом менялись местами.

Еще Вольтер полагал, что по крайней мере вплоть до зари рационализации истории,— которую он склонен был усматривать пока еще в бледном виде в свое собственное время,— история человечества, его верований и нравов представляет собою сонище безумств [2]. И в своем знаменитом «Искушении св. Антония» Флобер, прежде чем отдать всю культуру черту в зубы (разумея под чертом дух автоматического материализма и признание бессмысленности существования),— проводил предварительно перед умственным оком читателя пестрый и кошмарный карнавал абсурдов, которым в разное время своего культурного развития в разных местах поклонялся человек.

Но не все иронизируют или отчаиваются перед лицом потрясающего многообразия форм человеческой культуры. Многие, напротив, приходят в экстаз исследователя и коллекционера. Словно в большом саду, полном странных растений и курьезных животных, разнообразных мостиков и беседок, бегают с ахами и охами резвые дети — так по целой «вселенной» человеческой культуры прогуливаются исследователи-коллекционеры, жадно желая все знать, наполнить свою голову фактами и датами, именами и образами прошлого и настоящего. И чем кто больше прочел, и чем кто больше видел, и чем кто большим обладает в своих национальных музеях или личных собраниях,— тем тот культурнее.

Конечно, с этой точки зрения самым культурным является человек всех культур в пространстве и времени.

Фридрих Ницше пропел дифирамб своему современнику — историческому человеку, которому поистине ничто человеческое не чуждо и который одинаково в изумлении и восторге подымает руки вверх от живости изображений животных в пещере ледникового периода и от картины парижского сюрреалиста, от пирамиды, Эйфелевой башни и дамской шляпы, от древнегреческой монеты и современной почтовой марки. Такой исторический человек восхищенно комментирует утонченного неоплатоника и резкого материалиста, самую простую народную мелодию, симфонию Бетховена и самый какофонический джаз-банд. С уважением склоняет он голову перед гением Маркса и перед «гением» Клемансо и т. д. и т. п.

Слово, которое сию же минуту сходит к нам на губы при зрелище этого высококультурного человека, это слово — эклектик.

Но в том-то и дело: худо или хорошо быть эклектиком?

Настоящий, так сказать, классический и (да позволено мне будет так выразиться) абсолютный эклектик — этакий директор всемирного музея и всечеловеческой библиотеки, влюбленный в свое «учреждение»,— представляет собою тип в высокой степени привлекательный. Правда, у него

нет убеждений. Но у него все-таки есть одно убеждение, а именно — что все убеждения меняются и что все убеждения могут выражаться в изящных или по крайней мере курьезных образных эмоциональных и мыслительных формах. У него есть даже свои предпочтения: он, конечно, рад, как курьезу, как характерно выраженному в себе явлению, всякой нетерпимой величине, но подлинной печатью человечности кажется ему отмеченным все терпимое, ласковое и широкое. Не таким ли эклектиком был очаровательный человек культуры — Анатоль Франс?

Между тем здесь перед нами вырисовывается один из огромных и опасных соблазнов высокой культуры.

П. Л. Лавров был человеком колоссальной культуры [3]. Он не принадлежит к числу таких бескрайно широких и, как я только что выразился, *абсолютных* эклектиков: добро и зло были для него более четко очерчены. Но именно о нем, как мне рассказывал когда-то с веселой усмешкой покойный М. М. Ковалевский [4] (тоже человек высочайшей культуры), Фридрих Энгельс (тоже человек высочайшей культуры) сказал удивительно меткое слово: «Was der arme Alte auch nicht zusammengelesen hat!..»*.

Много читать — это необыкновенно хорошо. Но при каких условиях не получается вот такого «Zusammengelesen»? ** Очевидно, только в том случае, если у человека высокой культуры, преодолевающего и усваивающего целые библиотеки книг, есть внутри какие-то определяющие кристаллы, которые заставляют кристаллизоваться и весь приобретаемый таким образом новый материал. Но тогда все огромное разнообразие впитываемой в себя культуры внутри человека, в его собственном культурном мире отражается каким-то особенным организмом, преломляется, упорядочивается. Культура из безграничного нагромождения явлений становится системой, и не только всякие элементы ее своеобразно размещаются, но и получают знак прогресса и регресса, добра и зла с точки зрения каких-то критериев.

Такой человек, у которого процесс освоения огромной массы культурного материала происходит в вышеуказанных формах, уже избежал соблазна безграничной широты, соблазна безграничного любования разнообразием культуры или, как это иногда бывает, безграничного ужаса перед этим самым ее разнообразием.

II

СОБЛАЗН ЗАМКНУТОЙ КРИСТАЛЛИЗАЦИИ

Спенсер говорит, что, когда он раскрыл «Критику чистого разума» Канта, он с первых же страниц понял, что книга эта ему совершенно не нужна, и захлопнул ее раз навсегда [5].

Не напоминает ли это известного грандиозно анекдотического изречения калифа Омара, когда он сжег александрийскую библиотеку: «Если во всей этой груде книг содержалась истина, т. е. то, что написано в Коране, то зачем все это? У нас есть Коран. А если там говорилось что-нибудь противоречащее Корану, то зачем это? Это будет лишь соблазнять людей. В том и другом случае необходимо испепелить эту груду книг».

Таким образом, отразившийся в человеческой легенде калиф Омар представляет собою законченный тип культурного человека, культурный мир которого законченно и замкнуто кристаллизовался.

---

* Чего только бедный старик не начитался! (нем.).

** начетничества (нем.).

Это тоже очень чарующий и манящий соблазн высокой культуры. Быть человеком высокой культуры — разве это не значит иметь на все свой определенный взгляд, прежде всего выделить для себя самое важное и интересное, и выделить сознательно, приобретая таким образом право поглядывать сверху вниз на второстепенное и маловажное, чем могут заниматься люди менее культурные, а затем в области этого самого важного установить незыблемые критерии и точно оформить ответ на Пилатовский вопрос: что есть истина?

В культурном человеке этого типа есть спокойная уверенность, есть умение ответить себе и другим на всякий вопрос, есть подлинная форма, т. е. классичность, т. е. красота. Вы всегда знаете, чего от такого человека ждать: он определенен.

И дело, конечно, идет не только о личностях, но и о группах, школах, течениях, партиях.

Правоверность, ортодоксия — это и есть та высокая форма культуры, в которой выражается замкнутая кристаллизованность.

Но достижение классической оформленности — это явление позднее, даже конечное. То, что такой оформленности достигло, перестает развиваться в своем существе, омертвевает, лишается внутренней диалектики. Если нет внутренних противоречий и если никакие внешние возбудители таких противоречий не порождают, то мы имеем, очевидно, дело с чем-то безжизненным, что и должно начать деградировать и разрушаться, хотя бы по тому типу, по которому тает и распыляется самый крепкий гранитный утес.

Когда мы, марксисты-ленинцы, употребляем слово «ортодоксия», мы употребляем его в совсем другом смысле. Марксизм есть живое древо. Жизнь течет, изменяется вокруг него, и само оно находится в процессе своего весеннего пышного расцвета.

Марксизм полон работы, внутреннего движения. И внутренние импульсы, и внешние проблемы постоянно сдвигают его во множестве важных и частных задач из нынешнего состояния.

Но в таком случае почему же это ортодоксия? В таком случае не может ли подвергнуться подлинный марксист соблазну безграничной широты?

Нет, он не может ему подвергнуться, он не может сделать свою ортодоксальность неподвижной, потому что в самое понятие его ортодоксальности входит прежде всего положение о непрерывном движении и изменении. Марксист не может стать заскорузлым поклонником мертвой догмы, потому что он заранее отрицает всякую догматичность и весь открыт к восприятию объективных фактов — и притом всех фактов.

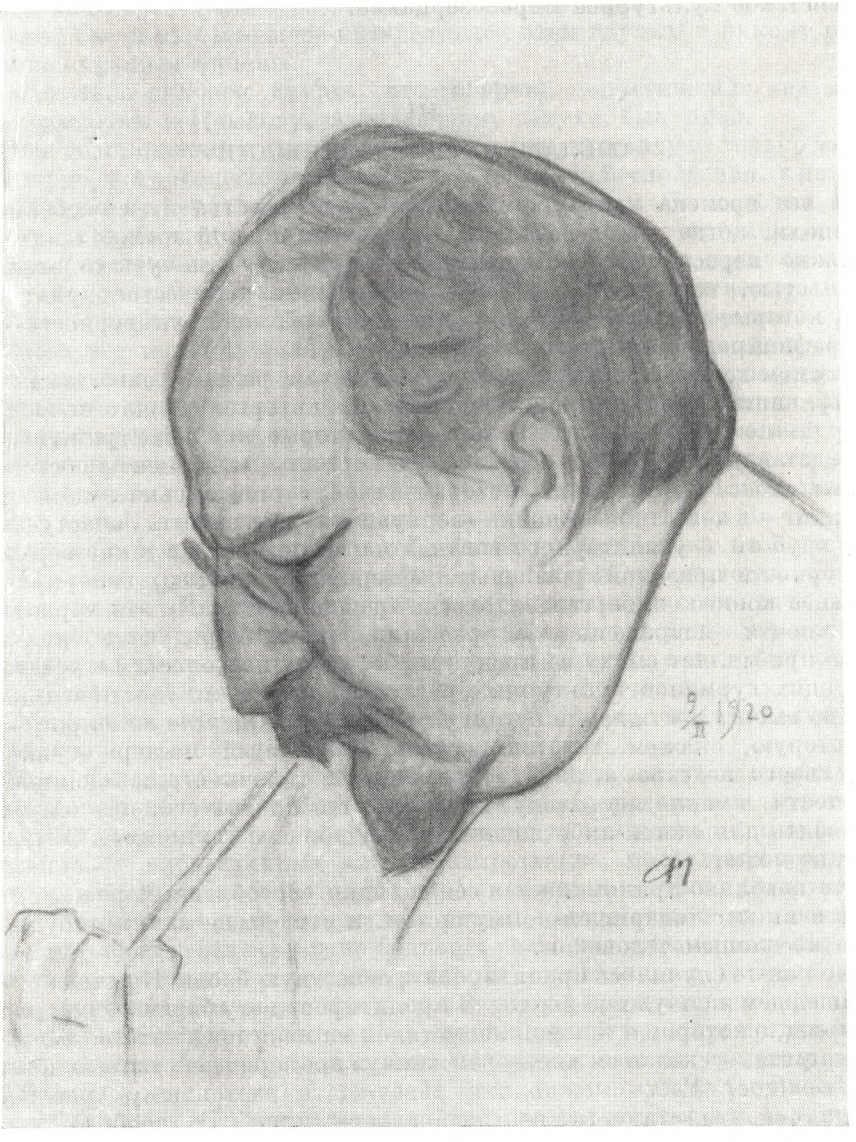
Но он застрахован также и от эклектизма, потому что в нем действуют огромные силы, детерминирующие принципы, теоретические и классовые доминанты, которые упорядочивают во все более тонкую и сложную систему весь вновь поступающий материал.

На все время, какое мы можем обозреть, сила этих доминант является довлеющей, а потому отступление от этой живой ортодоксии, от найденных нашими учителями великих принципов, является разоружением и деградацией.

И от этих размышлений я перевожу мой умственный взор на культурную фигуру Д. Б. Рязанова.

Какая огромная начитанность! Я не думаю, чтобы начитанность П. Л. Лаврова могла превосходить широту охвата образованности т. Рязанова.

Но какая определенность точки зрения! Какая незыблемая верность определенным силовым линиям, вокруг которых и располагается весь материал, никогда не уродуя умственный организм! Никаких ожирений,



ЛУНАЧАРСКИЙ

Рисунок Н. А. Андреева (цветной карандаш, сангина) 9 февраля 1920 г.
Третьяковская галерея, Москва

никаких опухолей, никаких непереваренных затвердений. Все идет непосредственно в здоровые, все растущие органы того целого, которое есть марксистское культурное миросозерцание.

III

СОБЛАЗН РАФИНИРОВАННОСТИ

Во все времена культурной истории человечества и, в особенности, в те эпохи, когда культура доходила до своей полной зрелости или даже немножко переступала соответственный порог и чуть-чуть отдавала перезрелостью, встречаются в особенно большом количестве культурные люди, которые главной своей чертой, своей особливой культурностью считают рафинированность.

В самом деле, человеческая культура весьма разнообразна также и по квалификации своей продукции. Есть вещи, которые служат непосредственно для потребления масс. Есть такие, которые уже недоступны массам, но представляют собой более или менее нормальные элементы обстановки средних слоев. Есть и такие, которые находят лишь весьма редких ценителей; это — в известной степени — верхушки культурности. Зачастую люди более грубого и утилитарного взгляда на вещи считают такие верхушки культурности праздной роскошью, афтеркультурностью, гиперкультурностью, в конце концов, своего рода извращенностью. Но эта характеристика «почти извращенности» рафинированных продуктов культуры только прибавляет смаку ее продуктам в глазах настоящих дегустаторов, настоящих гурманов культурных редкостей и высоких достижений.

Сама высота достижений в этом случае оценивается не по широте пользы, которую, скажем, тот или другой гениальный мастер осуществил путем своего шедевра, а, наоборот, именно по степени его изысканной бесполезности, именно постольку, поскольку ни понять его, ни, тем менее, употребить для какой-либо жизненной надобности «вульгарный» человек никак не может.

Мне невольно припоминается сейчас один своеобразный разговор, который я имел с товарищем-коммунистом, и отнюдь не каким-нибудь грубым и косолапым человеком.

Мне как-то случилось процитировать известную басню Крылова о петухе, нашедшем жемчужное зерно. Я процитировал эту басню сочувственно, а товарищ, о котором я говорю, напустился на меня после этого: «Неужели вы полагаете,— сказал он мне,— что жемчужное зерно действительно выше, чем ячменное? Разве можно так рассуждать настоящему гражданину строящегося утилитарного, целесообразного мира? Ну, вообразите себе, что весь ячмень на свете заменился жемчужными зернами, самым настоящим крупным жемчугом. Совершенно очевидно, что жемчуг просто упал бы в цене и употреблялся бы так же, как сейчас употребляются любые стеклянные бусы. И разве от этого мало-мальски изменилось бы что-нибудь? И разве не напрашивается мысль, что, собственно говоря, все эти редкостные жемчужины так же мало нам нужны, как и стеклянные бусы, которые бы вовсе не следовало производить, потому что очень трудно привести какие-нибудь оправдания для затраты минимальнейшего человеческого усилия на производство естественного или искусственного жемчужного зерна. А ячмень или то, что мы можем вместо него подставить,— овес, рожь, пшеница, хлебное зерно вообще — разве это не есть в самом глубочайшем смысле слова основа всякой культуры? Переход к земледелию, изобретение человеком пшеницы, борьба за ее засухоустойчивость, морозоустойчивость, за крупное зерно, за питательное зерно — есть гигантская

страница в истории человеческого подлинно культурного творчества. И просто смеха достойно сравнивать людей, которые глубочайшим образом заинтересованы в развитии пшеничного зерна, с людьми, которые в какой бы то ни было мере интересуются этим глупым и никому не нужным жемчужным зерном».

Что же, я склонен думать, что товарищ, напустившийся на меня за мою симпатию к Крылову, осуждающему петуха, был прав.

Все дело, однако, в том, что приходится иметь в виду не только жемчужное зерно, которое действительно вещь довольно бесполезная, а немножко понимать внутреннюю иронию дедушки Крылова. Он говорил вообще о людях ограниченных (которых он рисует в образе петуха), о людях, которые часто не могут оценить явлений, выходящих за пределы их сообразительности. С этой точки зрения не только жемчужное зерно, но очень многие произведения искусства, даже очень многие завоевания науки, в глазах вот таких слишком решительных «петухов», привыкших «разрывать» «навозную кучу», заслуживают самого решительного осуждения. И если можно согласиться с моим уважаемым товарищем насчет того, что пшеничное зерно гораздо выше жемчужного, то было бы в высшей степени опрометчиво стать на точку зрения утилитаризма, исходящего из того представления о пользе, которое имеет сам массовый человек в нынешнее время, когда, к великому сожалению и не по вине своей, а по беде своей, этот массовый человек многого действительно понять еще не может.

Но если крайняя вульгаризация культуры, стремление объявить ненужным все, что находит ненужным неграмотный человек, представляет собой чудовищное покушение на развитие всей человеческой культуры, то, с другой стороны, соблазн рафинированности, о котором я сейчас говорю, есть действительно тяжелый соблазн.

Обыкновенно люди, впадающие в этот соблазн, представляют собой отпрыски более или менее паразитарных классов.

Надо быть паразитом, чтобы перестать ценить массовое и непосредственно полезное и чтобы считать бесполезность, редкость и курьезность главными достоинствами предмета и явления, о котором произносится суждение. У паразитарных классов естественна, поскольку все необходимое для бытия доставляется им даром, путем эксплуатации труда масс, все их свободное время уходит как раз на излишества и на привнесение в этот мир излишеств возможно бóльших развлечений, специализация всякого рода знатоков коллекционерства и соревнования в приобретении подчас до нелепости доведенных культурных раритетов.

Оставляя в стороне всякого рода коллекционерство старых и новых уникумов, обратим немножко внимание на оценку литературных произведений или даже человеческих мыслей. Рафинированный культурный человек любит изыск и такое сочетание идей, чувств и слов, которое никем бы до тех пор не употреблялось, было бы в значительной степени темным, так что среднему человеку и невдомек, какой смысл имеет данное сочетание идей, чувств и слов, но которое бы, тем не менее, за этой внешней темнотой таило какой-нибудь парадокс.

Остроумие, парадоксальность, заумность и всякие в этом роде человечеством изобретенные фокусы, формалистические узоры и монструозные порождения мозга представляют собой довольно заметный пласт человеческой культуры, утолщающийся там, где господствующий класс данной культурной эпохи начинает жить сугубо паразитарной жизнью.

Легко представить себе такого культурного человека, который с какой-то внутренней брезгливостью относится ко всякому предмету, не являющемуся редкостью, ко всякой человеческой фразе, ко всякому переживанию, на котором не лежит печать изысканности и необычайности. Можно представить себе, что это за утомительные люди, в какой огромной мере ка-

жутся они сами ненужными, исключившими себя из жизни, дышащими «неземной» атмосферой!

А между тем людям, раз попавшим в страну высокой культуры, очень легко заметить эти подымающиеся к самому небу пики, которые кончаются иглоподобными вершинами и на которые хочется взгромоздиться для того, чтобы почувствовать себя особенно эффектно поднятыми над обыденностью и заурядностью.

С такого рода «культурностью» надо, конечно, вести борьбу. Но эту борьбу надо вести с оглядкой. Очень легко, заразившись совершенно законной враждебностью к этим утонченным людям, перегнуть палку и начать относиться, как к ерунде, ко всему, что редкостно и что не умеет сразу доказать свое право на оправдательный приговор перед трибуналом грубоватого утилитаризма. Очень легко перебить все коллекции фарфора на том основании, что фарфоровую посуду можно очень хорошо заменить простой стеклянной или фаянсовой. Но вряд ли это правильный подход к культуре.

В последнем романе Дюгамеля изображается интеллигент-коммунист, по поводу которого между прочим Дюгамель позволяет себе фразу, бросающую совершенно неправильно камешек в мой огород. Он говорит: «Конечно, этот высокий интеллигент-коммунист в сущности был индивидуалистом; индивидуалистом остается каждый интеллигент, будь то Моррас или Луначарский» [6].

Я не знаю, является ли Шарль Моррас, вождь монархистов Франции, индивидуалистом, и мало интересуюсь этим, но могу заверить господина Дюгамеля, что я сам индивидуалистом отнюдь не являюсь.

Но героя Дюгамеля вспомнил я не для этого попутного опровержения, а потому, что герой этот говорит между прочим: «Хотя я коммунист, но, когда произойдет переворот, очень может быть, что мне придется умереть, защищая наши музеи от своих собственных масс».

Дюгамелю уже как будто не мешало бы знать, как отнеслись даже в малокультурной, низкой по уровню образованности своих масс России после преобразования ее в Советскую страну к этим самым музейным ценностям.

Да, мы найдем правильное отношение и к уникальному и к рафинированному. Мы не сделаем из него своего обиходного, того, чем мы окружаем свою нормальную жизнь, но мы будем видеть в этом рафинированном своеобразные показатели, своеобразные данные для суждения о разных сторонах человеческой психики, для понимания жизни и стремлений отдельных народов и классов, и часто, может быть, мы это самое уникальное (если нам покажется, что оно действительно прекрасно и для нас приемлемо) сумеем взять за образец для нашей массовой продукции.

IV

СОБЛАЗН МАССОВОСТИ

Однако среди людей высокой культуры встречаются и совсем иные типы. Они также считают себя высококультурными и отнюдь не согласятся признать примат рафинированных над собой. Между тем они представляют собой прямую противоположность рафинированных.

Ницше говорил о посредственности, о мещанстве: «Массы? — пускай их возьмет чёрт и статистика» [7].

Чёрт тут привлечен для красного словца и для того, чтобы подчеркнуть, как пренебрежительно относится Ницше к дюжинному, к сотенному, к заурядному.

Но статистика тут как раз на месте. Законы, по которым управляется мир, обнаруживаются в больших цифрах. Отдельные индивидуальности и отдельные индивидуальные явления тонут в этих больших цифрах и в сущности не имеют никакого значения для человека, который смотрит на мир сверху.

Какое дело настоящему большому генералу-стратегу до того, упадет ли пронзенный пулей Иван Иванов или Николай Николаев, какие кому раны будут нанесены в битве и какие именно горести каким именно членам семьи сражающихся будут при этом причинены!

Но горе было бы такому стратегу, который не принял бы во внимание, какие же вообще могут быть потери при рассчитанной им атаке, не окажутся ли они слишком большими, не поведут ли к тому, что боевые единицы, посланные им в атаку, окажутся надломленными и не осуществят задание?

А так-то, приблизительно, смотрит на вещи и культурный человек, впавший в соблазн массовости. С неменьшей гордостью, чем рафинированный культурменш, он заявляет: «Позвольте! Я человек большой культуры, для меня важны только те явления, которые имеют социологическое значение, которые действительно действенны, которые действительно значимы, а не разная мелкая мелочь, могущая увлекать только коротконогого и близорукого человечка, не умеющего подняться на мою орлиную высоту и окинуть взором широкие горизонты жизни».

Что можно возразить в конце концов против такого социологически мыслящего культурного человека?!

Он не только начинает пренебрегать живой жизнью. Он пренебрегает даже историей. История сама по себе кажется ему каким-то скопищем анекдотов, и в истории его пощады заслуживают только самые общие ее линии.

Возьмите хотя бы историю литературы. Такой возгордившийся человек общих линий и массовых явлений скажет вам: «Какое мне дело до того, что представляет собою Петрарка, Гете или Гоголь? Я знаю, что в определенную пору литература должна была неизбежно выразить определенное социальное содержание. Не родись Петрарка, не родись Гете, не родись Гоголь или имей они случайно совсем другую судьбу, которая помешала бы им написать те именно сочинения, которые они написали,— никакого заметного изменения от этого не произошло бы». «Следите за моей мыслью!— говорит такой культурный человек,— во время Гоголя определенная массовая ситуация, массовые противоречия были даны? Были. А раз они были даны, должны они были найти свое отражение, или вы полагаете, что такое гигантское явление, как литературное отражение уже накопившихся социальных значимостей, зависело от того, что где-то в Полтавской губернии родился Николай Васильевич Гоголь, и что не родись он у своих скромных родителей, то и вся создавшаяся на Руси общественность оказалась бы немой?»

Ну, кто же решится противоречить такой постановке вопроса? Действительно, раз социальные значимости даны, то тем самым дано и их выражение.

А если так, то культурному человеку, подпавшему под соблазн массовости, становится уже совершенно неинтересным, что было до того и произошло дальше с автором выразивших то или иное социальное содержание произведений. Не Гоголь, так кто-то другой.

Отсюда легкий вывод: следует изучить и всех маленьких гоголей вокруг. Они должны были в конце концов делать то же дело, предшествуя Гоголю, вторя ему или довершая начатое им. И вообще Гоголь плюс все маленькие гогольки составляют единое социальное явление. И если вы робко скажете на это, что все-таки интересно было бы знать кое-что о

большом Гоголе и что это, пожалуй, более занятно, чем сведения о маленьких гогольках, и что есть все-таки какая-то разница между большим Гоголем и маленькими, хотя они порождены одними и теми же социальными условиями, — если вы скажете все это, то, пожалуй, вам ответят, что вы плохой марксист.

У культурного человека, впавшего в соблазн массовости, нет больше понимания того, что не только массовое является закономерным, но и индивидуальное входит в ковровую ткань истории, как нечто фактически неизбежное, как нечто, чему придан индивидуальный конкретный характер ходом событий и что заслуживает внимательнейшего изучения именно потому, что жизнь в ее реальном ходе и есть та жизнь, которой приходится управлять или которой, — если управлять ею ты или твой коллектив не умеют,— приходится подчиняться.

Вряд ли можно считать рядом с соблазном рафинированности одним из соблазнов высокой культуры и соблазн конкретности, т. е. неумение различить между случайным и значительным, неумение подыматься до социологических абстракций. Я думаю, что это особая точка зрения на вещи просто малокультурного обывателя. Не о ней мы, конечно, говорим. Мы говорим именно об этом стремлении объяснить исключительно большими законами конкретные явления, в особенности те, которые приобрели при всей своей конкретной индивидуальности (как в случае с великими людьми) бросающееся в глаза огромное значение.

Ленин был как нельзя более далек от того «социологического марксизма», который удаляется от конкретности. На стр. 110 в I томе его Сочинений вы можете найти определение задачи марксизма: «Точно изобразить действительный исторический процесс, и ничего больше. Критерием теории является верность ее с действительностью. Критерий этот отнюдь не в абстрактных схемах» [8]. А в XII томе («О великих людях») Ленин делает такую выписку из «Философии истории» Гегеля: «Великие люди в истории — это те, чьи личные частные цели заключают в себе субстанциональное, являющееся волей мирового духа»[9]. То, что Ленин не делает при этом никаких возражений Гегелю, вовсе не значит, конечно, чтобы он принимал это положение в таком виде, как оно Гегелем сформулировано. Он принимает его, очевидно, только с переводом на материалистический язык, который бы звучал так: «Великие люди в истории — это те, чьи цели и чье поведение самым точным образом совпадают с основными линиями развития общества, с главными целями класса, являющегося в эту эпоху ведущим».

А отсюда следует, что люди не великие — это те, у которых такое совпадение является гораздо меньшим, затемненным, раздробленным. Вот почему великих Гоголей надо изучать, а маленьких гогольков можно разве захватывать попутно.

Когда, противопоставив антитетически эти два соблазна — рафинированности и массовости, я вновь устремляю свой взор на культурную фигуру Д. Б. Рязанова, я с удовольствием отмечаю тот глубокий интерес, который всегда проявлял Рязанов к фактам индивидуальным, например, скажем, подчас даже к мелочам социальной биографии, мыслительной истории Маркса и Энгельса, а рядом с этим десятка других выдающихся людей их эпохи и других эпох, и вместе с тем его неуклонный и столь естественный в марксисте интерес к явлениям массовым, к тем самым большим цифрам, которые он отнюдь не был склонен посылать к чёрту, а послав их к статистике, принимал из ее рук как драгоценнейший материал для общего построения подлинного представления о человеческой культуре.

V

СОБЛАЗН КУРТУАЗНОСТИ

Культура также имеет свой «двор», свою аристократию, несколько тысяч людей, которые более или менее знают друг друга.

Подлинно культурный гистолог знает о каком-нибудь крупнейшем живописце своего времени, а выдающийся артист может вам без больших ошибок назвать крупнейших химиков или путешественников своего времени.

Есть такое выражение «европейская знаменитость» или еще другое, более почтенное — «мировая величина».

Такие «европейские знаменитости» и «мировые величины» составляют своего рода республику, в которой они признают себя более или менее равными согражданами.

Снизу к ним примыкают всякие академики и профессоры и на том же уровне находящиеся мастера разных родов оружия.

Все это люди культурные. Все это даже высококультурные люди.

В общем, культурные люди считают, что существуют некоторые «культурные отношения между людьми». Некультурно относиться к человеку — это значит быть с ним грубым, не признавать его человеческих прав.

Правда, если выясняется, что тот или другой высококультурный человек зашел «слишком далеко» по той или другой линии культуры, если, например, такой высококультурный человек, как Ромен Роллан, слишком очевидным образом ударил по лицу такую «почтенную» вещь, как патриотизм [10]; — то высококультурные люди пожимают плечами и произносят нечто вроде следующей фразы: «Такой культурный человек и вдруг допустил такие излишества! Как нелепо такому высококультурному человеку путаться в политику!»

Надо вспомнить, что очень многие из высококультурных людей являются аполитичными отчасти потому, что среди них живет легенда, будто бы наука сама по себе (или искусство само по себе) в состоянии привести человечество к счастью в какие-нибудь ближайшие 25 лет. Вследствие этого на всю суету политиков и на всю борьбу классов они смотрят с жалостью, смешанной с негодованием.

Конечно, республика высокой культуры далеко не едина. В ней есть свое крайне левое крыло, левое, центр, правое и крайне правое. Диалектический материалист встречается в ней с католиком, анархист с монархистом. Принято, однако, при куртуазных отношениях, которые должны связывать высококультурных людей, отодвигать на задний план разницу мнений и помнить прежде всего то место как некую абсолютную величину, которое данный высокий спец занимает во всем мире высоких спецов (или высочайших эклектиков, спецов по всем специальностям и без всякой специальности).

В самом деле, люди высокой культуры — это выдающиеся индивидуальности, утонченные, оставившие позади себя всякие грубые страсти и раздраженную нетерпимость. Они дышат атмосферой свободы мысли и взаимного уважения. Разве это не хорошо? Разве не хорошо будет жить людям высокой культуры в социалистическом обществе? И разве, поскольку все социалистическое общество мощно двинется в направлении к высокой культуре, именно такого рода междучеловеческая куртуазность не сделается естественным модусом взаимоотношений между людьми?

Все так, в этом нельзя усумниться. Но тонкий яд многих соблазнов в том и заключается, что они вовсе не являлись бы соблазном при социализме, т. е. после прекращения свирепой классовой борьбы. Именно этот аромат будущего, этот аромат гармоничных человеческих взаимоотношений, соответствующих плановому хозяйству, и придает им прелесть. А

между тем, пока царит эта необходимая борьба, без которой мы никогда не приплывем к желанным берегам социализма, до тех пор предвосхищение нравов будущего и установка их в качестве правила поведения для настоящего есть измена делу.

Нас мало интересует, хорошо или не хорошо, если какой-нибудь высококультурный кардинал любезно беседует с каким-нибудь высококультурным раввином или даже атеистом. Пусть они разрешают эти вопросы как хотят. Но вот, если бы крупный мыслитель или деятель коммунизма хотел завязать узы самой розовой куртуазности с высококультурными классовыми врагами,— то тут нельзя не протестовать.

Хорошо, если эта куртуазность имеет только чисто внешний характер. В самом деле, когда, например, наши советские историки (среди которых было довольно большое количество коммунистов) отправились в Германию в качестве гостей и смогли там прочесть несколько весьма знаменательных докладов, собравших огромное количество молодежи[11], то они действовали правильно, если обменивались поклонами и любезными улыбками с немецкими коллегами, принадлежащими к различным, но большей частью буржуазным историческим направлениям. Но это было бы худо в том случае, если бы из-за куртуазности и чтобы не шокировать любезных хозяев высококультурного образца наши историки, скажем, подлили немного тепловатой розовой водицы в крепкое вино марксизма. Вот это было бы плохо. Они, конечно, этого не сделали, но так может подчас поступить тот или другой высококультурный человек, если он поддастся соблазну и будет думать, что «высокая культурность вообще» важнее в нем, чем его марксистская выдержанность.

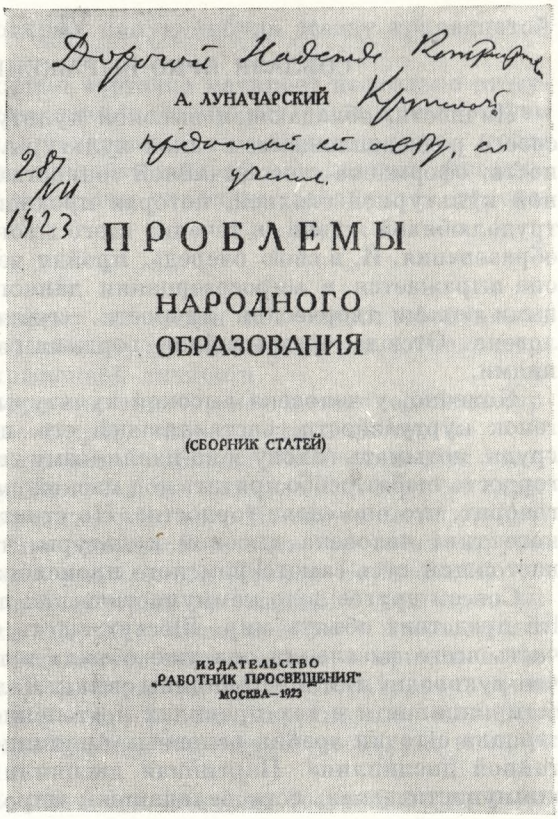


СБОРНИК СТАТЕЙ ЛУНАЧАРСКОГО «ПРОБЛЕМЫ НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ» (М., 1923)
Экземпляр с дарственной надписью автора Н. К. Крупской
Обложка
Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле, Москва

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ ЛУНАЧАРСКОГО НА СБОРНИКЕ ЕГО СТАТЕЙ «ПРОБЛЕМЫ НАРОДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ» (М., 1923):

«Дорогой Надежде Константиновне Крупской преданный ей автор, ее ученик. 28/VII 1923»

Титульный лист Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле, Москва



Думается, что то же самое верно и для других направлений, только повторяю, мы гораздо равнодушнее к тому, не подмочена ли твердая убежденность людей высокой культуры не нашего лагеря их изысканной куртуазностью.

Внутри нашей страны иной раз также старается как бы определиться некая круговая порука высококвалифицированной интеллигенции. При этом иногда упускается из виду, что именно в нашей стране, где борьба идет в таких жестких формах, высококвалифицированная интеллигенция раздернута на два, очень далеко отстоящих друг от друга лагеря, между которыми мечется, снует туда и сюда, подвергаемая как бы особенному электролизу, не разобравшаяся еще середина. Соблазну куртуазности поэтому в нашей стране нельзя не давать от времени до времени достаточно энергичного отпора.

Я не желал бы только, чтобы читатели неправильно меня поняли. Я вовсе не хочу сказать, чтобы люди, которые умеют больше оценить значение того или другого специалиста, чем другие, просто с этой специальностью не знакомые, не имели права по-ленински поднять голос в защиту того или другого специалиста, о котором неосведомленные часто легко произносят суждение как о чем-то непригодном, потому что чуждом, забывая ленинское указание, что часто этот чуждый специалист, поскольку он является более или менее незаменимым, должен быть поставлен нами в рамки, которые бы пресекали его вредное влияние, и использован, насколько только использовать его можно в нашем строительстве, в котором каждая интеллигентная сила, при скудости нашего интеллигентского наследия и трудности получения новой интеллигенции высокой квалификации, является драгоценностью [12].

VI

СОБЛАЗН ЯРКО ВЫРАЖЕННОЙ ЛИЧНОСТИ

Личность, обладающая высокой культурой, очень часто считает себя своего рода воплощением такой культуры. В своих глазах вся она, личность, оформлена с необычайной тонкостью и законченностью той громадной культурной стихией, которая проходила через нее в течение всей ее трудолюбивой жизни, в течение всего многозначительного процесса самообразования. И, в свою очередь, пройдя через личность, культура — как она выражается в миросозерцании данного человека — прониклась живыми соками творческой личности, «гением» данного выдающегося человека. Отсюда чрезвычайная гордыня самим собой и своими воззрениями.

Конечно, у человека высокой культуры всегда имеется некоторый оттенок куртуазности, заставляющей его не слишком грубо выпячивать грудь, подымать голову и по-павлиньему хвастать собой. Очень часто даже гордость любят особо прятать под маской смирения, того самого, о котором говорят, что оно «паче гордости». Но стоит только серьезно затронуть такого типа человека высокой культуры, чтобы он зашипел, как самый настоящий гусь самого римского происхождения.

Совсем другое дело коммунистическая партия. Все будущее перед ней. Ей предстоит объять мир. Шестую часть его площади и четырнадцатую часть всего населения она уже объяла в том, по крайней мере, смысле, что руководит ими. Ее принципы свежи. Дело, однако, не только в свежести ее принципов и в тех правилах постепенной организации все нового материала с точки зрения основных принципов. Дело еще в одном — в партийной дисциплине. Партийная дисциплина такой партии, как партия коммунистическая, есть величайший мировой принцип. Только при железном единстве партии окажется возможным исполнить ее всемирную историческую миссию.

Необычайно благоприятным обстоятельством при этом является то, что коммунистическая партия есть партия пролетариата — класса массового, дисциплинированного уже своей ролью в производстве, класса, мужественно выдержанного и органически неприязненно настроенного ко всякой крикливой и выпирающей себя личности.

Однако если нашей партии нужны железные когорты пролетариата, то ей нужны также и люди высокой культуры. Это бесспорно. Люди высокой культуры могут прийти к коммунистической партии из разного рода интеллигенции, могут подняться из пролетариата. Но даже эти последние по мере того, как они становятся людьми высокой культуры, могут приобретать характерные черты ⟨их⟩ и подвергаться свойственным им соблазнам.

Если в пределах такой глубоко серьезной партии, как наша, эти вещи приобретают иногда в некоторой степени трагический смысл, то в широком общежитии кризисы, порожденные соблазном ярко выраженной личности, бывают не лишены комизма. Сюда относятся всякие ученые («Я» с большой буквы) теории сэра Имя-Рек, разъяснение «темного факта», данное академиком Таким-то. С весьма ядовитым взором и весьма взволнованным голосом настаивают сэр Имя-Рек или академик Такой-то на том, что они совершенно и полностью правы и что сэр Так-и-Так и академики X и Y проявили в данном случае не только слабость логики, но и значительную степень невежества.

Очень забавно наблюдать, как впавшие в соответственный соблазн и необычайно высоко ценящие самих себя граждане «высокой республики максимальной культурности» ссорятся между собой по поводу того, кто

первый сказал «э», кто первый открыл какую-нибудь звезду тринадцатой величины и т. д.

Кстати сказать, эта смехотворная черточка начинает несколько отступать перед растущим духом куртуазности, и мы все чаще присутствуем при соглашениях на этой почве совершенно гоголевского типа, когда два или три ученых, открывших одновременно ту или другую «звезду», обмениваясь косыми взглядами и косыми улыбками, заявляют: «„Э", сказали мы с Петром Ивановичем».

* * *

Обращаясь к человеку, которому посвящен настоящий сборник, я должен сказать, что мне часто казалось, будто он впадает и в соблазн куртуазности, и в соблазн ярко выраженной личности.

Но к Д. Б. Рязанову я отношу от сказанного мною насчет соблазна куртуазности только то, что я отнес к привлекательности этой черты.

Так же точно знаю (да и кто не знает?) Давида Борисовича как полемиста. Мы часто наблюдаем те громы небесные, которые Юпитер этот вдруг посылает против нас в случае разногласий с ним. Не так-то легко устоять на ногах, когда получишь молнию рязановского гнева за то или другое отличие твоего мнения от мнения уважаемого Давида Борисовича!

Но это не единственное оружие, которым он защищает свою ярко выраженную личность. У него есть и другое: очень веселая и очень меткая шутка... Речи т. Рязанова сопровождаются часто смехом, и причиной этого смеха всегда является острота, почти классически литературная, очень тонкая и неожиданно часто очень больно разящая противника и иногда оставляющая каплю яда в царапине, которая отмечает место, где впилась рязановская стрела.

Столь боевые качества Д. Б. Рязанова, которые составляют неотъемлемую принадлежность его великолепного темперамента и всей его дорогой нам личности, могут заставить думать, что он весьма не чужд последнему из перечисленных мною соблазнов. Я все же думаю, что это не так. Дело в том, что гнев Рязанова отходчив и шутки его не злостны. Только в высшей степени мелочный человек может обижаться на яркую полемику т. Рязанова. В ней сказывается скорее очень большая убежденность, горячность натуры, прямота и то богатство арсенала, которое позволяет заимствовать из него подчас очень блестящее и очень отточенное оружие.

Во всяком случае, при свете того суммарного анализа соблазнов высокой культуры, который я делаю в этой статье, фигура Давида Борисовича вырисовывается в самом благоприятном свете. Но это было лишь весьма косвенной целью настоящей маленькой работы: мне хотелось просто бросить взгляд на опасности высокой культуры, осветить их и в то же время пожелать, чтобы возможно большее количество людей подвергалось этим опасностям — при том условии, разумеется, чтобы они сумели их преодолеть. Ибо всякая высокая культура есть вещь не только «вообще», не только «очень высокая», но и весьма необходимая в обиходе класса, который хочет по-новому перестроить мир.

‹1930›

Печатается по тексту, впервые опубликованному в кн.: «На боевом посту». Сборник к 60-летию Д. Б. Рязанова (1870—1930). Пригот. к печати К. Смирнов. М.— Л., ГИЗ, 1930.

Так как книга не получила распространения, статья осталась малоизвестной. Между тем она представляет большой интерес не столько как характеристика Рязанова (в этом отношении она грешит юбилейными преувеличениями и отсутствием критического подхода к политическим ошибкам юбиляра), сколько для уяснения того, как понимал Луначарский некоторые важнейшие проблемы культуры.

[1] Давид Борисович *Рязанов* (Гольдендах, 1870—1938) — социал-демократ, до 1917 г. принадлежавший к группе «Борьба», которая занимала промежуточное поло-

жение между большевиками и меньшевиками. В 1906 г. эмигрировал в Германию, где вел научно-исследовательскую работу по подготовке издания сочинений Маркса и Энгельса. На VI съезде партии (1917) был принят в РСДРП(б). После Октябрьской революции находился на руководящей профсоюзной работе. В начале 1918 г. временно выходил из партии из-за несогласия с решениями VII съезда по вопросу о Брестском мире. Во время дискуссии о профсоюзах (1920—1921) занял антипартийную позицию и в связи с этим был отстранен от работы в ВЦСПС. Был первым директором Института Маркса и Энгельса. В феврале 1931 г. исключен из ВКП(б) за связь с нелегальной организацией меньшевиков. Последние годы жил в Саратове, занимаясь литературным трудом.

[2] См. слова Вольтера в его повести «Простодушный»: «История — не что иное как картина преступлений и несчастий» (В о л ь т е р. Избранные произведения. М., 1947, стр. 163).

[3] О своем знакомстве с Петром Лавровичем *Лавровым* (1823—1900), социологом и публицистом, идеологом народничества, Луначарский рассказывает в книге «Великий переворот», ч. I. Пг., изд. З. И. Гржебина, 1919:

«В Париже познакомился я также со стариком Лавровым. Если не ошибаюсь, это было совсем незадолго до его смерти. Был он очень стар и жил в своеобразной норе, как будто выкопанной между книгами; читал, как всегда в жизни, чрезвычайно много и представлялся мне чудом энциклопедичности. Мне удалось иметь с ним несколько длительных и интересных бесед на темы, которые в то время более всего меня интересовали, именно о происхождении родственных мифов у самых далеких друг от друга народов и о законах эволюции мифов» (стр. 18—19).

[4] Максим Максимович *Ковалевский* (1851—1916) — правовед, историк и социолог. В 1870—1880-х годах был профессором Московского университета. За прогрессивный образ мыслей был уволен из университета и уехал за границу. В 1901 г. основал в Париже «Высшую русскую школу общественных наук», просуществовавшую до 1905 г. После возвращения в Россию стал профессором Петербургского университета и являлся одним из организаторов буржуазной «партии демократических реформ», не имевшей большого влияния. Был членом I Государственной думы. Луначарский познакомился с ним во Франции в 1890-х годах. «Мне кажется,— писал Луначарский,— что за всю жизнь я встретил только двух собеседников, столь исключительно блестящих, можно сказать, фейерверочных. Это были Г. В. Плеханов и М. М. Ковалевский» (А. В. Л у н а ч а р с к и й. Великий переворот, ч. I, стр. 16).

[5] См.: Герберт С п е н с е р. Автобиография. Часть первая. СПб., изд-во «Просвещение», 1914, стр. 220—222.

[6] Имеются в виду слова Бовуазена, одного из персонажей романа Ж. Дюамеля «Клуб Лионской улицы» («Le Club des Lyonnais»), входящего в цикл «Жизнь и приключения Салавена» (см. G. D u h a m e l. Vie et aventures de Salavin, v. II. Paris, 1948, стр. 250).

[7] В книге «Несвоевременные размышления» (1873), ч. II — «О пользе и вреде истории для жизни» (см. Ф. Н и ц ш е. Полное собр. соч., т. II. «Московское книгоиздательство», 1909, стр. 164).

[8] Луначарский излагает следующую мысль В. И. Ленина из его работы «Что такое „друзья народа" и как они воюют против социал-демократов?»: «Всякий знает, что никаких собственно перспектив будущего никогда научный социализм не рисовал: он ограничивался тем, что давал анализ современного буржуазного режима, изучая тенденции развития капиталистической общественной организации — и только» (В. И. Л е н и н. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 186—187). В первом издании сочинений Ленина эти слова находятся на 110-й странице I тома.

[9] Речь идет о «Ленинских сборниках», т. XII, 1931, стр. 153.

[10] Имеются в виду антивоенные выступления Роллана, в частности статьи, вошедшие в его книгу «Над схваткой» (1915).

[11] В первый раз делегация советских историков побывала в Берлине и выступала там с докладами в июле 1928 г.

[12] См. примеч. 8 к докладу Луначарского на VII съезде работников искусств.

ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ АМЕРИКАНСКОЙ КОРРЕСПОНДЕНТКИ

Среди бумаг Луначарского, хранящихся в Центральном государственном архиве литературы и искусства, имеется письмо к нему (на английском языке) от находившейся в Москве специальной корреспондентки американского информационного агентства Херста «Universal Service» — Лауры Патрик Никербокер (Knickerbocker), датированное 2 марта 1927 г. «Ваше имя,— писала она,—пользуется в Америке большим весом в области образования, искусства и социальных проблем. Я убеждена, что пять миллионов читателей херстовских газет, представленных мною, будут рады возможности еще лучше узнать вас, ваши взгляды и труды» (ф. 279, оп. 1, ед. хр. 22, л. 134). Никербокер просила Луначарского ответить на ряд вопросов, перечень которых был приложен к ее письму. Часть этих вопросов относилась к развитию советской литературы и советского театра, другая — ставила своей целью выяснение взглядов Луначарского на американское искусство и на некоторые проблемы морали.

Несмотря на свою исключительную занятость, Луначарский выполнил просьбу Никербокер. Публикуемые ниже ответы сохранились в виде машинописной копии (с пометой: 11/III) в том же архивном деле (лл. 140—142), что и письмо корреспондентки. Были ли ответы опубликованы в херстовских газетах, установить пока не удалось. Помимо вопросника, составленного на английском языке, в деле находится очень несовершенный в стилистическом отношении и неточный его перевод, который мы заменяем более точным.

ВОПРОСНИК

1. Считаете ли вы, что Революция уже способствовала появлению значительных достижений в области литературы или еще не настал момент для расцвета настоящего пролетарского искусства?

2. Обзор текущего репертуара московских театров показывает, что со времени Революции написано сравнительно мало русских пьес. Как вы объясняете это?

3. Как повлияла свобода отношений между полами на обновление искусства?

4. Были ли какие-нибудь ваши пьесы переведены на английский язык или поставлены за границей? Хотели ли бы вы видеть их поставленными, например, в Америке?

5. Какие американские авторы вам нравятся больше всего?

6. Какие американские пьесы?

7. Видите ли вы в настоящее время в Америке литературное возрождение или вы полагаете, что вклад Америки в сокровищницу мировой культуры сводится к усовершенствованию техники?

8. Считаете ли вы возможным, чтобы такая страна, как Америка, у которой все сводится к накоплению капитала, могла создать что-либо значительное в области искусства?

9. Видели ли вы когда-либо новые американские танцы чарльстон и блейк-боттом? Если да, то не думаете ли вы, что они представляют известную ценность, как непосредственное выражение народного духа?

Публикация В. П. Нечаева.

10. Слышали ли вы когда-нибудь настоящий первоклассный американский джаз-банд и если да, то каково ваше мнение о нем?

11. Кто осуществляет постановку «Десяти дней, которые потрясли мир» Джона Рида, являющуюся центральным моментом в праздновании десятой годовщины Революции? Пожалуйста, скажите мне, насколько это возможно, как это будет поставлено, когда, кем и т. д.

12. Какие наиболее желательные юридические меры, по вашему мнению, могут способствовать достижению максимально счастливых отношений между полами?

13. Согласно ли вы в целом с идеями, выраженными в книгах m-me Коллонтай?

14. Полагаете ли вы, что ревность может быть уничтожена в результате воспитания, или вы придерживаетесь того взгляда, что это неискоренимый фактор человеческой натуры? *

МИСС ЛАУРЕ ПАТРИК НИКЕРБОКЕР

Я очень извиняюсь перед вами, что отвечаю на ваш вопросник по-русски. Здесь в Москве вы легко найдете лицо, которое сможет перевести вам мои ответы на английский язык.

1. Революция в последние годы уже несомненно чрезвычайно благотворно сказалась на нашей литературе. Мы имеем в настоящее время довольно богатую пролетарскую литературу и в особенности литературу так называемых попутчиков, т. е. лиц, не принадлежащих к коммунистической партии и не пролетариев по своему происхождению, но молодых граждан, переживших все треволнения революции, зараженных ее энергией и необычайно интересно отдающих теперь о ней отчет себе и миру.

2. Если бы вам угодно было статистически установить, какое количество новых пьес писалось ежегодно до революции, отбросив, конечно, те из них, которые по своей непригодности не давались в театрах, или, появляясь на их подмостках, быстро проваливались, или, наконец, относились к области вне литературы лежащих форм, то вы убедились бы, что количество пьес за последние годы после революции значительно превышает количество пьес до революции. Если считать только выдающиеся пьесы, которые держатся на подмостках театра больше одного года, то в таком случае можно сказать, что со смерти Островского не было в русской литературе ни одного театрального года, который мог бы сравниться с двумя-тремя последними годами нашей нынешней действительности.

3. Никакой особенной официально провозглашенной свободы между полами у нас нет. Мы ввели совместное обучение, которого раньше не было в России, но которое, как мне кажется, широко практиковалось всегда в Америке и которое, по нашей мысли, должно вести только к более товарищеским и более простым отношениям между полами. Конечно, среди нашей студенческой молодежи бывают случаи не только взаимного влечения и более — преждевременных и легкомысленных браков, но и такой свободы отношений, которая вряд ли может считаться правильной. С этим явлением мы ведем энергичную борьбу. Мы являемся сторонниками строгой половой морали. Мы не только хотим, чтобы половые отношения всегда зиждились на взаимной любви и взаимном доверии, но еще и того, чтобы брачущиеся принимали во внимание наше строительство и тяжелое положение страны и сумели бы взять на себя полную заботу о будущем поколении. Не отдавая дани никакому лицемерию, мы считаем неизбежным при данных условиях известное количество абортов и поэтому разрешили производство их в рамках нормальной советской медицины, но мы не только тяжело караем врача, который производит такие аборты вне ра-

* В сохранившемся переводе вопросника этот пункт сформулирован так: «Полагаете ли вы, что половая зависть и вражда могут быть умерщвлены образованием, или вы того мнения, что эти пороки являются неискоренимыми факторами человеческой природы?».



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ДРАМЕ ЛУНАЧАРСКОГО «ФАУСТ И ГОРОД»
Гравюра С. В. Чехонина
Из книги: А. В. Луначарский. Фауст и город. Пг., 1918

мок закона (дело Готлиба[1]), но и всячески предупреждаем нашу молодежь о крайней вредности аборта и о том, что к этому способу обеспложивания брака можно прибегать лишь в самых крайних случаях, как к меньшему злу. Литература наша в настоящее время, может быть, преувеличенно горько отражает некоторые явления частичной половой распущенности. На самом деле она, конечно, не больше, чем в буржуазных странах, чем это было до революции, но она болезненнее ощущается на высоком моральном фоне нашей республики трудящихся. Никакого другого отражения именно половых отношений в литературе я пока не замечаю. Вероятно, широко будет отражаться другая, несколько связанная с этим сторона, а именно высокая форма нового товарищеского брака и повышение человеческой ценности женщины. В этом отношении в романе Гладкова «Цемент» в более горькой форме и в романе Сейфуллиной «Виринея» — в более светлой (несмотря на трагический конец) мы имеем уже симптомы такого отражения роста женщины в нашей республике.

4. Мои произведения переведены на английский язык. Во-первых, Уотером переведена была моя пьеса «Василиса Премудрая», а затем целый том моих произведений, в который, кроме означенной пьесы, вошли еще «Маги» и «Фауст и город»[2]. С тех пор я написал много других пьес, которые на английский язык не переводились. Мне говорили, что в Америке имеются неавторизованные переводы некоторых моих пьес.

Хороши ли они, я не знаю, и не знаю, идут ли они на сцене. Что касается переводов Уотера, то они очень хороши. О них в английской прессе был прекрасный лестный для меня отзыв, между прочим, и в таком вряд ли симпатизирующем мне журнале, как «Воскресный Таймс» [3]. За границей моя пьеса «Освобожденный Дон-Кихот» ставилась с большим успехом в Берлине в Народном театре, где она прошла более пятидесяти раз. Та же пьеса прошла и кое-где в германской провинции. В этом году ее хочет ставить Государственный театр в Амстердаме. Кроме того, я недавно имел удовольствие получить сведения о том, что пьеса эта с успехом прошла в Государственном театре в Токио на японском языке [4]. Конечно, я был бы доволен, если бы та или другая моя пьеса была показана в Америке.

5. Я сильно подозреваю, что мало знаю американскую литературу, несмотря на то, что я читаю на английском языке; мне вообще в последнее время приходится сравнительно мало читать не только на иностранных, но и на русском языке. Я с удовольствием читаю произведения Эптона Синклера, хотя подчас мне кажется, что они бывают сильно перегружены и написаны общо.

6. Американских пьес я знаю сравнительно мало, но я проникнут чувством живейшего интереса к творчеству О'Нейля. То, что из его произведений давалось у нас,—превосходно [5]. Прошу простить меня, что я не отдаю себе полного отчета, является ли Могам американским писателем или английским. Во всяком случае его пьеса «Ливень», которую я видел в немецком и русском исполнении, расценивается мною чрезвычайно высоко [6].

7. Я слишком мало знаю американскую литературу, чтобы сметь судить об этом. Во всяком случае я от души желаю, чтобы усовершенствование механических сил не автоматизировало человека в Америке, чтобы


147

Санчо. Старик плох. Он вообще-то помешан, а вы ему перемешали и самую помешанность. Ну, будь, что будет. Колотите проклятого Мурцио. Если вы точно войдете в обетованную землю, не забудьте сделать меня губернатором в каком-нибудь Капернауме. (Кланяется и уходит.)

(Пауза.)

Занавес.

Освобожденный Дон Кихот. 10

ИЛЛЮСТРАЦИЯ
К ДРАМЕ ЛУНАЧАРСКОГО
«ОСВОБОЖДЕННЫЙ ДОН-КИХОТ»
Гравюра Н. И. Пискарева
из книги:
А. В. Луначарский.
Освобожденный Дон-Кихот.
М., 1922

ИЛЛЮСТРАЦИЯ
К ДРАМЕ ЛУНАЧАРСКОГО
«ОСВОБОЖДЕННЫЙ
ДОН-КИХОТ»

Гравюра Н. И. Пискарева
из книги
А. В. Луначарский.
Освобожденный Дон-Кихот.
М., 1922



машина не овладела им, а чтобы он, владея машиной все лучше и лучше, самым торжественным образом развернул бы свою человечность в свободном искусстве.

8. Мне кажется, что не вся Америка отдалась накоплению капитала и что в ней должны быть вполне живые силы, способные дать громадные художественные произведения, тем более, что Америка представляет, как мне кажется, для этого огромные возможности. Во всяком случае такой писатель недавнего прошлого (поскольку он умер), как О. Генри, доказал сколько свежести в этом отношении заключается еще в крови американских народов.

9. Я видел танец чарльстон и считаю его в высшей степени отвратительным и вредным.

10. Я слышал хорошие американские джаз-банды и нахожу их очень остроумными. Однако слышать их в течение продолжительного времени крайне утомительно, а думать о том, чтобы джаз-банд вытеснил симфонический оркестр,— страшно.

11. Постановщиком «10 дней», которые не будут центральным моментом празднования 10-й годовщины, но займут во всяком случае очень выдающееся место, будет известный автор постановки «Потемкин» Эйзенштейн [7]. Бóльших подробностей я не знаю, и просил бы Вас обратиться с запросом к тов. Бляхину, художественному руководителю нашего предприятия Совкино.

На вопрос 12 я более или менее ответил в вопросе 3-ем.

13. Я не совсем солидаризируюсь с идеями Коллонтай [8].

14. Я думаю, что зависть и вражда отнюдь не являются неискоренимыми пороками человечества, а происходят исключительно от того, что человек

тысячелетиями жил в таких условиях, что образование само по себе не могло уничтожить эти пороки. Они исчезнут сами, когда люди вживутся в социалистический строй и когда социалистические формы общественности ⟨сотрут⟩ с человека все следы его отвратительного частновладельческого прошлого.

Народный комиссар по просвещению
⟨А. Луначарский⟩

⟨11 марта 1927 г.⟩

[1] Речь идет о судебном процессе врача Д. Готлиба, который занимался производством абортов в своей квартире в антисанитарных условиях, следствием чего явилась смерть одной из пациенток. Процесс подробно освещался в советской прессе (см. «Вечерняя Москва», № 42, 50—56 от 21 февраля, 2—5, 7—9 марта 1927 г.).

[2] A. Lunacharsky. Vasilisa the wise. A dramatic fairy-tale. Transl. (in blank verse) by L. A. Magnus. London, Kegan Paul and C°, 1922; A. Lunacharsky. Three plays (Faust and the City.— Vasilisa the wise.— The Magi). Transl. by L. A. Magnus and K. Walter. London — New York, 1923 (серия «Broadway Translations»). Луначарский допускает неточность, приписывая Уолтеру перевод «Василисы Премудрой», сделанный Магнусом.

[3] Отзывы о пьесах Луначарского появились в «Times Literary Supplement» от 1 марта 1923 г., стр. 137, и от 13 декабря 1923 г., стр. 870.

[4] Пьеса Луначарского «Освобожденный Дон-Кихот» неоднократно ставилась в театрах за рубежом. Премьера спектакля в берлинском театре «Volksbühne» (постановка Ф. Голля) состоялась 27 ноября 1925 г. и была приурочена ко времени приезда в Берлин автора. Спектакль прошел с большим успехом.

«Освобожденный Дон-Кихот» явился первой советской пьесой на японской сцене. Постановка была осуществлена в 1926 г. коллективом театра «Авангард» (режиссер Сэки Сано). «Этой пьесой положено начало истории революционного профессионального театрального движения Японии, существовавшего впоследствии под названием „Пролетарского театрального союза Японии“» (Сэки Сано, Иоси Хиджиката. Через моря и кордоны. Театральное движение Японии и советский театр.— «Рабочий и театр», 1934, № 12, стр. 5).

О намечавшейся постановке пьесы в Амстердаме Луначарскому сообщал переводчик пьесы на голландский язык Алекс Винс в письме к драматургу от 12 апреля 1927 г.: «Будущей зимой „Освобожденный Дон-Кихот“ будет поставлен в городском театре. Дирекция „Veseenigd Tooneel“ приняла пьесу» (ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 1, ед. хр. 22, л. 166).

[5] В Москве до 1927 г. были поставлены три пьесы Ю. О'Нейля (О'Нила): «Анна Кристи» — в театре «Комедия» (б. Корша), премьера — 3 октября 1924 г.; «Косматая обезьяна» и «Любовь под вязами» — в Камерном театре, премьеры — 14 января и 11 ноября 1926 г. Луначарский выступил в печати со статьями о первых двух спектаклях в журналах «Рабочий и театр», 1924, № 14 (см. III, 190—192) и «Искусство трудящимся», 1926, № 4 (см. III, 282—291).

[6] Пьеса «Ливень», представляющая собой инсценировку рассказа английского писателя Уильяма Сомерсета Моэма (Maugham) «Дождь» (1921), была поставлена в Ленинграде весной 1926 г. в двух театрах: в театре «Комедия» (шла под названием «Сэди», перевод К. И. Чуковского) и Государственном академическом театре драмы (перевод В. Маркович). Возможно, Луначарский присутствовал на спектакле театра «Комедия», который был показан в Москве во время гастролей театра в мае 1926 г. Во время заграничной поездки Луначарский видел постановку пьесы Моэма в Берлине.

[7] Речь идет о фильме «Октябрь». На совещании киноподкомиссии по проведению десятилетия Октябрьской революции 14 сентября 1926 г. было решено выпустить художественный фильм «Десять дней, которые потрясли мир» (режиссер С. М. Эйзенштейн). Вначале предполагалось в основу фильма положить книгу Джона Рида, но Эйзенштейн выбрал другой сценарий, и название фильма было изменено. Однако кое-где за рубежом этот фильм демонстрировался под первоначальным названием «Десять дней, которые потрясли мир».

[8] Видная деятельница русского и международного рабочего движения, советский дипломат Александра Михайловна *Коллонтай* (1872—1952) являлась автором ряда беллетристических и публицистических произведений. В некоторых из них отстаивалась теория «свободной любви» в социалистическом обществе. См. ее сборник «Любовь пчел трудовых. Из серии рассказов „Революция чувств и революция нравов“» (1923) и статью «Дорогу крылатому Эросу» («Молодая гвардия», 1923, № 3).

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Луначарскому принадлежит немалая заслуга в определении путей и выработке методов марксистской литературной и художественной критики, литературоведения и искусствознания. Этому служили и его характеристики конкретных явлений литературы и искусства, и выступления по теоретическим вопросам, и работы по истории критики (русской и зарубежной). Луначарский изучал и пропагандировал классиков русской критики — Белинского, Чернышевского, Добролюбова, извлекая из их творчества уроки и для современности; он много писал о литературно-эстетических взглядах Плеханова и других зачинателей марксистской критики, дал первый опыт рассмотрения и систематизации всего ленинского наследия в области литературоведения, широко использовал, анализировал и комментировал высказывания Маркса и Энгельса по вопросам искусства.

Новые материалы, публикуемые в настоящем разделе, дают возможность полнее представить методологические позиции Луначарского и его участие в литературоведческих дискуссиях. В приводимых здесь письмах, отзывах, речах, докладах, лекциях содержатся характеристики таких видных критиков и литературоведов, как Г. В. Плеханов, В. В. Воровский, В. М. Фриче, П. Н. Сакулин, В. Л. Львов-Рогачевский.

Большое место в этих материалах, относящихся в основном к концу 1920-х — началу 1930-х годов, занимает привлекавший тогда усиленное внимание литературной общественности вопрос о взглядах В. Ф. Переверзева и его школы. Этому вопросу посвящена прежде всего значительная часть доклада на встрече с московскими библиотекарями. О нем идет речь и в лекции для аспирантов Пушкинского Дома.

Луначарский признавал Переверзева крупной величиной на литературоведческом фронте, человеком «с большой силой мысли», считал его книги о Гоголе и Достоевском интересными, содержащими много верного. Но он раньше других увидел ошибочность основных положений Переверзева, раньше других заметил, что «камертон», на который тот настраивал молодежь, учившуюся в Институте красной профессуры и РАНИОНе (так называлась Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук), «фальшивит».

Начало прямой полемики Луначарского с Переверзевым относится еще к середине 1920-х годов. Сам Луначарский вспоминает о «столкновении» при обсуждении вопроса о характере преподавания литературы в школе, т. е., вероятно, на заседании одной из секций или комиссий Государственного ученого совета в 1926 или 1927 гг. С критикой взглядов Переверзева Луначарский выступил в докладе на конференции преподавателей русского языка и литературы в январе 1928 г. (а не в 1929 г., как сообщалось в «Литературной энциклопедии», т. 9. М., 1935, стр. 502), еще до дискуссий и в стенах Коммунистической академии и в печати, в то время когда Переверзев находился в расцвете деятельности и влияния, пользовался огромным авторитетом. В том же 1928 г.

весной Луначарский спорил с Переверзевым и по вопросу об определении классовой сущности творчества Горького.

В переверзевской теории решительное возражение Луначарского вызывало и то, что художественное творчество упрощенчески ставилось в прямую и непосредственную зависимость от экономики, и то, что «каждый писатель определен раз навсегда в своей классовой сущности», наглухо привинчен — по ироническому определению Луначарского — к своему классу и во всех произведениях обречен изображать только самого себя, только свою социальную группу.

Для Луначарского особенно неприемлемыми были выводы, вытекавшие из этих положений. «Это пахнет,— говорил он,— подлинным отказом от художественной политики», так как получается, что «писателя нельзя перевоспитать, на писателя нельзя повлиять».

Именно эта сторона концепции Переверзева заставляла Луначарского говорить о присущем ее автору фаталистическом, родственном в какой-то мере меньшевистскому, характере понимания марксизма.

Луначарский не мог примириться также с игнорированием при анализе литературного творчества и при построении истории литературы авторской личности. «Заявление, будто бы социальное бытие отражается в художественном произведении как бы помимо сознания и помимо характера личности, которая в лучшем случае играет роль какого-то нейтрального провода, является чудовищным»,— утверждал Луначарский (VIII, 318). Автор «Литературных силуэтов» неоднократно подчеркивал важность изучения биографии и психологического облика писателя для понимания литературного произведения; он указывал, что проанализировать художественное произведение, «игнорируя образ мыслей автора, его живые страсти, обстоятельства его жизни, его реальное отношение к различным классам своего общества,— крайне трудно» (А. В. Луначарский. Этюды критические. М.—Л., 1925, стр. 4—5). И в последний год своей жизни, вновь возвращаясь к спорам с «марксистами <...> сверхличного толка», он писал: «Глупые россказни о том, что мы отрицаем роль личности и что поэтому нам нечего заниматься индивидуальными биографиями, не заслуживают даже опровержения» (А. Луначарский. Силуэты. М., 1965, стр. 421—422).

В методологии Переверзева и его учеников Луначарского особенно не удовлетворяла тенденция свести задачи литературоведения только к установлению социального генезиса литературных произведений, к доказательству того, что «вот такая-то классовая группа, будучи в таком-то состоянии своего развития, нашла естественное выражение в такой-то драме» («Родной язык и литература в трудовой школе», 1928, № 1, стр. 70). «Нам нужно,— говорил Луначарский на конференции словесников,— рассматривать литературное произведение с точки зрения того, какие же в нем таятся моральные и общественные импульсы, чему оно учит, куда оно ведет <...>, какое место оно занимало в тот момент, когда оно появилось, и почему оно живо до сих пор и в каком именно смысле оно живо <...> И если это живая сила вроде „Войны и мира“ или Пушкина, то что же она нам несет: добро или зло, и в каком смысле и в чем ее добро, а в чем ее зло?» (там же, стр. 71).

Самый решительный протест встречали у Луначарского попытки применять установки Переверзева к преподаванию литературы в средней школе. Первый нарком просвещения всегда считал, что марксисты должны подходить к литературе «как люди, заинтересованные в социально-педагогическом процессе в самом широком смысле этого слова, в процессе созревания, образования человеческого сознания в духе определенных идеалов, определенных установок» (см. настоящ. том, стр. 74).

Однако следует подчеркнуть, что, серьезно и бескомпромиссно критикуя взгляды Переверзева, Луначарский категорически возражал против того, чтобы предъявлять автору книг о Гоголе и Достоевском прямые политические обвинения в сознательной борьбе против коммунистической идеологии или закрывать ему дорогу в печать.

Большинство участников дискуссии стремилось проверять Переверзева Плехановым, искало у Переверзева прежде всего отклонений от плехановских позиций. На этом был в основном построен открывший дискуссию в Комакадемии доклад С. Щукина. Луначарскому был чужд рапповский лозунг «За плехановскую ортодоксию».

Он высоко ценил заслуги Плеханова в деле разработки материалистической эстетики. Но он видел и слабые стороны методологии Плеханова, проявившиеся особенно в его стремлении ограничить задачи научной критики генетическим рассмотрением явлений искусства. Этот вопрос затронут и в публикуемом здесь письме к В. М. Фриче.

Поправок, по мнению Луначарского, требуют и некоторые утверждения такого талантливого критика-марксиста, как Воровский, допускавшего известную недооценку политической мысли в художественных произведениях. Луначарский самокритически признавал, что и он долго солидаризировался с Воровским, защищая «идею искусства как специфически отличного от логической мысли вида творчества».

Как подтверждает печатаемый нами впервые фрагмент из статьи о Воровском, Луначарский считал необходимым произвести проверку всего искусствоведческого наследия, в том числе самых выдающихся марксистских критиков, «при свете огней ленинских высказываний в этой области». Здесь Луначарский еще раз подчеркивает основополагающее методологическое значение ленинских суждений о литературе и об отдельных писателях.

Активно участвуя в острых методологических спорах, которыми сопровождалось создание науки о литературе, Луначарский энергично полемизировал с воинствующими застрельщиками так называемого формального метода, являвшегося в 1920-е годы столь привлекательным для некоторых представителей интеллигенции, чуждых или враждебных историко-материалистической идеологии.

Но Луначарский, как показывает печатаемое ниже его письмо к Ф. Н. Петрову, не считал возможным требовать от всех искусствоведов и литературоведов ускоренного перехода на марксистские позиции. Для него было ясно, что марксистская история литературы и искусства, тогда лишь намечавшая свои контуры, будет построена «только на целом Монблане фактов», в разработке которых могут быть полезны своими специальными исследованиями ученые разных школ и направлений. Он считал необходимым учесть и освоить все ценное, что накоплено научной мыслью в прошлом и настоящем.

Рецензия на сборник «Русская литературная пародия» свидетельствует о том, что Луначарский невысоко расценивал как статьи эпигонов формализма, продолжавших выискивать «все те же приемчики», так и «лишенные руководящей линии исторические компендиумы». В то же время он с большим уважением относился к работам тех талантливых и высококвалифицированных ученых и критиков, которые стремились к полноте и точности создаваемой ими картины литературного развития.

И в те годы острых боев на идеологическом фронте Луначарский всегда умел оценить знания серьезных ученых и даровитых критиков, их научные и педагогические заслуги, их литературную и общественную деятельность. Он активно привлекал их к сотрудничеству, проявлял благожелательное внимание к их работам, помогал им все более приближаться к марксистским позициям. Это особенно отчетливо проявилось в отношении Луначарского к П. Н. Сакулину, которого тогда принято было безапелляционно зачислять в эклектики и выводить за пределы формировавшейся марксистской науки о литературе. В посвященной ему речи Луначарского содержится объективная и справедливая характеристика этого выдающегося русского литературоведа, создавшего значительные историко-литературные и теоретико-методологические работы.

Луначарский спорил и с Сакулиным и со многими другими литературоведами, но он всегда вел спор на равных началах товарищеской взаимокритики, с уважением к своим оппонентам. Он не претендовал на то, чтобы его методологические взгляды безоговорочно и немедленно признавались единственно правильными, ортодоксальными. Он считал, что подлинная истина достигается не сразу, а в результате поисков живой мысли, в борьбе и столкновении мнений, что порой важно только поставить проблему и привлечь к ней внимание. Будущее покажет, полагал Луначарский, является ли данная точка зрения, данный путь изучения верным. Будущее показало, что при всех своих увлечениях, отдавая известную дань вульгарно-социологическим влияниям, Луначарский решал методологические проблемы литературоведения более глубоко и верно,

чем подавляющее большинство современных ему ученых и критиков, что он в частности учил гораздо более тонко, чем многие другие литературоведы его времени, «производить социально-химический анализ» литературных явлений, сохраняя живую ткань литературы, учитывая живую личность писателя.

Некоторые работы, публикуемые в настоящем разделе, выходят за пределы методологии литературоведческого изучения. Например, в докладе для библиотекарей Луначарский затрагивает и ряд иных вопросов, важных для современной литературной жизни: о нужных жанрах, об актуальных темах, о доступности книги. И здесь Луначарский проявляет свойственную ему широту взглядов, гибкость мысли в решении трудных проблем, умение подойти к ним диалектически, избежать односторонности и ненужных крайностей.

Выступая перед библиотекарями, Луначарский остановился и на одном из острых вопросов, выдвинутых тогдашней библиотечной практикой. В конце 1920-х — начале 1930-х годов в некоторых коллекторах, снабжавших библиотеки, многие книги подвергались придирчивому рассмотрению, причем лица, вершившие суд над книгами, подходили к ним часто с плохо понятыми, узкопедагогическими критериями. Возражая против этой дополнительной цензуры, мешавшей порой книгам, имевшим несомненные достоинства, доходить до читателей, Луначарский был в основном прав. Однако в своем докладе он чересчур заострил вопрос, слишком категорически и огульно выразил недоверие к компетентности библиотекарей. Здесь Луначарскому несколько изменил его обычный такт. Не случайно эти его утверждения вызвали возражения и протест многих слушателей.

И в этом, и в других выступлениях Луначарского можно встретить высказывания, представляющие главным образом исторический интерес. Однако большая часть мыслей критика, собранных в настоящем разделе, сохраняет для нас свою актуальность, помогая и сегодня верно подходить к вопросам литературы.

Н. Трифонов

ПО ПОВОДУ РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ПИСЬМО к Ф. Н. ПЕТРОВУ

6 декабря 1923 г. *

В Главнауку
тов. Петрову. Лично

Возвращая вам дело о Российском институте истории искусств [1], со своей стороны могу дать вам следующее заключение: ознакомившись с ходом работы ин-та и с его изданиями, нахожу существование его очень полезным. Мы еще не вступили в ту полосу, когда можно было бы требовать ото всех чисто марксистского подхода к истории искусств. Для того чтобы по-марксистски подойти к этому явлению, надо быть, во-первых, марксистом, во-вторых, знатоком этого дела. Таких людей в России имеется 3—4, а в Европе не более дюжины. Как можно претендовать, чтобы целый институт мог работать в таком направлении? Ясно, что марксистская история искусства, так же точно как и «Капитал» Маркса, может построиться только на целом Монблане фактов, разработанных буржуазной наукой, фактическая разработка материала, предварительный подход и исследование, все это для нас совершенно необходимо и безусловно может выполняться исследователями какого угодно другого направления. Разве не характерно, что университет Свердлова вынужден в качестве учебника истории культуры издавать книгу Шурца, которую он сам характеризует в предисловии как идеалистическую [2]. И, конечно, университет прав, потому что идеалист Шурц дает прекрасную сводку имеющегося практического материала. Такую точку зрения нам приходится проводить всюду. Мы можем бороться только с мистическими религиозными уклонами идеализма, в особенности когда они приобретают явно шарлатанский характер, с контрреволюционными тенденциями, с попытками заостренной антимарксистской трактовки ученых тем и т. д. Никаких подобных вредных тенденций у Института истории искусств нет и в помине. Я полагаю поэтому, что всю шумиху вокруг института надо самым решительным образом прекратить. Если подходить с такой точки зрения, то надобно было бы устранить все ученые заведения начиная с Академии наук. В особенности теперь, после съезда ученых и состоявшегося между нами союза [3], было бы совершенно недопустимо ставить какие бы то ни было трудности группе очень передовых ученых, работающих с очень большой нагрузкой в области, которая в России еще остается столь мало разработанной. Настоящие мои соображения прошу принять во внимание.

Нарком по просвещению А. Луначарский

Публикация А. Ф. Новикова.

* Здесь и далее при публикации писем, написанных в Москве, место отправления в редакционных датировках не указывается.



ЛУНАЧАРСКИЙ В ДНИ СОВЕЩАНИЯ ПО РЕФОРМЕ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

Москва, 1918

Рядом с Луначарским член коллегии Наркомпроса В. М. Познер

Фотография из альбома Н. К. Крупской

Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле, Москва

Машинопись на бланке наркома по просвещению (исх. № 150) с автографической подписью ЦГАОР, ф. 2307, оп. 7, ед. хр. 4, л. 137—137 об. Заглавие дано редакцией.

Федор Николаевич *Петров* (р. 1876) — один из старейших участников революционного движения в России. Член КПСС с 1896 г. В 1923—1928 гг. был начальником Главного управления научных и музейных учреждений Наркомпроса РСФСР.

[1] Российский (впоследствии Государственный) институт истории искусств — научно-исследовательское учреждение в Петрограде, возникшее из частного высшего учебного заведения (по истории изобразительного искусства), основанного в 1912 г. В. П. Зубовым. В составе Института было четыре разряда (затем отдела): изобразительных искусств, музыки, театра и словесных искусств. В разряде истории словесных искусств вели работу виднейшие представители так называемой формальной школы: В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум и др.

О работе Института истории искусств Луначарский говорит и в своем отзыве о книге А. А. Гвоздева «Из истории театра и драмы» (см. стр. 395—396 настоящ. тома).

[2] Книга немецкого этнографа Генриха Шурца «История первобытной культуры» впервые была издана в 1900 г., в русском переводе — в 1907 г. Изд-во Коммунистического университета им. Я. М. Свердлова переиздало ее в 1923 г.

[3] Речь идет о Первом всероссийском съезде научных работников, происходившем 23—27 ноября 1923 г. На съезде с приветствием от имени правительства выступил Луначарский, говоривший о связи между наукой и революцией. Свою речь он закончил следующими словами: «Началась теплая, подлинная весна нашего сближения. И я протягиваю вам братски руку от имени правительства в тот самый момент, когда вы закладываете камень вашего союза с трудом» («Правда», 1923, № 267, 24 ноября).

ПРЕДИСЛОВИЕ

(К ПРЕДПОЛАГАВШЕМУСЯ ПЕРЕИЗДАНИЮ КНИГИ «ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЕЕ ВАЖНЕЙШИХ МОМЕНТАХ»)

С большой радостью констатирую, что мое предположение, высказанное в предисловии 1-го издания, оправдалось [1]. ГУС [2] сделал этой книге большую честь, признав ее пособием для вузов, и в свою очередь не ошибся, так как в настоящее время, по прошествии менее чем года, оказывается необходимым новое издание [3]. 10 * тысяч экземпляров первого тома разошлись без остатка. К сожалению, я не могу воспользоваться этим счастливым обстоятельством, чтобы радикально переработать книгу, которая, конечно, в этом нуждается. Время не позволяет мне этого сделать, но тем не менее я тщательнейшим образом перечитал ее и сделал огромное количество мелких поправок, что понятно, так как книга печаталась со стенограмм, хотя и выправлена довольно внимательно. С новым изданием я уже более спокоен за слог. Он сделался гораздо более ровным, исчезли многочисленные опечатки, неусмотренные обмолвки и т. д. Кроме того, я должен выразить особенную благодарность тов. Фриче, который в своем лестном для книги отзыве указал по первому тому три-четыре явных ошибки, которые мною исправлены [4]. Подобные исправления будут сделаны и во втором томе, как только приступлено будет к его новому изданию. Книга вызвала целый ряд отзывов, в большинстве случаев благоприятных. Были, однако, и критические замечания. С некоторыми из них я не могу согласиться. Так, профессор Цинговатов в очень благосклонной рецензии на мою книгу указывает в качестве недостатков на ее как бы недостаточное марксистское правоверие, выражающееся в том, что я признаю очень большое значение за писательской личностью, а также за специфической интеллигентской средой, через которую, по моему мнению, преломляются классовые интересы основных общественных классов [5]. Профессор Цинговатов совершенно прав, я действительно придаю очень большое значение писательской личности и действительно считаю, что для большинства литературных произведений является правилом преломленность в них классовых интересов основных классов через особую призму довольно разнообразной и разноцветной интеллигенции.

Но я отнюдь не считаю это за недостаток или за недостаточное марксистское правоверие. Эти положения я считаю основными для моего подхода к материалистическому анализу литературы. Я не смею, конечно, сказать, что это есть основы правоверной марксистской литературной критики, но я ни в коем случае не соглашусь с тем, чтобы это было заведомой

Публикация Н. А. Трифонова

* В машинописном тексте ошибочно: 10-ки.

ересью. Будущее покажет, признáет ли марксистская школа эту точку зрения верной или отвергнет ее, но пока я совершенно убежден, что писательская личность есть огромной важности социальный фактор. Дело, однако, в том, что сама личность-то сможет и должна быть разложена на свои основные элементы, которые все представляют собою определенные социальные ноты. Дело марксиста, когда он пишет не социологию, не историю философии, а конкретную историю, заключается не в том, чтобы игнорировать личность, чтобы не упоминать имени Наполеона или имени Шекспира, а в том, чтобы показать, из каких социальных сил составлены эти личности и почему появление и деятельность их ничего не меняет в общей закономерности. Приблизительно так же рассуждаю я об интеллигенции. В редких случаях писатель является непосредственным выразителем действующего, активно определяющего судьбу истории, класса. Бывают такие случаи, когда идеологические ценности данного класса создаются, так сказать, через наемника, через спеца, который, однако, целиком и полностью (искренно или неискренно) является выразителем своих заказчиков, рупором их уст. В большинстве случаев это не совсем так, и знаменитый философ или художник находится лишь под известным давлением одного или нескольких классов, так что требуется довольно сложная работа, чтобы распутать истинно классовый смысл того или другого произведения.

Если Лассаль был прав, говоря, что каждая конституция сводится, по существу говоря, к известному компромиссу классов, в котором каждый из них отразил свои интересы в той мере, в какой может защищать их силы тем или другим реальным давлением [6], то, конечно, то же самое должно быть отнесено к очень и очень многим художественным произведениям. Какой-нибудь рабочелюбивый роман Дизраэли представляет собою уже сложную формацию [7]. Ведь сам Дизраэли был заведомым тори как государственный деятель, но именно в качестве такового он как писатель склонялся чуть не к своеобразному христианскому социализму. Конечно это лежало в интересах тори, который хотел таким образом ущемить капиталистическую партию вигов. Однако это не означает, чтобы в то же самое время такой рабочелюбивый социалистический оттенок не вызывался самым существованием рабочего класса и начатками известных требований с его стороны. Интеллигенция даже в тех случаях, когда она партийна, вынуждена стараться создать идеологию как можно более общеприемлемую. Даже когда она полемизирует, когда она заостряет свои аргументы, то это, конечно, она делает ради того, чтобы залучить разных возможных адептов той доктрины, которую создает для руководимого ею класса. ⟨Именно⟩ это обстоятельство заставляет часто интеллигента, даже боевого, социально сознательного, отходить от непосредственных аппетитов руководящего им класса и создавать нечто гораздо более компромиссное, многогранное, тонкое. Такая тенденция приводит иногда к разрыву с той общественной группой, от имени которой писатель первоначально выступал. Но огромное большинство интеллигентов-художников не отличается никакой степенью социальной сознательности. Они не ощущают никакой субъективной зависимости от какого-нибудь класса, они воображают, что дают чистую красоту, проповедуют чистую справедливость, а для этого ведь надо учесть общественный опыт, которым они располагают. Тем сильнее такой интеллигент подпадает под влияние различных течений, и его произведения представляют целую амальгаму тенденций, в свою очередь являясь, однако, родоначальником новых круговых волн в обществе. Миросозерцание Достоевского, например, очень сложно и создало особую линию достоевщины, которая не совпадает полностью с тенденциями каких бы то ни было партий или стоящего за ними класса. Если личность писателя и его биография могут оказать большое содействие

такого рода анализу, то не меньше содействия оказывает нам общая справка о положении интеллигенции и степени ее зависимости, материальной и духовной, от других классов и месте ее в классовых взаимоотношениях и классовой борьбе известной эпохи.

Конечно, в этой моей книге я нигде не мог дать исчерпывающего анализа какой-нибудь эпохи или школы или даже отдельных писателей: ведь читатель имеет здесь перед собою очерки всей европейской литературы. Как ни старался я останавливаться только на самом главном (и за это навлек порядочные упреки в пропусках), все же для каждого момента оставлял не так много времени и страниц. Естественно, что я мог только намечать вехи, передавать без достаточного основания мои выводы. Тем не менее, профессор Цинговатов узрел и правильно узрел даже на этих примерах некоторую особенность моего метода, который, думается мне, должен быть и методом всякого настоящего марксистского критика. Критик, который стал бы устанавливать прямую связь данного произведения искусства с тем или другим экономическим классом, поступил бы столь же неуклюже, как в случаях, уже осужденных Плехановым, а именно в случаях непосредственного умозаключения характера искусства от фактов хозяйственных [8].

Это небольшое разъяснение считал я нужным здесь сделать в объяснение того, почему поправки в духе, указываемом профессором Цинговатовым, я не считал нужным сделать.

<1925>

Машинопись с пометкой «В Госиздат». ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 142, лл. 24—27.

[1] Первое издание книги Луначарского «История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах. (Лекции, читанные в Университете им. Я. М. Свердлова)» появилось в 1924 г. В предисловии автор писал: «За пределами данной аудитории есть очень много молодых людей из нашей рабоче-крестьянской молодежи, для которой книга эта будет полезной» (стр. 2).

[2] *ГУС* — Государственный Ученый Совет Народного комиссариата по просвещению.

[3] Переиздание книги состоялось только в 1930 г.

[4] Отзыв В. М. Фриче о книге Луначарского был напечатан в журнале «Печать и революция» (1925, № 2, стр. 251—253).

[5] Алексей Яковлевич *Цинговатов* (1885—1943) — литературовед, в 1920-х годах преподавал во II Московском университете. Здесь, возможно, речь идет о «внутренней» рецензии Цинговатова для издательства.

[6] См. речь Ф. Лассаля «О сущности конституции», произнесенную в 1862 г. (Ф. Л а с с а л ь. Сочинения, т. II. <М.>, изд-во «Круг», 1923, стр. 5—24).

[7] Имеются в виду такие романы английского писателя и политического деятеля Бенджамина *Дизраэли* (1804—1881), как «Конингсби, или Новое поколение» («Coningsby, or The New Generation», 1844) и «Сибилла, или Две нации» («Sybil, or The Two Nations», 1845).

[8] О том, что «у цивилизованных народов исчезает *непосредственная зависимость* искусства от техники и способов производства», Плеханов писал в статье «Письма без адреса» (Сочинения, т. XIV, стр. 28; см. также т. X, стр. 296).

ОБ ОШИБКАХ В ПОНИМАНИИ ИСКУССТВА

ПИСЬМО к В. М. ФРИЧЕ

Луначарский высоко ценил деятельность Владимира Максимовича Фриче (1870—1929) в области литературоведения и искусствознания. Их знакомство состоялось еще в самом начале 1900-х годов. Об этом Луначарский вспоминал в письме к Фриче от 18 февраля 1927 г., написанном в связи с предстоящим проведением тридцатилетнего юбилея его литературной, научно-педагогической и общественной деятельности: «Я в то время был совсем молодым ссыльным в Калуге, а вы приезжали в качестве еще тоже молодого, но уже известного лектора по культурным вопросам. Вы были одним из тех немногих, которые везли в провинцию не только настоящие культурные доклады, которые волновали там все лучшее, что имелось, но и вкладывали в эти доклады первые марксистские истины, в то время еще робко и кое-где только слышавшиеся в шуме оркестра буржуазного либерализма. Я еще и сейчас помню мое радостное удивление, когда с первых же слов нашей беседы где-то на диване в зале Благородного собрания в Калуге я почувствовал в вас товарища по мысли. Ваши статьи, ваши книги мощно помогали разобраться в огромном и захватывающем мире культурных ценностей с марксистской точки зрения, вы рано стали в первые ряды искусствоведов-марксистов, и вы до сих пор в них остаетесь, указывая нам путь» (Архив АН СССР, ф. 643, оп. 1, ед. хр. 252, лл. 1—2).

Из нескольких сохранившихся писем Луначарского к Фриче мы печатаем письмо, свидетельствующее о том, что обоих ученых объединял интерес к важнейшим теоретическим проблемам литературы и искусства, разрабатывая которые, они вели между собой научные дискуссии.

‹1928›

Дорогой товарищ!

Хотя я не совсем согласен с первой частью вашей статьи[1], но всю статью вообще считаю очень интересной. Возражения мне я никогда не принимал за «выпады», и, само собою разумеется, буду очень рад появлению вашей статьи. По существу могу сказать следующее:

Плеханов очень сильно осуждает Чернышевского за то, что он считает литературу силой просвещенческой, силою этической, именно в этом усматривает он просветительство Чернышевского. Этому можно привести неоспоримое доказательство в отзыве Плеханова о Чернышевском как эстетике и критике.

Вообще Плеханов, конечно, относился к произведениям искусства не только генетически, он оценивал их и эстетически, он *оценивал* их даже публицистически, но когда он встречался с такими взглядами, что литература должна (по-своему, конечно) быть именно орудием в руках определенного направления, в руках определенного организованного

Публикация Л. С. Пустильник.

класса, тут мне кажется, он всегда склонен был протестовать. Я помню в этом отношении и наши дискуссии с ним. В своих возражениях Плеханову я хотел, главным образом, подчеркнуть то, что в ранний период развития социал-демократии нам действительно приходилось больше всего объяснять литературные явления, сейчас мы пришли к необходимости *создавать* их.

Здесь возможны две существенные ошибки. Одна заключается в том, чтобы отказаться от мысли рассматривать искусство именно как *орудие* пропаганды и агитации, как целесообразно употребляющийся *инструмент* нашего строительства. Необходимо отказаться, таким образом, от этого самого «просветительского» воззрения на литературу. У нас литература должна быть именно органом просвещения, и здесь мы ближе к Чернышевскому, чем к Плеханову.

Второй ошибкой было бы не понять совершенно специфичности этого орудия, специфичности, особенно‹сти› психики писателя, специфичности самого произведения искусства и специфичности его роли.

В общем все три специфичности сводятся к тому, что искусство вращается в области синтезов эмоционального характера ‹...›

Сущность его составляет то огромное эмоциональное волнение, которое вызывают в нас настоящие художественные произведения своей жизненной, конкретной образной силой. Это волнение оставляет более или менее заметный след во всем складе читателя, воспитывает его, при повторном, со всех сторон идущем могучем воспитании такого рода в значительной степени формирует характер коллективного читателя. Конечно, это воздействие ограничено, но никак не может быть скинуто со счетов. У нас же его постоянно натыкают на оба заблуждения. С одной стороны, часто говорят о необходимости объективного отношения к искусству, стараются отгородиться от просветительства, от рационализма, от пропагандистского упрощенчества, удаляясь этим от принципов Белинского и Чернышевского и имея возможность заслониться некоторыми весьма выразительными цитатами Плеханова. С другой стороны — впадают в крайний рационализм, ‹...› чем опять-таки далеко отходят от того глубокого понимания истинной силы художества, которая была присуща Белинскому и в достаточной мере и Чернышевскому.

Плеханов, конечно, в данном случае не грешил, но некоторая молодежь, его ученики даже — грешат.

Крепко жму вашу руку.

Нарком по просвещению А. Луначарский

Машинопись с автографической подписью. Архив АН СССР, ф. 643, оп. 1, ед. хр. 252, л. 4—4 об. Заглавие дано редакцией.

[1] Речь идет о статье В. М. Фриче «К юбилею Плеханова» («Литература и марксизм», 1928, № 3, стр. 55—64). Очевидно, Фриче прислал Луначарскому текст статьи еще до напечатания в журнале.

Касаясь статей Луначарского «Тезисы о задачах марксистской критики» («Новый мир», 1928, № 6) и «Этика и эстетика Чернышевского перед судом современности» («Вестник Коммунистической академии», 1928, кн. 25), Фриче возражал против «обвинения Плеханова в „объясняющем“ подходе к явлениям искусства и литературы вместо подхода „оценивающего“, в преобладании „пассивности“ над „активностью“». Фриче считал, что Плеханов не только «объяснял» литературно-художественные явления и процессы; когда Плеханов подходил к современному ему искусству, у него оценка выдвигалась почти на первый план. «Он не был только литературным и художественным „астрономом“, пояснявшим „неизбежные законы“ литературных и художественных „свѣтил“: в нем жил тоже „боец“ и потенциальный „строитель“».

О СБОРНИКЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ПАРОДИЯ»

ПИСЬМО В ГОСИЗДАТ

8 июля 1929 г.

Книжку, посвященную пародии, я прочел довольно внимательно, но не могу сказать, чтобы с удовольствием [1]. Книжка довольно-таки скучная. Если ее стоит издавать, то, конечно, только для специалистов или готовящихся к специальности. Широкого читателя она вряд ли найдет. Наилучшая статья, разумеется, первая: Л. Гроссмана [2]. Читается она с интересом и может быть напечатана в любом журнале. Дальнейшие статьи представляют собою либо формалистическую мельничку (Б. Бегак [3]), которая уже очень сильно надоела, все те же приемчики, все то же распятие всякой жизни на кресте нескольких недостаточно продуманных формул и терминов Шкловского и Эйхенбаума, либо (статьи исторические [4]) представляют собой довольно скучные и лишенные руководящей линии исторические компендиумы. Повторяю, статьи, на мой взгляд, довольно-таки скучные и кроме некоторого систематизированного знакомства с материалом вряд ли что могут дать читателю. Несколько поражает то обстоятельство, что всем приходится танцевать от «тыняновской печки», которая, между прочим, совсем маленькая печурка — небольшой этюд о Достоевском как пародисте [5]. При этом нет ни малейшей попытки усмотреть за пародией какую бы то ни было жизнь, кроме формально литературной. Самая свежая фраза во всем сборнике — это фраза Добролюбова о том, что «тот род пародии, который направлен исключительно на художественные недостатки прежних поэтов», обречен на умирание и что «сопровождать русскую жизнь в новом пути и преследовать свистом всякого, кто без толку суется на этот путь и начинает вертеться, дела не делая, а только мешая другим», — вот задача пародии [6]. Характерно, что, отметив большую пародийную литературу «Современника», авторы дальше в сборнике совсем не дают образчиков этой пародии. Вообще «Сборник пародий», который приложен к книге, — скучен. Мне он не доставил при чтении ни малейшего удовольствия. Несколько талантливых вещей Соловьева [7] или Измайлова [8] против столь легко пародируемых символистов — вот и все, что может вызвать улыбку. Даже пародии крупных писателей, сюда включенные, кажутся бледными, малоудачными. Конечно, организаторы книги не виноваты в том, что наша общественная пародия оказывается столь серой, но если она так сера, то стоит ли ей посвящать целую книгу?

Совершенно не согласен я также с несправедливым суждением о том, что пародии Архангельского никуда не годятся, что они уступают даже пародиям Измайлова [9]. Во-первых, остроумные пародии Измайлова выгодно отличаются на общем бледном фоне нашей пародийной литературы,

---

Публикация Л. М. Хлебникова.

хотя они пустоваты, во-вторых, пародии Архангельского, последние в книжке, очень легки, многие из них, конечно, не ⟨хуже⟩ измайловских и тем самым не хуже любых, какими наша литература обладает. Мне всегда неприятно фырканье на все новое и противопоставление старого, дореволюционного как более выдержанного, ценного и т. д. Может и стоит написать маленький этюд о пародии, о ее значении и назначении, о ее перипетиях от Сумарокова до наших дней, но во всяком случае я за эту задачу не берусь, она меня не интересует. Но мне кажется, что без такой марксистской статьи сборник не только не сможет удовлетворить даже как некоторая вспомогательная книга для литературоведов, для узкого круга читателей, но может оказаться даже несколько вредным.

Нужны ли нам действительно книги, подходящие к вопросам чисто формалистически и без всякой попытки на обсуждение того или иного литературного явления как важного общественного фактора?

Выводы. Книгу можно издать, заранее однако считаясь с тем, что она идет в узкий круг читателей и обязательно, кроме статьи Л. Гроссмана, с какой-нибудь вступительной статьей марксистского характера [10].

⟨А. Луначарский⟩

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 457, л. 80. Заглавие дано редакцией.

[1] Речь идет о рукописи книги: Б. Бегак, Н. Кравцов, А. Морозов. Русская литературная пародия. М.—Л., Госиздат, 1930.

[2] Статья Л. П. Гроссмана «Пародия как жанр литературной критики».

[3] Статья Бориса Бегака «Пародия и ее приемы».

[4] Статьи Николая Кравцова «К истории русской пародии» и Александра Морозова «Литературная роль пародии».

[5] Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь. (К теории пародии.) Пг., «Опояз», 1921.

[6] Не совсем точные цитаты из рецензии Добролюбова на книгу пародий Д. Минаева «Перепевы. Стихотворения обличительного поэта». СПб., 1860 (см. Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений в шести томах, т. 2. ГИХЛ, 1935, стр. 598).

[7] Один из предшественников символистской поэзии в России, философ и поэт Владимир Сергеевич *Соловьев* (1853—1900) критически относился к поэзии декадентов 1890-х годов и писал на них остроумные пародии. В характеризуемую книгу включены пародии из его рецензии на 3-й сборник «Русские символисты» («Вестник Европы», 1895, № 10).

[8] Пользовавшиеся популярностью пародии Александра Алексеевича *Измайлова* (1873—1921) на декадентов и других современных ему писателей собраны в его книге «Кривое зеркало» (первое изд. в 1908 г.).

[9] Советский поэт Александр Григорьевич *Архангельский* (1889—1938), автор талантливых пародий на современных писателей, выпустил к тому времени свою книжку «Пародии», 1927. «Несправедливое суждение», против которого возражает Луначарский, содержится в статье Н. Кравцова (см. кн.: «Русская литературная пародия», стр. 101).

[10] Книга была издана тиражом в 2000 экземпляров с двумя вступительными статьями: учтя мнение Луначарского, издательство включило в книгу, кроме статьи Л. П. Гроссмана, еще статью А. Г. Цейтлина «Литературная пародия и классовая борьба».

К СОВЕЩАНИЮ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ

По инициативе Госиздата созвано было совещание для обсуждения вопроса об издании сборника под заглавием «Спорные вопросы марксистского литературоведения» [1].

На этом совещании избрана была комиссия из трех лиц: Луначарского, Переверзева и Лебедева-Полянского, которой было поручено ближе рассмотреть содержание этого сборника, список сотрудников и т. д. и предложить выработанные резолюции на рассмотрение широкого собрания сотрудников в составе, намеченном Госиздатом и принимавшем участие в первом совещании.

Главным содержанием совещания комиссии явились следующие обстоятельства.

Тов. Луначарский предложил посвятить сборник — или, по крайней мере, самую основную часть сборника — рассмотрению тех первоначальных и принципиальных проблем, при наличии разногласия которых не может быть действительного единства марксистского фронта ни в борьбе с противниками марксизма, ни в построении системы марксистского литературоведения.

К таким темам, по мнению Луначарского, относятся следующие.

1. Вопрос о допустимости и пределах использования конкретно-исторического, в частности биографического материала, при марксистском анализе отдельных литературных произведений, литературного творчества отдельного писателя и т. п.

2. Разрешение вопроса о путях, которыми социальный базис воздействует на такую отдельную надстройку, как художественная литература, т. е. вопрос о значимости известной пятичленной формулы Плеханова [2], и г. д.

3. Вопрос о месте в марксистском анализе художественного произведения расследования социального генезиса последнего и социально-эстетической ценности как для времени появления, так и для других последующих эпох и нашего времени.

4. Вопросы о целевой установке марксистского литературоведения, конкретнее, о том, должно ли служить литературоведение только научной установке социального генезиса литературных произведений или также выработке базы для литературной критики и партийной и государственной политики в области литературы, понимаемой как сильнейшее классовое оружие.

По заслушании этого предложения т. Луначарского т. В. Ф. Переверзев сделал заявление, что по всем этим вопросам никаких разногласий среди марксистов-литературоведов не существует. Им высказано было приблизительно следующее:

Публикация Н. А. Трифонова.

По этим азбучным истинам спорить не приходится. Они уже установлены, и копаться в них скучно. На самом деле мы все держимся в этом отношении одних и тех же основных взглядов, и если есть видимость какой-то борьбы, каких-то взаимных упреков между различными марксистами, то она происходит вовсе не потому, что той или иной группе или направлению свойственно забывать основные принципы марксизма, лежащие в основе каждой из указанных Луначарским проблем, или что те или другие отвергают установленные до сих пор принципы (Плехановым и др.). Исторические разногласия возникают постольку, поскольку эти общие принципы несколько различно применяются отдельными литературоведами.

У одних может иметься склонность к внесению возможно большей стройности в свои литературоведческие работы и отсюда, быть может, проявляется иногда некоторый уклон к схематизму, на который другие указывают, указывают иногда преувеличенно и вместо критики данного, неудачного, быть может, слишком абстрактного применения общих принципов, начинают сейчас же обвинять своих мнимых противников в сознательном схематизме, а вместе с тем в отказе от принципиальных позиций, в незнании их или в отказе от них.

Другие, наоборот, имеют наклонность к конкретизации, которая заставляет их делать шаг в сторону некоторого эклектизма, неполной выдержанности чисто марксистских принципов. И опять-таки вместо того, чтобы указать на частную ошибку в применении общих методов, начинаются толки об эклектизме по существу и об изменении основных принципов. Так стараются создать видимость двух школ, схематической и эклектической, между тем как имеется только одна литературоведческая школа — марксистская, отдельные представители которой в отдельных произведениях могут делать ошибки в обе эти стороны. Ошибки должны указываться, но без искусственного разрыва на две школы. Никакой необходимости поэтому возвращаться к принципиальному рассмотрению основ нет, ибо разногласие не здесь, а только в частных применениях общего метода, в частных ошибках или воображаемых ошибках тех или иных литературоведов.

Поэтому сборник, предложенный Луначарским, будет скучным сборником, устарелым, предполагающаяся им стадия развития марксистского литературоведения уже превзойдена.

Тов. Лебедев-Полянский выступил с решительными возражениями против этой точки зрения тов. Переверзева. Он доказывал, что во всех вузах, редакциях, литературных кружках идет настоящая борьба двух направлений, из которых одно так и называет себя «переверзевцами», а другое составляется из марксистов-литературоведов, не принадлежащих к этим переверзевским кругам.

Тов. Лебедев-Полянский указал, что эта борьба принимает часто характер настоящего организованного стремления захватить места, голоса и т. д., что она сопровождается претензией на исключительную ортодоксальность и единомыслящую верность определенных взглядов и что среди марксистов-литературоведов, таким образом, не может быть мира, пока эти вопросы не будут рассмотрены, пока не будут указаны точные границы взглядов обоих несомненно существующих направлений, дабы не плодить ненужную борьбу, покоящуюся на непонимании взаимных позиций. Совсем же устранить эту борьбу и найти своего рода мир вряд ли удастся, так как разногласия глубоки и принципиальны.

Тов. Переверзев вновь отрицал наличие подобных разногласий, указывал на то, что всякого рода борьба, о которой говорит тов. Лебедев-Полянский, если она имеет место, представляет собою скорее довольно непривлекательные явления литературного быта, чем действительные события в области марксистской литературоведческой мысли.

Основываясь на этом обмене мнений, т. Луначарский предложил следующее решение: собрать особое замкнутое совещание для обсуждения вопроса о том, действительно ли по указанным здесь четырем пунктам имеется уже достаточно полное согласие.

В том случае, если выяснится правильность точки зрения т. Переверзева на внутреннее состояние литературоведческого марксистского фронта, следует отказаться от мысли о сборнике того типа, который предложил т. Луначарский.

Надо будет приступить к более радостной и более сложной задаче — издать совместно сборник под другим названием: «Очередные задачи марксистского литературоведения» и дать там серию статей по нерешенным еще и даже едва-едва поставленным только вопросам стиля, формы и по ряду других проблем марксистского анализа литературной специфики.

Комиссия согласилась с предложением т. Луначарского.

Настоящее сообщение написано по поручению Комиссии для рассылки тем лицам, которые будут приглашены Госиздатом на эту закрытую дискуссию [3]

(А. В. Луначарский)

‹1929›

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 154, лл. 75—76.

[1] Организационное совещание по созданию марксистского литературоведческого сборника состоялось под председательством А. В. Луначарского 14 октября 1929 г. В нем приняли участие: И. М. Беспалов, В. Ц. Гоффеншефер, О. А. Колесникова, И. Н. Кубиков, П. И. Лебедев-Полянский, В. Ф. Переверзев, Н. К. Пиксанов, В. П. Полонский. (Протокол совещания хранится в Отд. рукописей ИМЛИ, ф. 16, ед. хр. 84.)

[2] Имеется в виду формула, характеризующая марксистский взгляд на отношение «социального базиса» к «надстройке», в статье Плеханова «Основные вопросы марксизма» (Сочинения, т. XVIII, стр. 231).

[3] Комиссия из выделенных трех лиц собралась еще раз, 14 февраля 1930 г., после дискуссии в Коммунистической академии, для выяснения «вопроса о целесообразности издания литературоведческих сборников в той форме, которая была директивно рекомендована комиссии общим собранием литературоведов, созванным ГИЗом» (ИМЛИ, ф. 16, ед. хр. 85).

Комиссия приняла постановление:

«Считать, что при создавшейся ситуации и после имевшей место дискуссии сборники предполагавшегося типа: первый — критически направленный против теоретической установки так называемой „школы Переверзева“ и второй — посвященный ответу последователей этой школы на направленную против нее критику — не являются более целесообразными.

Ввиду этого Комиссия объявляет себя распущенной, но полагает, что ГИЗ поступит вполне правильно, если не откажется от идеи издания литературоведческого сборника или серии сборников, построенных по определенному тематическому плану и имеющих между прочим своей целью научно углубить разработку некоторых проблем, наметившихся в дискуссии, имевшей место в Комакадемии.

Комиссия полагает, что для этой цели ГИЗ должен создать новую редакцию, причем считала бы полезным созвать еще одно широкое собрание литературоведов для общей проработки плана этих сборников на этих новых основаниях, а может быть и для выбора соответственной редакции. Обо всех этих своих суждениях Комиссия постановила довести до сведения Президиума ГИЗа.

От имени Комиссии — А. Луначарский»

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ДОКЛАД НА ВСТРЕЧЕ С БИБЛИОТЕКАРЯМИ В ДОМЕ ПЕЧАТИ 24 ЯНВАРЯ 1930 г.

Товарищи, когда мне передали о вашем желании побеседовать со мною относительно тех сторон литературы, которые могут интересовать и нас как издателей [1], и вас как библиотекарей, то я сразу попросил наметить вопросы, которые вас волнуют и по которым вы хотели бы выслушать наше суждение. Мне такие вопросы были намечены. В сущности говоря, это очень широко поставленные проблемы, так, как, вероятно, их поставила бы всякая аудитория высокообразованных, просто интересующихся литературой передовых читателей. Но это меня нисколько не удивляет. Я понимаю, что вряд ли вам пришло бы в голову ставить вопросы специфически библиотечные, потому что это вы, пожалуй, знаете лучше, чем мы.

Но тем не менее я постараюсь приурочить то, что я скажу, к тем функциям, которые должны выполнять библиотекари, так что некоторую попытку дать совет, которая, может быть, окажется только ношением воды в море, некоторую попытку дать совет, как мы представляем себе функции библиотекарей как главных помощников тех инстанций и учреждений, которые занимаются делом снабжения читателей подходящей литературой,— я сделаю.

Первый вопрос, который мне задали,— это текущие литературоведческие споры. Вы знаете, что прежде всего самые радикальные и непримиримые споры в области литературоведения идут между марксистами как таковыми и немарксистами, и я не думаю, чтобы здесь стоило тратить много слов по поводу разницы точек зрения эклектической и марксистской, так как, думается мне, что огромное большинство моих слушателей и без того стоит на марксистских позициях.

Сущность нашей марксистской позиции в литературоведении, как известно, заключается в том, что мы, во-первых, рассматриваем всякое искусство, в том числе и литературу, как отражение общественной жизни. Литература для нас часть общественного процесса, и вся она насквозь определена той общественной средой, в которой она возникает и развивается.

А во-вторых, мы, кроме того, считаем литературу большой общественной силой, так что марксизм должен не только исследовать вопрос, откуда литература, такая-то данная книга, данный писатель возникли, но и то, какое они общественное значение имеют, на что они направлены соз-

---

Публикация Л. М. Хлебникова.

нательно или полусознательно и какие действительно объективные результаты, какие действительно объективные сдвиги они, данная книга, данный писатель, данная школа, способны произвести в обществе. Таким образом, мы подходим диалектически, т. е. во-первых, с точки зрения происхождения, как социологи, как монисты, как люди, которые считают, что общество есть взаимное целое, причем основным, все обуславливающим фактором и основой являются хозяйственные изменения и, с другой стороны, мы подходим к литературе как люди, заинтересованные в социально-педагогическом процессе в самом широком смысле этого слова, в процессе созревания, образования человеческого сознания в духе определенных идеалов, определенных установок.

Вот это основное, что отличает всякого марксиста, всякий марксист смотрит именно так, и в этом главные черты нашего марксистского литературоведческого подхода.

Нужно сказать, что мы, марксисты, в огромном своем большинстве, за исключением очень немногих среди нас, считаем, что этот экономический базис, это изменение власти человека над природой путем роста его труда, его инструментария и в зависимости от этого — экономической организации человека, влияет не непосредственно на литературу, т. е. что в очень редких случаях можно прямо от техники данного времени и от экономического уклада данного времени переходить к литературе.

Есть исключения среди марксистов, которые думают, что можно устанавливать такую связь. Очень часто это называют шулятиковщиной по имени Шулятикова [2], который на заре нашего марксистского литературоведения делал такие ошибки и часто выводил из техники или фактов хозяйства те или другие формы художественные.

Вот один из грубых примеров, которые можно привести: он считал, что фабрично-заводская промышленность, создавая огромное количество фабрично-заводских труб, тем самым действует в таком направлении, что в искусстве вертикальные линии начинают возобладать над горизонтальными,— один из примеров грубого, примитивного переноса технических изменений в искусство.

Другой пример. Шулятиков полагал, что все писатели, принадлежащие к буржуазному классу или так или иначе находящиеся под влиянием буржуазии, совершенно сознательно обманывают людей, одевают на себя маски лицемеров, одевают меркантильно либеральные маски и стараются замаскировать свою сущность.

Это, конечно, никак марксизмом не является, и в свое время, когда я возражал Шулятикову [3] (тогда мы еще оба были молоды), я указывал, что это не есть марксизм, а что это мизантропия, которая старается ⟨отыскать за⟩ всякими хорошими словами гаденькую человеческую душу и верит, что, за исключением революционеров и сознательных пролетариев, все остальные представляют собой шкурников, заинтересованных в личной выгоде, гадов, которые маскируются под разными хорошими идеалами. Можно сказать, что в настоящее время упреки в такой шулятиковщине или ослабленной шулятиковщине были сделаны по отношению к тов. Переверзеву, о котором я скажу несколько слов дальше, за то, что он тщательно избегает установить ту формулу Плеханова, которою этот главный основоположник марксистского литературоведения связал экономику и литературу [4].

Плеханов связал их так. Он считает, что на основе определенного экономического уклада возникает определенный классовый строй. Люди делятся на классы. У каждого класса определяются ⟨в⟩ тот или другой исторический момент ⟨те или⟩ иные интересы, которые толкают этот класс.



ЛУНАЧАРСКИЙ НА ТРИБУНЕ
Фотография, начало 1930-х годов
Центральный архив кино-фото-фонодокументов, г. Красногорск

Эти интересы формируют психологию класса. Психология класса — вещь сложная. Тут могут быть реминисценции прошлого, влияние других стран и прочее, но все это подбирается так, чтобы не противоречить классовым интересам, а, наоборот, создать систему сознания, систему психики, которая бы с этими интересами глубоко гармонировала и уже в зависимости от этой классовой психологии вырастают те или другие творческие продукты: картины, книги и т. д., в которых выражается эта классовая психология. Для эклектика, не марксиста в этих художественных продуктах выражается вообще психология, психология данного лица, а мы, анализируя, почему у этого лица в такой-то стране, в такое-то время именно такая-то психология, всегда раскрываем, что это классовая психология, и затем ее сводим к классовым интересам, к самому положению класса в обществе, к экономической структуре общества, которая определяет, какие классы имеются в обществе, какие слабые, какие сильные, какие возвышающиеся, какие понижающиеся. Огромное большинство марксистов стоит на плехановской точке зрения, которая заключается в том, что литература зависит от общества через посредство такой цепи взаимозависимости.

Из того, что я сказал, вы видите, что между самими марксистами бывают иногда споры и что литературоведческие споры ведутся не только между нашими отрядами марксистских пролетарских литературоведов с одной стороны и буржуазными эклектиками всяких форм и видов (идеалистами, формалистами и т. д.) — с другой, а и внутри марксистского литературоведения. Рассказывать вам о различных столкновениях, отдельных несогласиях не стоит, потому что это ясно. Марксистская мысль и марксистское литературоведение в частности есть мысль живая, мы вовсе не поем все в унисон. Мы разбираем часто новые общетеоретические вопросы

и вопросы анализа какого-нибудь произведения, и мы можем расходиться, могут происходить споры <. . .> Но я уверен, что самый вопрос о текущих литературоведческих спорах задали не для того, чтобы выяснить то, что я сейчас выясняю: разницу между марксистской и немарксистской точками зрения, и не для того, чтобы я излагал различные отдельные столкновения, которые могут возникать между марксистами, а потому, что есть сейчас некоторый водораздел, достигший значения общественного события,—спор между школой Переверзева и большинством других коммунистических, марксистских критиков. На этом я несколько минут остановлюсь.

Я уже говорил об одной из особенностей Переверзева, когда касался самих принципов марксистской критики. Сейчас я постараюсь представить вам в большей или меньшей полноте всю совокупность наших разногласий. Проф. Переверзев представляет собою несомненно марксиста, марксиста очень вдумчивого, имеющего очень большие заслуги, написавшего несколько превосходных книг, отдельные анализы писателей (Гоголь, Достоевский)[5], в которых чрезвычайно много верного; <он> человек не только с очень большим образованием, но и с большой силой мысли, очень вдумчивый, умеющий работать сам и умеющий других учить работать. Поэтому это личность, которая заслуживает всемерного уважения как крупная величина на нашем литературоведческом фронте. Но с самого начала, когда Переверзев начал развивать свои идеи, я лично уже усмотрел некоторые неверные его установки [6].<...> В последнее время, когда Переверзев приобрел большой авторитет, создал школу, почти всю молодежь, которая училась в Институте красной профессуры и РАНИОНе [7], настроил на свой камертон, только тогда стали замечать, что этот камертон фальшивит и ставит молодежь в тяжелое положение. Молодежь, чуткая к призыву партии, кажется, почти вся при указании партии на некоторую еретичность части взглядов Переверзева стала вдумываться, пересматривать, критиковать свои положения[8]. Конечно, разрушительные процессы приходится переживать молодежи, это тяжелые переживания. Молодежь долгое время думала, что она получает марксизм из свежего и чистого источника, и предостережения получила немного поздно.

В чем же заключается погрешность Переверзева, как мы все считаем и как я лично полагаю, хотя здесь я иду не по чужой указке, потому что я эти указания делал раньше других?

Проф. Переверзев (некоторые видят в этом результат того, что он долго принадлежал к меньшевистской организации и это свойственно меньшевикам) понимает марксизм несколько фаталистически. Для него марксизм — социологическая доктрина, которая объясняет явления в их детерминированности, закономерности. Поэтому Переверзев полагает, что основная, главная и, что гораздо хуже, единственная задача литературоведения — <генетическая>, указать, каким образом определилось то или другое произведение, тот или другой писатель, из каких социальных явлений в конце концов, в последнем счете из какого класса, из какой прослойки этого класса, из какого момента жизни, как вырос тот или другой писатель (Пушкин, Гончаров и т. д.). Если это объяснено с точки зрения марксистского литературоведения, то сделано в конце концов все.

Правда, к этому проф. Переверзев прибавляет еще неразработанную систему, которую он хотел разработать и вероятно будет разрабатывать,— систему теории литературы: жанров, стиля и т. д., которая позволила бы осознать, каким образом известная классовая сущность, скажем, буржуазная у Гончарова, мелкобуржуазная, разлагающаяся у Достоевского, приняла известные литературные формы как таковые, т. е. выразилась в определенных словесных конструкциях. Пока Переверзев сделал для

этого очень мало, но можно сочувствовать ему, когда он говорит, что это задача весьма немаловажная.

Но когда мы переходим к вопросу, каковы функции литературы, т. е. к литературе как к общественной силе, то мы встречаем ряд недоразумений у проф. Переверзева.

Первое столкновение, которое произошло между мною и им, заключалось в том, что он доказывал, что и в школе второй ступени задача истории литературы заключается в том, чтобы дать на немногих примерах совершенно ясное понимание классового характера литературных произведений, которые там изучаются. И когда я с недоумением спросил: а куда же девается значимость литературы как силы, действующей на сознание детей, неужели мы не сможем никак использовать литературу для того, чтобы воспитывать людей, ⟨использовать ее⟩ как огромной силы эмоционально-культурное воздействие, то на это я встретил такое возражение: это нужно игнорировать, это совсем не научное дело, да и вообще никто никогда на литературе не воспитывался и никого на литературе воспитывать нельзя, а если школа стремится из какой-нибудь книги сделать литературно-воспитательную силу, то она только делает эту книгу ненавистной для ученика, и как мы, так и нынешние ученики будут швырять под стол ваши книги и будут читать какого-нибудь «Черного принца» [9].

Когда я спросил, относится ли то же и ко взрослым, когда мы стараемся создать пролетарскую литературу, издаем определенные журналы, неужели и тут также нет никакой возможности влиять на общество, на колеблющихся, на отсталых, словом, вести агитационно-пропагандистскую, педагогическую, государственную работу через литературу, то в общем ответ последовал такой, что это не имеет никакого отношения к литературоведению [10]. Это похоже на то, как если бы в архитектурном высшем учебном заведении учили всем законам архитектуры, благодаря которым здание строится, но не говорили о том, как его строить; как будто мы в наш активный век, когда нам все решительно нужно знать, чтобы моментально переводить в политическое действие, мы можем останавливаться на таком пассивном, объяснительном отношении к литературе без всякой попытки заглянуть в то, в чем сила литературы, может ли она несколько изменять человеческое поведение.

Ведь тов. Переверзев не отрицал этого и недавно повторял, что каждый класс литературу создает не просто как растения, цветы, нет, класс очень хорошо сознает, для чего он создает литературу, у него есть стремление этой литературой выразить себя и повлиять на окружающих. Этого тов. Переверзев не отрицает, но не считает важным ставить перед собою такие задачи.

Это первое очень большое разногласие.

Второе разногласие заключается в том, что проф. Переверзев предполагает, что индивидуальные обстоятельства, то, что можно назвать социальной биографией писателя, могут совершенно игнорироваться.

Он так это формулирует: допустим, что мы имеем только произведение писателя, не знаем, где он родился, кто его родители, где он жил, где воспитывался, с кем входил в различные отношения — служебные, дружественные, ничего ровным счетом не знаем о Пушкине, Лермонтове — от этого никакого ущерба не будет, потому что раз есть произведение, то мы на основании ⟨анализа⟩ произведения все остальное воспроизведем. В самих произведениях заключается всё. Можно совсем не знать фамилий, можно не знать Пушкина, Лермонтова, пусть это будет безымянный отрывок, мы все равно сможем установить, что это произведение определенной эпохи и здесь отразится все эпохальное, широко социальное.

Не могу не согласиться с тем, что здесь есть некоторая доля истины, т. е. что если из древности доходит какой-нибудь отрывок и мы не знаем, кому он принадлежит, мы можем только с некоторым приближением угадать, к какому строю он принадлежит, и по отрывку можем догадаться, что это представитель какого-нибудь определенного класса. Но ведь это будет нашей бедой, что у нас не будет более конкретных указаний. Это будет значить, что у нас есть некоторая часть материалов, а дополнительного материала мы не имеем.

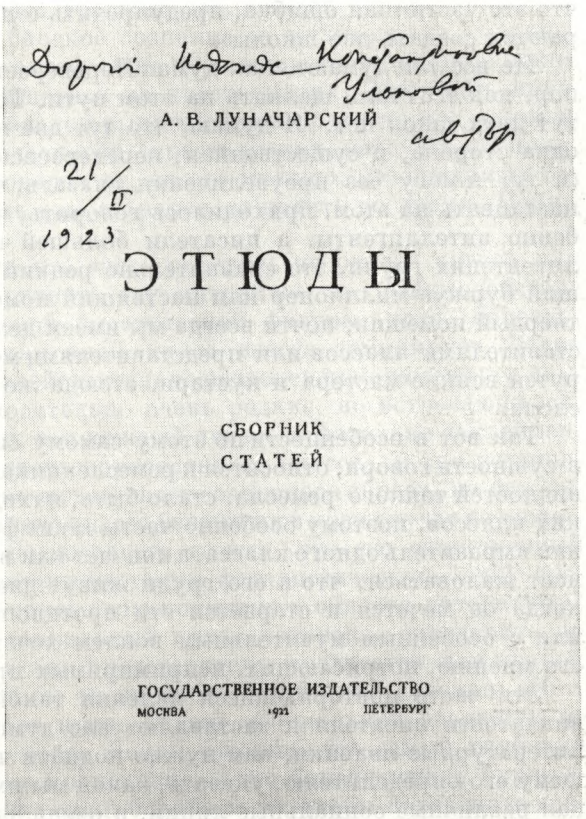
Первое время проф. Переверзев очень настаивал на том, что мы должны совершенно игнорировать биографию писателя, и, ударяя по марксистам другого толка, старался изобразить их какими-то странными сторонниками биографического метода. Конечно, никакого биографического метода не существует, и если бы кто-нибудь его старался создать, то мы предали бы этого человека различному поруганию. Не в этом дело.

Дело в том, что если мы хотим известное произведение дефинировать, т. е. близко подойти к его определению, то что мы будем иметь для себя? Для пушкинского времени (там есть целый ряд поэтов и кроме Пушкина) мы скажем, например, что это было время столкновения дворянства, в особенности родовитого дворянства и беднейшего, с двором и с новой знатью и т. д., сюда же еще прибавим, что это было в эпоху нарастания буржуазных отношений и т. д. Из этого какой следует вывод? Что все они должны быть одинаковы, что все они живут в этой атмосфере, т. е. разница может быть в том случае, ⟨если⟩ мы скажем: один настоящий дворянин, другой — на далеком расстоянии, как Полевой от Пушкина, но, скажем, Пушкин, Дельвиг, Баратынский — все должны были иметь совершенно одинаковую физиономию, потому что они выражали одну и ту же формацию. Но они не одинаковы. Откуда же вынести такое суждение? Эпоха ничего не может дать. Нужно указать в этой социальной ткани эпохи, какой именно пункт занимал тот или иной поэт, при этом мы вовсе не выходим из социологического метода. Это трусость за наш социологический метод — говорить, будто бы наш социологический метод, который дает объяснения широчайшим явлениям, не может объяснить того, что Пушкин в определенный год поехал в Болдино, создал иллюзию, что может быть хотя бы скромным, но рачительным помещиком, приехал, убедился, что пустое место, дыра, не справился, не мог строить своей жизни на разоренности крестьянства, увидал, что ничего нельзя построить, и в результате этого шока пережил громадный творческий вихрь. Можно ли без биографии понять, почему именно в Болдине написаны были эти произведения, почему именно эти произведения — поворот, с одной стороны, к старине, как правильно подчеркивает Благой[11], а с другой стороны, первые шаги, чтобы окончательно объявить себя литератором, литератором для вновь нарождающихся классов, переехать с дворянского на какой-то новый берег?

Я утверждаю, что все эти явления социально обусловлены, но они социально обусловлены в смысле конкретной обусловленности: это относится к такому-то году, именно к Пушкину, могло быть и иначе, и тогда иначе, другими бы вышли его произведения; тогда на ⟨той же⟩ общественной основе, если бы оказалась другая комбинация условий, были бы другие результаты.

И с этим нашим методом мы можем сказать, что мы именно по-социологически, по-марксистски стараемся уяснить всякую строчку произведения, и у нас есть все промежуточные звенья: вот вам экономика того времени, классовая структура, вот вам класс, прослойка, устанавливаем момент, который эту прослойку порождает. Отсюда создаем общий тип писателя, который выражает собой эту прослойку, и потом, социологически дополнительно расследуя, какое индивидуальное место данный

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ
НА СБОРНИКЕ
СТАТЕЙ ЛУНАЧАРСКОГО
«ЭТЮДЫ»
(М.—Пб., 1922):
«Дорогой Надежде Константиновне
Ульяновой автор. 21/II 1923»
Титульный лист
Кабинет-квартира В. И. Ленина
в Кремле, Москва



писатель занимает в этой группе по своей социальной обусловленности, мы доводим социологический анализ до самых тонких выводов. А каков метод Переверзева? Он говорит, что всякий класс в определенный момент может создать только один или очень немного коренных центральных образов, которые гипнотизируют писателя; это отражение себя самого, каким писатель хотел бы себя видеть или кем он себя оплакивает (в зависимости от того, к какому классу он принадлежит: восходящему или нисходящему). Произведение художественное будет выражением центрального образа. К этому центральному образу будут подобраны подсобные образы, а также стилевое выражение в смысле лексики образов, конструкции и т. д., и мы уже имеем тот ключ, при помощи которого ясно, что для такого писателя, как Достоевский, центральным образом является обиженный и униженный мещанин, выпавший из старого налаженного мещанского быта, а отсюда можно вывести и все остальное. Вы улавливаете теперь в достаточной мере эту разницу?

Когда в один из наших переговоров с Переверзевым [12] мы старались уточнить положение, он сказал, что «по моему мнению, тут настоящего столкновения нет. Это вовсе не разные принципы. Напротив, мы держимся одних и тех же воззрений, у нас одно и то же исходное положение. Но иногда одна по своему темпераменту школа склонна более к эклектике, к конкретизации, отсюда ищут разных дополнительных, не вполне социологически чистых соображений, а другая, напротив, желая всему придать возможно больше закономерности, склоняется к схематике. Кто склоняется к конкретизации, того называют эклектиком, а того, кто склоняется более в сторону схемы, называют схематиком. Вместо того чтобы показать,

что это частная ошибка, предупредить о ней, спорить, вместо этого стараются создать две школы».

Не все так думают, как думал Переверзев, и думать так он стал с тех пор, как его стали щелкать на этом пути. Тогда он пришел к выводу, что тут двух школ нет. Я думаю, что тут две школы и две линии, и отсюда одна сторона, и существенная, переверзевского учения. Нам, марксистам (и тут я могу без преувеличения сказать, что мне), приходилось много настаивать на этом, приходилось говорить, что отдельные писатели, особенно интеллигенты, а писатели большей частью набираются из интеллигентских групп, это сравнительно редкий случай, когда пишет настоящий буржуа-миллионер или настоящий помещик как таковой, коренной, твердый помещик; почти всегда мы имеем дело с деклассированными представителями классов или представителями мелкой буржуазии, откуда берутся всякие мастера и кустари, отсюда же берутся и мастера и кустари слова.

Так вот в особенности по этому самому своему свойству, что писатель, в сущности говоря, относится к ремесленникам слова как к одной из разновидностей тонкого ремесла, стало быть, находится под давлением нескольких классов, поэтому особенно часты такие факты, когда человек начинает как выразитель одного класса, а кончает как выразитель другого, или начинает жаловаться, что в его груди живут две души, когда у него раскол, когда он мечется и старается эти противоположности свести к единству или с особенным мучительным воплем хочет поведать миру об этих, по его мнению, потрясающих, непримиримых противоречиях.

Эти часто повторяющиеся явления такой миграции или такой половинчатости писателя и заставляют нас думать, что когда мы исследуем литературные явления, нам нужно подойти чрезвычайно тонко к ближайшему его определителю, указать, какой мы имеем перекресток, устанавливая различные социальные линии, и очень часто окажется, что в психику писателя входят не только силовые линии одного цвета, а вмешиваются и посторонние элементы, приходится производить социально-химический анализ, рассматривать, что идет от одного класса, а что является воздействием другого класса.

Беря того же самого Пушкина, совершенно смешно сказать, как я только что видел в статье, которую нужно в этом смысле переделать и исправить, в статье, которая была написана для «Литературной энциклопедии», сказать, что Пушкин был дворянским писателем родовой аристократии[13]. Мы хорошо знаем, как менялись линии, из которых составлена пушкинская музыка, его струны, и как этот процесс приближения Пушкина к новой, буржуазной России является в значительной степени определителем всего. И я думаю, что более часто, может быть, чем мы предполагаем, мы будем иметь именно такого рода смешение.

Можно ли назвать Толстого, который является исключительной силы разбивателем всех идеалов дворянства, представителем дворянства? В известной степени его назвать таким нельзя. Какой же это представитель дворянства, которого все дворянство кляло и который самые сокрушительные удары наносил устоям дворянства: государству, церкви, школе и т. д.

Ленин называет Толстого выразителем революционного крестьянства, тогдашнего революционного процесса в крестьянстве, и указывает, что внутренние противоречия Толстого — с одной стороны, его революционный размах и, с другой стороны, юродивость, — возникают на чисто крестьянской почве, говорит, что таковы были тогдашние солдатские и крестьянские бунты.

Если бы мы сделали отсюда вывод, что Толстой чисто крестьянский писатель, то можно было бы назвать нас дурачками. Ясно, что весь внут-

ренний психологический процесс Толстого заключался в том, что, оберегая дворянскую Русь и свое барское сознание от мучительных столкновений с нарождающейся буржуазией, он не мог защищаться на дворянских позициях и должен был защищаться на крестьянских. Здесь есть внутренняя мимикрия: человек оказался вынужденным подпасть под влияние крестьянства, крестьянской идеологии, крестьянских, даже революционных начал, потому что ретировался от, по его мнению, незащитимых более барских позиций, которые еще старался защитить во время «Войны и мира».

Такие примеры указывают, что здесь исходить из одного класса, как силы, нельзя. Приходится признать эту миграцию, это взаимодействие класса в определении отдельной писательской фигуры, хотя, конечно, в значительной степени тот или иной класс всегда доминирует. Редко бывают случаи, когда человек действительно разделен пополам между двумя классами. Это случаи относительно очень редкие, но встречающиеся.

У Переверзева выходит так, что каждый писатель фатально заклеймен, на нем поставлено тавро «писатель определенного класса», и оно установлено как закон. Писатель выскочить из своего основного образа, из исторически установленного для данного класса багажа ни в коем случае не может, он может говорить только на языке своего класса, это его единственный родной язык. Если бы мы встали на такую фаталистическую точку зрения, то как бы мы могли проводить свою политику в области литературы? Нужно было бы прощупать социальный пульс человека, определить по такому-то произведению, что это представитель кулачества или мелкой буржуазии и после этого, что бы он ни писал, мы бы ему сказали: «Нет, шалишь, не обманешь, мы твое нутро знаем». Социальной эволюции не было бы, и это при условии, когда Ленин говорил, что самый глубокий смысл всех процессов, которые происходят,— это борьба между буржуазией и пролетариатом за средние слои, борьба за то, чтобы переделать психологию этих средних слоев. Мы должны будем присутствовать при необычайно сложном процессе электролиза. Один полюс и другой. И гораздо сложнее, чем это бывает при электролизе, начинают распадаться на все ионы человеческие атомы, бегают в разные стороны, мечутся под влиянием этих больших сил, сталкиваются друг с другом. Но мы ничего не можем понять, если не поймем, что происходит трансформация класса и что отдельные писатели будут обозначать это. Формула о том, что всякий человек заклеймен тем классом, из которого он произошел, и никакой трансформации нет и быть не может — не марксистская. Есть, конечно, родственное меньшевизму в этом рассматривании литературы только с причинной стороны и неумение посмотреть на это как на инструмент в наших руках, неумение определить точным образом самую социальную ткань и отсюда обозначить точные дефиниторы, точные определители. Перед нами только некоторая суммарная общая характеристика, характеристика не исторического, а социологического порядка. Вы должны помнить, что всякий созерцатель стремится более всего к социологическим обобщениям. Там личность теряется, там наша воля не играет роли, там закон больших чисел, там ничего не поделаешь. Если вообще врач скажет, что по причинам такой-то конструкции общества и бытовых условий от холеры умрет столько-то людей, от тифа столько-то, столько-то будет раздавлено трамваем и больше, значит, делать нечего, то врач практический будет рассматривать всякий отдельный случай раздавливания трамваем и будет стремиться к тому, чтобы был поставлен милиционер где нужно, или произведена реконструкция вагонов, для того чтобы несчастных случаев было меньше. Такая точка зрения возможна, если мы подходим исторически, а большевикам она всегда была свойственна ввиду того, что им нужно знать материал, на который они хотят воздействовать, знать

инструмент, цель, методы, для этого нужны конкретные знания. Для того чтобы знать, как можно крестьянина-середняка переубедить, чтобы он пошел в колхоз, социологии мало, нужны конкретные указания, как он (крестьянин-середняк) мыслит, какие образы в нем живут, какие чувства его волнуют, и суметь на таких все более и более узких кругах довести эту мысль до сознания, психологии группы, крестьянского схода или индивидуального крестьянина, на которого я буду воздействовать. Вот почему конкретизация, без того чтобы мы покидали при этом почву марксизма, прикосновение к конкретной жизни — это есть марксистский принцип. От социологии к истории, от истории к современности и к активности, к сознательному, организованному влиянию на действительные вещи вместо простой научной констатации закономерности или неизвестности процессов, как они происходят.

И, наконец, последнее — это неподвижность, зафиксированность каждого человека в его классе. В этом также есть известная доля фатализма. Ведь отсюда можно было бы сделать такой политический вывод: поскольку мелкая собственность является доминирующей в нашей стране, а мелкая собственность должна определять мелкособственническое сознание и мелкособственнические тенденции, поэтому нужно сказать, что большевики не смогут превратить нашу страну в социалистическую. Раз писатель не может уйти из данного класса, значит, то же самое можно сказать и относительно читателя.

Правда, сам Переверзев говорит: «Не делайте выводов из моих предпосылок, я сам их сделаю», но предпосылки эти ведут не туда, куда нам нужно.

Вот почему этот спор между переверзевской школой, которая почти вся рассосалась, и марксистами, скажем, плехановцами, имеет очень большое значение [14]. Нужно было ждать, что в какой-то момент развития нашего литературоведения партия как таковая не сможет оставаться простым свидетелем очень победоносного роста переверзевской школы, так как партия рано или поздно должна будет непременно отметить этот своеобразный привкус социологического фатализма, который присущ учению Переверзева и который может быть вреден для той молодежи, из которой мы готовим своих писателей, для той молодежи, из которой мы готовим своих политиков.

Позвольте на этом считать первый вопрос более или менее разъясненным.

Дальше вопрос о том, какой жанр нам нужен,— вопрос, который мне несколько непонятен.

Прежде всего нужно сказать относительно самого жанра, что́ называть жанром. Существует много толкований. Некоторые думают (мы встречаемся с этим в «Литературной энциклопедии»), что жанром нужно называть основные виды литературы: эпос, драму или лирику; можно называть жанром прозу и поэзию. Обыкновенно не это называется жанром, а дальнейшее деление. Если мы даже комедию не будем считать жанром, а только видом и разновидностью драматической формы, то мы будем о жанре говорить, что жанром является комедия характеров, комедия положений и т. д. К какой стадии членений, классификации приноравливать слово «жанр» — этому ни в предшествовавшем нашему буржуазном литературоведении, ни в нашем нынешнем нет точной установки. И вот, когда в «Литературной энциклопедии» приходится эти установки делать, мы делаем их условно; это еще вопросы не проработанные, и мы не знаем, даем ли мы то, что будет потом общепризнанным литературным определением, или гипотезу. В третьем томе «Литературной энциклопедии» дается такая гипотеза, с которой я лично не согласен [15]. Поэтому я не совсем знаю, что хотят сказать, спрашивая, какой жанр нам нужен.



ЛУНАЧАРСКИЙ СРЕДИ РУКОВОДЯЩИХ РАБОТНИКОВ НАРКОМПРОСА И ДЕЛЕГАТОВ ПЕРВОГО ВСЕРОССИЙСКОГО СЪЕЗДА УЧИТЕЛЕЙ-ИНТЕРНАЦИОНАЛИСТОВ

Москва, 5 июня 1918 г.

В первом ряду (сидят слева направо): П. К. Штернберг, В. М. Величкина, В. Р. Менжинская, Н. К. Крупская, А. В. Луначарский, М. Н. Покровский, П. Н. Лепешинский, В. М. Познер

Фотография из альбома Н. К. Крупской

Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле, Москва

Существует некоторое количество чуждых нам классово жанров. Есть жанры фривольные, жанры, которые удовлетворяют читательским интересам от безделья, и т. п. Все эти искусственные, оранжерейного порядка жанры, расцветающие на потребности паразитарных классов, нам не нужны. Все те жанры, которые возникают вследствие болезненного разочарования в жизни, minderwertige *, или жанры, которые возникают из потребности утолить свои страдания, значительная часть романтических жанров, декадентских жанров нам не нужны. Можно сказать, что эти жанры отметаются. В остальном все жанры — добро пожаловать, нужно испытать все и посмотреть, какое значение они имеют.

Мы должны писать и драму, и эпос, и лирику. Почему мы заранее будем априори определять, в каких жанрах пролетарская литература будет развиваться, а в каких нет? Это совершенно неправильное представление об отношении между теоретиком и литературой, и здесь нужно применить то, что говорит Плеханов, что литературовед — не писатель, а ученый: он перечисляет все оттенки, которые цвет растения имеет, и может сказать, какая приблизительно шкала всякого рода окрасок у растения имеется, какого цвета растения не бывают или бывают редко, скажем, чер-

* неполноценные (нем.).

ного, синего и т. д.[16] Приходится в этом отношении исходить из опыта, и мы должны идти за пролетарской литературой, а не впереди ее. Самое страшное не тогда, когда мы показываем какой-нибудь, на самом деле неверный, путь. Это нехорошо было бы, если бы мы стали показывать неверный путь, стали бы заманивать пролетариат на жанр, который ему не нужен. Но что бы от этого произошло? Пролетарские писатели, которые имеют хороший инстинкт, хорошее чутье, вероятно, сказали бы, что так они писать не будут. Если бы мы сказали, что нам следует подражать жанру псалма, вероятно, каждый пролетарий сказал бы: идите к чёрту со своим жанром псалма! Или, предположим, какой-нибудь пролетарий написал бы жанром псалма. А когда мы ставим решетки и т. п. и говорим, что дальше ты не смеешь идти, то это величайшее преступление, потому что молодая литература склонна прислушиваться к мнению общественности, к тому, что называется социальным заказом. Это значит, что известные пути будут заказаны, и мы по ним пойдем, и потом выяснится, что на нас наложили вериги, кандалы. Мы не должны к пышному дереву пролетарской литературы относиться так, что оно должно расти в виде буквы «Г» или «Т», и не должны подрезывать все ветки, как делал это ⟨Ленотр⟩[17] или другие насильственные садовники, и таким образом определять форму дерева. Мы должны заботиться о возможно более широком и пышном разнообразном росте. Последующие критики укажут, где есть ошибочные пути, где правильные. Только после опыта, постфактум, после нескольких неудач (не одной, а нескольких!) можно сказать: да, в этом направлении ничего не поделаешь! Так что с этой точки зрения я заявляю, что мы не должны объявлять какой-либо жанр запрещенным.

Можно сказать прямо, что, следуя таким-то общественным потребностям, в разные времена и у разных классов были разные жанры. Мы можем сказать, что такой-то жанр — порождение болезненности или жажды простого развлечения, фривольности. По всей вероятности это никак не понадобится. Это можно сказать. Во всем остальном мы ничего не можем сказать. Мы не можем сказать, что жанр или метод державинской оды отошел потому, что он относится к екатерининским временам и что это вельможная литература. Не можем мы этого сказать потому, что тогда поэт играл общественную роль, широкую общественную роль, был трубачом, глашатаем, герольдом, выполнял глубоко общественную миссию и поэтому он говорил громко. И кроме того, так как при Державине это не была чисто замкнутая вельможная среда, сам Державин вышел из низов, он старался, чтобы фанфары его поэзии звучали громко и на площадях привлекали тысячи подданных. Поэтому это был замечательный герольд, замечательный громкоговоритель. И мы не знаем, не нужно ли нам, чтобы наши поэты также были громкоговорителями. И поэтому в некоторых вещах Маяковского—«Хорошо!», «150 000 000»* и других — в этих вещах есть державинское глашатайство. Может быть, Маяковский больше кричит, а Державин более гласил, но мы даже не знаем, нужно ли нам гласить, а не голосить. Я в этом не уверен, и мы, может быть, только выиграли бы, если бы появился поэт, который на чрезвычайно высоких нотах, при очень простой мелодии и самых ярких красках в плакатных одах выразил бы свой подлинный восторг нашим строительством. Это было бы чрезвычайно хорошо.

Это я привожу как пример того, насколько нам следует быть широкими в деле определения или, вернее, насколько нужно будет быть осторожными в определении тех путей, которыми нужно идти, потому что «направо пой-

---

* В стенограмме ошибочно: «Очень хорошо», «Миллионы».

дешь — сам погибнешь, налево — коня потеряешь», а, может быть, он и коня не потеряет и сам не погибнет, а приобретет целый остров.

Доступность книги. Вопрос о доступности книги — чрезвычайно важный вопрос, потому что наша задача — позволить прикоснуться, помочь прикоснуться к нашей строящейся культуре самым широким массам. Было бы величайшим преступлением с нашей стороны, если бы мы не позаботились о создании литературы для малограмотного, полуграмотного и не построили такой лестницы, которая позволила бы и самому пока еще слабому вступить на ее первые ступени.

Если бы построили лестницу, которая бы начиналась с десятой или двадцатой ступеньки, и сказали бы, что мы предполагаем, что люди уже все остальные ступеньки прошли — это было бы самым нелепым чванством.

Писатель, который не чувствует на себе постоянного долга работать над построением этих первых ступеней, писатель, который делает очень тонкие, высокие шедевры и которого при этом не грызет совесть за то, что он малопонятен и не делает ничего для того, чтобы быть правильно понятым миллионным читателем, гораздо более важным, чем всякий другой,— плохой гражданин.

В совокупности все мы, которые заботимся о том, чтобы создать новую литературу, должны сделать особое ударение на создании этих первых ступеней, которые должны быть уже первыми ступенями социалистической культуры.

Но если бы мы думали, что можно ограничиться только первыми ступенями и что последующие ступени не нужны, то это было бы в высокой степени неверным. Если бы мы сказали: так как далеко не всякому рабочему, не всей рабочей массе понятна и доступна «Правда», «Правда» для нее скучна, то мы будем издавать только «Рабочую газету» [18], а «Правду» закроем, — это было бы величайшим заблуждением.

И таким же заблуждением было бы сказать: читай «Правду» и только, а если ты не понимаешь, то тем хуже для тебя, если бы мы не создали для крестьян не только «Бедноту» [19], но и совсем простенькую «Крестьянскую газету» [20], которую может действительно читать полуграмотный крестьянин.

Стало быть, полнота нашей культуры должна заключаться в том, что внизу у нас есть очень широкая и прочная лестница, многотиражные издания и вместе с тем большой их ассортимент, способный удовлетворить самые различные запросы более или менее элементарного читателя, схватиться за них, потому что он часто не пойдет к книге «А», «В», «С», а именно к книге «D». Его, может быть, интересуют только сельскохозяйственные вопросы, вопросы колхозного строительства, коллективизации, но в беллетристической форме. Если вы даете ему какую-нибудь другую литературу, но ⟨в ней⟩ нет сельскохозяйственного фундамента,— это его не интересует; если вы ему даете сельскохозяйственный материал, но не в яркой беллетристической форме, он не в состоянии следить за ним, а если оденете в чрезвычайно яркую фабулу, он вычитает то, что его волнует, он схватится за эту книгу. И в этом смысле иметь множество щупальцев, которые проникают во все щели массового читателя, чувствуют тончайший психологический контакт с ним и за которые можно зацепить его и превратить человека, проходившего мимо книжек как чего-то ненужного, в самого азартного читателя,— это есть тот нижний и самый важный этаж, который мы должны в литературном отношении создавать. Я хорошо понимаю тов. ⟨Троповского⟩, который упрекнул меня в том, что я защищаю не столько нижний этаж нашего культурного здания, сколько верхний [21], причем на самом деле пропорционально мы делаем более для верхнего этажа, чем для нижнего. До некоторой степени это верно. Наши

писатели привыкли удовлетворять потребности интеллигенции, стоящей на их собственном уровне. Наши писатели любят пококетничать, пофокусничать, походить нарядными, и отсюда любовь к более сложным, совершенным произведениям. Есть всегда гораздо бóльшая опасность, что хорошие писатели будут писать трудные вещи, чем то, что они будут писать много легких книг. Им бывает присуще сознание, что легкие книги может написать подмастерье, а я — мастер и должен писать шедевры, а шедевры — трудная, сложная вещь, и в них трудно соваться малограмотному человеку, нельзя. Это опасно, но есть и другая опасность. Когда идет массовая культурная стройка, как у нас, когда огромное влияние начинают приобретать массы, то легко сделать противоположную ошибку: можно из-за интеллигентских произведений, которые находятся не на большой дороге нашего движения вперед, не в направлении нашего строительства, а представляют собой реминисценции барской литературы,— можно не разобрать, что литература наша сложна и нуждается в вершинных произведениях так же, как и в низовых. Если бы мы думали, что пролетариат, партия, государство, экономика, общественность могут быть построены сейчас как-нибудь иначе, чем пирамидально, то мы бы впали в заблуждение. Не напрасно Ленин громил так называемую «Рабочую коммунистическую партию», которая говорила, что нам не нужны вожди, штабы, не нужна партия, а нужна масса. Владимир Ильич отвечал на это: если нет у массы штаба, партии, вождей, то это дезорганизованная масса [22]. Организованная масса — такая масса, которая имеет партию, имеет штабы, имеет вождей, которая построена иерархически. И это будет до тех пор, пока мы не войдем в коммунистическое общество, где всякая иерархия исчезает, потому что там масса сможет получить всю полноту образования. Можно ли требовать, чтобы мы, проводя иностранную политику по линии Коминтерна и Наркоминдела, проводя внутреннее строительство, когда нам нужно большое количество специалистов в деле развития энергетики, машиностроения и т. д., чтобы мы обходились при этом самыми простыми словами, ставили простые темы и т. д.? Нельзя. Как можно догнать и перегнать Европу и Америку, если у нас не будет академиков, профессоров, интеллигенции,— и это по всем разрядам нашей деятельности? Как вы хотите, чтобы мы в кино, театре, литературе могли давать настоящие народные вещи, которые были бы высокохудожественными, в которых сказалась бы более широкая психика, в которых бы сказались настоящие художественные приемы, которые были бы написаны, как лучшие толстовские книги для народа, — если вы скажете кинорежиссеру, художнику и т. д.: ты должен все время только такие вещи делать? Как он сможет развиться, где он сможет вырастить свое мастерство? Целые круги нашей публики окажутся необслуженными, потому что для них это будет манной кашей; это не будет пищей, которая нужна, и в то же время художнику не на чем будет расти. Ни одна страна не может иметь хороших школ грамотности, если нет хороших университетов ⟨...⟩ Мы введем хороший трактор, построим настоящие шоссейные дороги, устроим свою автомобилизацию, электрификацию и т. д. в том случае, если будут здоровые порождения этого дела, и в этом смысле нельзя потакать такому демократизму, в котором часто сказывается недостаточно вдумчивое отношение самих масс (сами массы жадны к тому, чтобы им дали сейчас то, что им понятно; они еще некоторых вещей не понимают). Нельзя говорить, что если рабочая масса как таковая не понимает «Капитала» Маркса, то он не нужен и нужно его заменить популярным изложением Каутского.

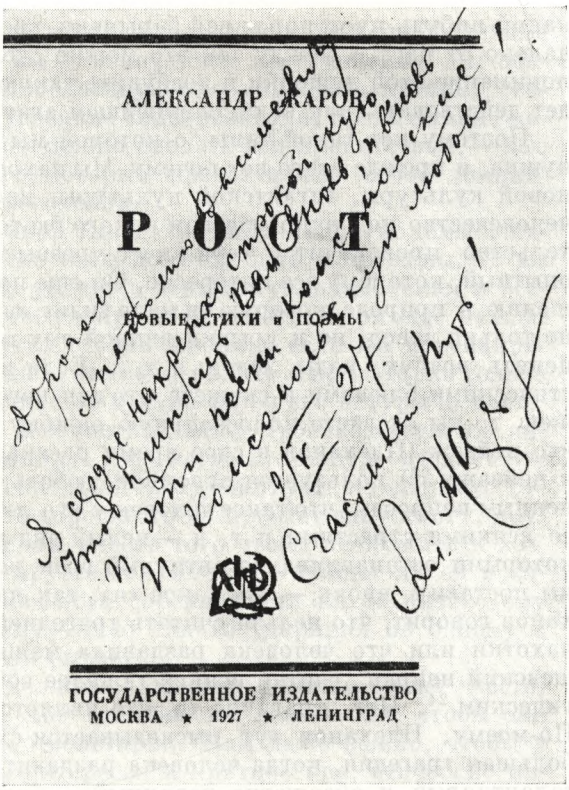
Здесь сказывается иногда и увлечение, законное увлечение нашим теперешним идеалом строить широкую культуру. Это очень важное дело, но не нужно перегибать палку, не нужно забывать, что органической ча-

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ
НА СБОРНИКЕ
СТИХОТВОРЕНИЙ А. ЖАРОВА
«РОСТ» (М.— Л., 1927):

«Дорогому Анатолию Васильевичу:
Я сердце накрепко строкой скую
Чтоб приносить Вам вновь и вновь—
И эти песни комсомольские
И комсомольскую любовь!..
9/V — 27. Счастливый путь!
Ал. Жаров»

Книга из личной библиотеки
Луначарского
Титульный лист

Центральный архив литературы
и искусства, Москва



стью культурного строительства является и развитие более высоких форм, не роскошью, не чем-то дозволенным, а чем-то абсолютно необходимым.

И, наконец, иногда это бывает результатом старого земского отношения к этому делу, влюбленностью в эту бедную, до сих пор обиженную деревню, и таким почти толстовским желанием бухнуться в ноги и сказать: «Что тебе, матушка-деревня, надобно — это важно, а остальное — культура, просвещение — от этого нужно бежать, от этого за семь верст пахнет барством». Это совершенно чуждая постановка вопроса.

Вот почему я говорю, что не мешает напомнить рядом с чрезвычайной необходимостью развивать многотиражные и популярные издания во всех областях, не мешает напомнить, что высшие формы литературы, существующие пока только для сотен, а, может быть, только десятков тысяч читателей, нам теперь не менее необходимы. И когда я чувствую, что иногда под некоторым напором начинают трещать эти позиции, я считаю своим долгом напомнить об их ценности и буду делать это впредь, потому что охотников высказывать противоположные взгляды не так мало.

Теперь относительно актуальных тем. Конечно, можно рассматривать актуальные темы с точки зрения их некоторой градации. Я бы сказал так: актуальны сейчас все темы. Сказать какому-нибудь писателю: не пиши на эту тему, она неактуальна в настоящее время,— до того, как мы прочли его повесть,— вы не имеете права, ибо всякая тема в настоящее время может быть так трактована, что сделается актуальной.

Вы можете взять доисторические времена и писать о том, как было во время палеолита. Кажется далеко от нас? Или возьмите переживания

какой-нибудь пустопорожней барыньки времен Наполеона III. Кажется, далеко от нас? А между тем это можно сделать так, что вы дадите такое понимание этой душонки и возбудите такую ненависть к ней, которая будет действовать как великолепнейшая агитация.

Поэтому нет такой темы, о которой мы бы могли сказать, что она не нужна, и прежде всего вот почему. Мы находимся в положении строителей новой культуры, гигантской культуры, какой никогда еще не обладало человечество под руководством какого бы то ни было класса, и это строительство производит у себя класс чрезвычайно юный, чрезвычайно неопытный, которому все интересно. Он еще по-настоящему не встал по отношению к природе, которую он мало видит за своим заводом. Ему интересен не только завод, но и урывки видной ему природы, и он хочет научиться ценить воздух, воды, зелень и т. д. Если вы будете кормить его урбанистическими блюдами и скажете, что для него пейзаж литературный не нужен, то вы сделаете колоссальную ошибку, потому что мы констатируем, что пейзаж (Плеханов в свое время рассказал, откуда возникает любовь к пейзажу [23]) пользуется огромной любовью у рабочих. Переходя к жизненным вопросам: что такое человек с его любовью, дружбой, ненавистью, со всякими страстями и т. д.— целый ряд примитивных вопросов, перед которыми останавливался античный грек, все эти вопросы мы также должны поставить вновь,— что такое «я», так называемая судьба и т. д. Плеханов говорит, что нельзя считать трагедией то, что человек умер рано от чахотки или что человека раздавила машина. Он говорит, что Чернышевский неправ, считая всякое тяжелое событие, бьющее по жизни, трагическим [24]. Нет, трагично то, что является карой за заслуженную вину. По-моему, Плеханов тут высказывается схоластически. Ведь это очень большая трагедия, когда человека раздавит трамвай или когда человек — талантливый и абсолютно невинный — будет сожран микробом. Это социальная, общественная трагедия, и она зовет на то, чтобы броситься в бой. Она показывает, что человек зависит от природы, что фатум довлеет. Можно написать великолепную трагедию на тему о так называемом глупом случае, который есть слабость перед природой. С этой точки зрения интересны те самые проблемы, которые называются «проклятыми» вопросами, «вечными» вопросами, по-глупому конечно. Ничего нет в них проклятого и вечного; проклятого нет, потому что мы должны и сможем дать ответ, хотя до сих пор они (эти вопросы) не находили ответа. Это объясняется тем, что до сих пор ограниченные классы строили культуру, а теперь ее строит масса. И ничего в них нет вечного, потому что мы ответим на них и перейдем к новым вопросам, о которых мы еще ничего не знаем, и тем не менее на эти вопросы, те, которые глубочайшим образом начинают мучить пролетария, когда вы перед ним их ставите, еще не отвечено. Может быть, он сам перед собой их не поставил, но если вы перед ним их поставите, то он сразу почувствует, что это большие вопросы и скажет: «Ого, а я еще об этом не думал». Это обязанность пролетарского авангарда, это обязанность тех, которые воздействуют поднимающим образом на массы, ускоряя процесс их развития, являясь «акушером при общественных явлениях», как говорил Маркс [25]. Это единственная задача интеллигента. До того времени пока есть разница между человеком физического труда и интеллигентом, единственная задача интеллигента — идти впереди с некоторым фонарем и освещать путь, по которому крепче, массовей, решительней пойдет сам массовый человек. Вот почему все темы актуальны и жалко, когда их зауживают, говорят: зачем ты пишешь на эту тему? Раз идет социалистическое соревнование — пиши о социалистическом соревновании, раз идет колхозное строительство — пиши о колхозах. Это и правильно и неправильно. Нужно подходить к этому диалектически. Это правильно, потому что это наиболее актуальные темы,

потому что они актуальны в собственном смысле слова, это злободневные темы. Обходить злободневные темы — величайшее преступление. Мы обязаны художественно осветить злободневную тему, явления, которые сейчас занимают авансцену, их внутренние силы развития, препятствия, которые стоят на их пути, и то, чем можно одолеть эти препятствия,— всю внутреннюю диалектику явлений, которые представляют собой доминирующие явления нашего нынешнего быта.

Но если вы сделаете из этого такой вывод, что никакие другие темы нельзя ставить, или что всякие другие темы должны быть запрещены, то вы окажете колоссальную медвежью услугу и этим актуальным темам и всему культурному развитию. Человек шире этой тематики, он еще нуждается в развитии целого ряда других сторон жизни, и если вы перенапрягаете его на определенных участках, скажем, видите в пролетарии только производственника, то вы засушиваете другие черты его натуры и постепенно, очень скоро делаете ему ненавистной вашу производственную литературу, вы набиваете ему оскомину. Еще когда кто-нибудь сделает это гениально или талантливо, то гениальность подействует, но если это будет сделано не гениально, а просто хорошо, то он прочтет одну книгу, другую, третью, а потом швырнет, и вы, вместо того чтобы послужить к возвышению этой темы, скомпрометируете ее. Нельзя — пойдет ли он в кино, в театр — кроме социалистического соревнования нигде ничего ему не давать, хоть ты тресни, потому что от такого ударяния по одному и тому же месту вы сами знаете что бывает.

Поэтому актуальные темы должны занимать доминирующее место, должны занимать важное место, ⟨но⟩ мы обязаны делать так, чтобы они не занимали всего поля зрения пролетария. Нам даже важно, чтобы у пролетария были и философские интересы, и критические, этические интересы, и интересы — как научиться по-настоящему жить одной жизнью с природой и т. д.— потому что все такие мотивы, если мы их вводим в сознание рабочего, не только обогащают, не только дают возможность всем органам его организма развиваться более гармонично, но они дают ему роздых.

Эти правила гигиены сознания должны быть нам в высшей степени присущи, иначе рабочий будет идти к искусству только для учебы; он знает, что он к искусству пойдет для того, чтобы учиться и притом таким-то вещам, нескольким в настоящее время признанным темам.

А куда же он пойдет для того, чтобы отдохнуть? Для того, чтобы отдохнуть, он пойдет в пивную или завалится на боковую, а его нужно приучить к тому, что культурное времяпровождение есть не только учеба, но глубокий и полный сладости отдых, что он и за этим должен прийти сюда же. Вы должны приучить его к тому, чтобы он отдыхал в театре по-настоящему, не трудя опять до мозолей своих забот о производственной ударности, потому что ему нужна другая тема — семейная, рабочая тема, корнями истекающая в прошлое, ему нужна конкретная утопическая тема — так, как представляется поэту жизнь через 25 — 50 лет, и т. д.

Вот почему я говорю, что мы обязаны сказать себе так: актуальной теме должен быть предоставлен выбор. Если вопрос задается в том смысле, какие темы являются наиболее актуальными,— я бы сказал: злободневные. Мы до такой степени привыкли говорить об ударности тем, что всякий может их перечислить, но они постоянно меняются, и художественные произведения не могут так быстро поспевать за ударными темпами, никто, кроме футуристов, не может создавать абсолютно злободневные ⟨произведения⟩.

Для того чтобы написать роман или сделать кинофильм или поставить пьесу, нужно несколько месяцев. Вы работаете несколько месяцев, приносите свой труд, а вам говорят: это устарело.

У нас было столкновение с Китаем, глубоко значительное столкновение на КВЖД, где была большая завязь отношений и с империалистами, и с белогвардейцами, и с китайской военной аристократией [26]. Написали разные люди пьесы, картины, повести, приносят, а им говорят: нет, голубчики, подписан договор, и это уже прошлогодний снег. Почему таким образом говорят? Потому что у нас есть смешение злободневных тем, актуальных в ударном смысле, и вообще актуальных. Разве не актуально в историческом аспекте показать, что́ делают там европейцы или белогвардейцы и китайские генералы, как реагировал на это забитый кули, солдат? Разве завтра это не может повториться, если не в Китае, так в другой стране? Это остается актуальным, но не абсолютно злободневным. Надо в этом отношении короткометражным искусством, публицистическим, фельетонным искусством отвечать на самые беглые злободневные темы и развернуть в себе эту способность высокохудожественного репортажа, журналистского отклика на летучую злобу дня. Это огромная художественная задача. Более длительные темы, но так же злободневные, нуждаются в глубоком освещении. Скажем, вторжение завода в деревню — тема, которая обрабатывалась уже многими и еще может обрабатываться, потому что эта тема длительная и чрезвычайно важная, этой темы коснулся украинский писатель Микитенко в своей пьесе «Диктатура», которую он написал еще до того, как 25 тысяч рабочих пошли учить крестьян [27]. Это неисчерпаемая тема. Такие вещи являются злободневными, допускающими длительную и тщательную художественную обработку. Но за этим не нужно забывать, что писатель, в сознании которого созрел ответ на какую-нибудь проблему, являющуюся гораздо более длительной, или не созрел ответ, но перед ним встала во весь рост такая проблема и он хочет на нее указать, такой писатель, если он не поставил этой проблемы или не даст ответа, если он не родит ребенка, который у него зашевелился под сердцем, он сделает худо, потому что социальным заказом зашибать действительную природу и жизнь никак невозможно. Невозможно сказать, что сейчас нужен не тот ребенок, а другой, потому что тогда у нас вместо детей будут куклы, ибо куклу можно сделать на всякий фасон, а ребенка вполне по заказу нельзя родить. Поэтому нужно предоставить писателю широкое право, кроме актуальных в собственном смысле тем, ставить какие угодно серьезные и важные темы, потому что они всегда будут актуальны. Все серьезное и важное нужно пролетариату, все будет с благодарностью принято, потому что строится огромный новый человек и новый быт, и то, что должно быть в центре внимания, остается в центре, а то, что вокруг, тоже не должно быть забыто.

Об использовании литературного наследия мне говорить не приходится. Я удивляюсь появлению столь устарелой проблемы, ⟨вопроса⟩, на который уже был дан исчерпывающий ответ. Мы знаем, и Ленин говорил, что, не усвоив культурного достояния человечества, мы не сможем идти правильным и здоровым образом вперед, но усвоение это должно быть критическим. Это не подлежит сомнению. Так мы и запишем.

Есть один вопрос, который поднял тов. Михайлов отчасти полемически против меня [28]. Я считаю, что тут у него путаница. Это вопрос о том, что самые последние художественные произведения, будучи выражены буржуазным урбанистом, являются для нас наиболее существенными и содержательными, а античное искусство, искусство эпохи Возрождения, подъемное ⟨искусство⟩ буржуазии конца XVIII — начала XIX века или нашего народничества и классицизма — это устарелые вещи. Это до такой степени бьет в лицо, что я не думаю, чтобы кто-нибудь за ним пошел. Как бы тов. Михайлов ни уклонялся, но у Маркса написано, что искусство греков во многих отношениях не превзойдено и нужно ставить вопрос о том, почему иногда искусство древних времен оказывается



СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕРЕД СУДОМ ЧИТАТЕЛЯ

Карикатура Н. И. Гатилова

Эпиграф: «Разнообразьте темы... долой всякие словесные фокусы... мы не понимаем многих ,,стилизаторов''... не надо чрезмерно ,,крепких'' слов... (Из речей на собрании рабочих читателей в Доме Союзов)»

Подпись под рисунком: «За столом защиты: А. Луначарский; слева направо, первый ряд, писатели: Серафимович, Маяковский, Гладков, Зощенко; 2-й ряд: Березовский, Безыменский, Яковлев, Сейфуллина, Вс. Иванов, Либединский, Лидин; 3-й ряд: Арт. Веселый, Новиков-Прибой, Эренбург, П. Романов, Пильняк; 4-й ряд: Леонов, Орешин, Бабель и А. Толстой. Направо, за столом экспертизы писатели-классики: Гоголь, Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Достоевский, Л. Толстой. На переднем плане — рабочий общественный обвинитель»

«Вечерняя Москва», 13 января 1927 г., № 13

эстетически более живым и совершенным, чем искусство ближайших времен [29].

Поставив эту «проблему», тов. Михайлов даже усумнился в правильности моей цитаты из Маркса, который говорит, что нужно быть идиотом, чтобы не понимать, какое значение античное искусство будет иметь для построения культуры пролетариата.

Правда, у Маркса буквально такой цитаты нет, но Меринг передает эти слова Маркса, которые он слышал через Либкнехта [30]. Это в такой степени в духе Маркса (он знал много драм Софокла наизусть), что странно это отрицать.

Или само отношение Маркса к буржуазным классам. Мы знаем, что Маркс относился к Бальзаку как к величайшему знатоку жизни у которого нужно учиться пониманию буржуазной ⟨действительности⟩, учиться не у его идей и взглядов, а учиться образу и стилю [31].

Что же касается нынешнего урбанистического искусства, я очень его ценю, считаю, что можно многое позаимствовать, но это далеко не вершинный момент развития буржуазной культуры, а, наоборот, загнивающий.

Почему бы в литературе быть иначе, чем в философии? А чему учил Ленин? Изучайте нынешних буржуазных философов и не забывайте Гельвеция, Гольбаха, Дидро только потому, что они писатели XVIII столетия [32]. Ленин говорил: учитесь у Гольбаха, у Дидро, потому что это был высочайший момент развития буржуазной культуры, мы многому должны учиться у них,—и с презрением относился к современной философии, всей на круг; ко всей буржуазной философии со всеми ее нынешними будто бы огромными величинами, со всеми Гуссерлями, Бергсонами и т. д. [33] относились с беспощадной иронией Владимир Ильич и Плеханов.

Почему бы это в литературе быть иначе? Почему должен быть правым тов. Михайлов, который считает, что самое последнее искусство является самым важным? Потому что тов. Михайлов сам находится под влиянием американских деляческих тенденций, на него сильно действуют американские деляческие тенденции, и мы должны припомнить формулу тов. Сталина (недавно эта формула бросилась мне в глаза), которая сказана в соединении с одним из наиболее интригующих сейчас слов — «стиль».

Тов. Сталин написал, что ему представляется, что стиль ближайшей эпохи будет заключаться в соединении русского революционного размаха и американской деловитости [34].

Если мы так поставим вопрос да вдумаемся хорошенько, что же такое русский революционный размах и что такое американская деловитость, то увидим, что брать одну американскую деловитость без романтики размаха (в самом слове «размах» имеется нечто романтическое, устремление к определенным идеалам, скачок из себя),—нечто, определяющееся простым делячеством,—если мы будем брать только такое американское делячество, то это будет соответствовать не шествию нашей страны по линии осуществления коммунизма, а превращению нашего СССР в новую русскую Америку, как многие мечтают. А если мы будем заниматься русским революционным размахом, но не сумеем вправить его в деловые практические конкретные формы, которые можно позаимствовать только у разных форм западного капитализма (в другом месте нам пока негде заимствовать), тогда от нашего размаха выйдут оглушительные взрывы, которые ничего существенного оставлять не будут.

Отсюда перехожу к переводной литературе. Однажды перед переводчиками я уже делал доклад и касался этого вопроса [35]. Русского революционного размаха у нас много, это даже экспортный продукт (как я уже однажды выразился). Мы можем этот размах вывозить в любом количестве за границу, но американской деловитости мало. Это импортный продукт, его нужно ввозить в виде машин, книг, инженеров, хороших организаторов, в виде их примера в области науки и техники. В некоторой степени это также относится и к литературе. Но ясно, что отношение к классикам западноевропейской и американской литературы — то же самое, что и к нашим. Мы выбираем кряжевые места, волны поднятия предшествующих культур. В это время появляются так называемые классики, которые представляют собою людей, сумевших дать наиболее адекватно выраженное начало определенной культуры. У них можно учиться, критически их усваивая. В отношении современной литературы мы имеем известную небольшую часть пролетарских писателей, несколько больший круг мелкобуржуазных писателей и разные градации буржуазной литературы; часть ее является контрреволюционной, пасквильной, отравленной, и ее можно цензурой убивать, не пропускать, но известная часть нужна. Мы не можем отгораживаться от Запада. Мы не можем не следить пристально за тем, что делается с крупной и мелкой буржуазией, с крестьянством, интеллигенцией, какие процессы происходят в различных прослойках Америки и Европы, а одним из лучших показателей этого является художественная литература. Можем ли мы сказать, что так как она

буржуазная и в ней много отрицательного, давайте оставим ее для жрецов, для политиков и литературоведов, которые будут по ней создавать картину той жизни, а до массового читателя ее не нужно допускать. Это не ленинский принцип. Ленин хочет, чтобы массы сами всё знали и сами взяли судьбу в свои руки. И если мы не будем предоставлять знакомство с европейской буржуазной литературой малограмотной массе или малокультурному миллионному читателю, то есть сотни тысяч читателей, которых мы обязаны знакомить с тем, что есть на Западе. Для того чтобы не было головных болей от европейского угара или не было шатаний у неоформившихся прослоек, для этого нужно такие произведения сопровождать действительно хорошо написанными, угаданными педагогически, правильно рассчитанными комментариями и предисловиями, чтобы обеспечить и наибольшую значимость выводов, типизирующих европейскую жизнь, которые сделает читатель, и обезопасить от того, чтобы он не принял за благо то, что есть раззолоченная грязь.

Как это отразилось в издательском плане ЗиФа? Отчасти отразилось в том, что от этой макулатуры мы перешли к художественной серии книг. Под влиянием этих соображений мы пришли (это видно на глаз) к изысканному оформлению книг и соответственному их содержанию. Мы стремимся актуальные темы держать на первом месте, к ним прибавляем те не злободневные, но на самом деле актуальные темы, которые позволяют строить широкое миросозерцание, новый быт, нового человека; мы даем европейскую книгу в форме издания некоторых классических писателей, современных писателей и в форме книги, которую мы стремимся сопроводить по возможности хорошим предисловием, комментариями. Это наш прием. В будущем мы будем пользоваться им еще больше. Развертываем популярные библиотеки, у нас будет копеечная книга, массовая книга, которую может купить самый бедный и которая будет так напечатана, чтобы заманить полуграмотного читателя.

Над этим у нас есть следующая ступень, есть широкая народно-массовая библиотека, очень дешевая, для которой мы выбираем вещи особенно насущные, нужные и вместе с тем понятные.

Над этим есть популярные издания, удешевленные и, наконец, наша книга, та книга, которая является нашим достижением, нашим наилучшим достижением, книга, рассчитанная на читателя с известной культурой, но всегда на нашего читателя. Мы совершенно не желаем служить поставщиками простого чтива для людей, которые хотят убить время и в качестве орудия убийства этого времени пользуются книгой. Такого орудия для убивания времени мы давать не будем, и мы не будем потрафлять на всякие вкусы остаточных чуждых типов, которые любят покопаться в особенностях своей нервной патологии или в гривуазном развратце и т. д.

Вот тот план, который следует сегодня рассмотреть [36].

Несколько слов по отношению к вам, товарищи библиотекари. Мы очень заинтересованы в том, чтобы у нас был полный контакт с вами, но мы в особенности хотим, чтобы вы указывали, что́ нужно давать, и как можно меньше говорили, чего не нужно давать, потому что мы это сами знаем и даже, мне кажется, что лучше, чем вы.

Когда мы после очень зрелых размышлений принимаем ту или иную книгу, то мы исходим и из уважения к писателю, относительно которого мы знаем, что это его большая, с болью сделанная работа, это его честная работа, порождение, по-настоящему, его крови, ⟨книга⟩, в которую он вписал часть своих переживаний.

Если мы уже берем книгу, это значит, что мы признали этот большой писательский труд общественно значимым полностью или частично, но из этого труда вышел продукт, который мы как издатели считаем общественно значимым, считаем возможным прибавить к нему труд рабочего-бумажника,

труд рабочего-наборщика и всякий другой труд, сюда следуемый, известное количество государственных денег, потому что стоит сюда все это прибавить для того, чтобы этот честный и знаменательный труд превратить в общественное достояние. И после всего этого труда кто-нибудь из вас, товарищи библиотекари, иногда без большого литературного опыта, сидя за большим столом, спросит: «Марья Ивановна, вы читали эту книжку?— Да, я ее просматривала.— Ну и как вы ее находите?— Неважно.— Ну тогда поставим сюда ноль» [37] (*голос с места*: «*Неправильно, этого не бывает!*»). Мне рассказывали, что это бывает. Рассказывали наблюдатели из вашей же собственной среды. Я не говорю, что это постоянное явление. Это скорее карикатура, но если даже этой карикатуры и нет в действительности, то все-таки мы не считаем вас, товарищи библиотекари, судьями, которые могут убивать автора и всех, кто его поддерживает. Извольте пустить эту книгу в обращение и через год или полтора извольте дать отчет, как отнесся к ней читатель. А если вы этого не будете делать, то мы объявим вам самую решительную войну, ибо есть огромное явление — русская литература, есть огромное явление — русские трудящиеся массы и есть маленькое явление — библиотекари. И поэтому мы не можем позволить, чтобы потому, что вы пока что сидите на том, что вы считаете перешейком, вы могли бы, как Соловей-разбойник, перехватывать все, что идет из Мурома в Киев. Мы найдем таких людей в массах и помимо вас.

Давайте поэтому по-настоящему работать вместе, а настоящая работа требует усовершенствованных способов и ускоренных способов объективного расследования, как к конкретной книге относятся различные читатели. Ваше дело исследовательское, и только после такого исследования вы можете, с одной стороны, производить суд, а с другой стороны, написать книгу, характеризующую нашего читателя. И только. Даже и тогда вы не можете сказать, что я так наметала или наметал глаз, что вот могу посмотреть такую-то книгу Ивана Ивановича Иванова, раскрыть ее в двух-трех местах и сказать, что книга не годится, так как я опытный библиотекарь. Многие кивают головами. И я рад, что этого у вас нет. Одно предположение, что это может быть, заставляет возражать против этого. Мы требуем огромного уважения к писателю и огромного доверия к читателю. Не думайте, что вы умнее и того и другого; не думайте, что вы лучше рабочего знаете, что ему нужно, а что не нужно,— не надо опеки. Достаточно, что мы вынуждены иметь цензуру 〈...〉 Будем верить, что каждая книга, которая должна быть запрещена, не будет пропущена цензурой. Ставить другую цензуру — библиотекаря — мы не желаем и будем бороться против этого. Обязанность библиотекаря — расширить путь книге, помогать хорошей книге пройти туда... (*шум, голоса*: «*Что называется хорошей книгой?*»). Прежде всего хорошей книгой называется всякая книга, которая напечатана в Советской России (*голоса*: «*Неправильно!*»). Для того чтобы убедиться, что книга, которая разрешена нашей цензурой и издана нашим издательством,— не хороша, нужно, чтобы об этом сказали читательские массы, а не библиотекарь (*голоса*: «*Библиотекарь разговаривает с читательской массой*»), в отзывах, которые даст читатель. Если вы приходите и говорите, что есть сто отзывов рабочих разных прослоек, образования и т. д. и все они говорят о том, что книга плохая, тогда мы можем сказать, что она, может быть, подлежит уничтожению. А если вы считаете, что книга плоха, а читатель пишет, что она хороша, то, может быть, тогда плоха не книга, а плохи вы. Где гарантия, что наши библиотекари имеют такую подготовку, такую степень чуткости, что они все хороши? Я считаю, что среди библиотекарей много молодых и неопытных людей, мало людей, которые могут сказать, что «мы с ног до головы подлинные социалисты», что «мы кость от кости и плоть от плоти рабочих масс». Я думаю, что таких

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ НА СБОРНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ И. ДОРОНИНА «ЛЕСНОЕ КОМСОМОЛЬЕ» (М., 1925)

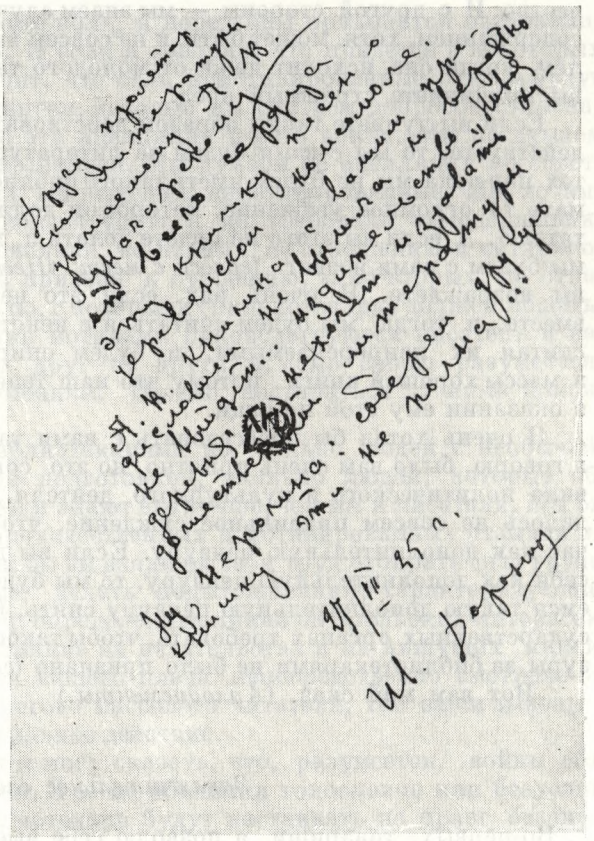
«Другу пролетарской литературы, уважаемому А. В. Луначарскому от всего сердца эту книжку песен о деревенском комсомоле.

А.В., книжка с вашим предисловием не вышла и вероятно не выйдет... Издательство „Новая деревня" не хочет издавать художественной литературы. Ну ни рожна: соберем другую книжку, эта не полна... 27/VII—25 г. Ив. Доронин.»

Форзац

Книга из личной библиотеки Луначарского

Центральный архив литературы и искусства, Москва



мало, а тогда — побольше скромности. Цензурой резать, ставить ноль всякий может, а сделать так, чтобы порекомендовать книгу и, может быть, более трудную, до которой читатель не дорос, дать разъяснение, побеседовать, растолковать,— ваша настоящая обязанность. Вы должны быть положительными руководителями в деле постепенного повышения уровня наших читательских масс и главными помощниками и проводниками книг в массы. Задерживать книгу — это самое неважное из всего того, что вы можете сделать. Отрицательная оценка — это самая маловажная.

Заметьте, товарищи библиотекари: когда я говорил ⟨о том⟩, что ⟨иногда⟩ нам говорят: такие-то жанры запрещены, не ходи туда, не делай того, или говорят, что такие-то темы нам не нужны,— и говорил, что нельзя так делать, нельзя окургуживать нашу культуру, нужно предоставлять как можно больше свободы, и ⟨только⟩ после того как книга провалилась, сказать: этот жанр не привел к ⟨успеху⟩, но никак ⟨не⟩ априори, вы слушали молча, а когда я стал говорить о библиотекарях и говорил, что к вам это тоже относится, то вы загалдели ⟨...⟩

Я объявляю, что мы будем следить за библиотекарями, следить, как исполняют они свои обязанности, и если мы будем убеждаться, что вы почти по одной обложке часто рекомендуете книги, которые вам кажутся подходящими по тематике, а мы часто берем книгу, которую вы рекомендовали как очень хорошую, смотрим и оказывается, что это паршивенькая халтура, а она вами отмечена как чрезвычайно желательная книга... (*голос с места*: «*Примеры?*»). Примеров мы вам приведем достаточное коли-

чество. И с другой стороны — мы знаем случаи, когда вы книгу, богатую содержанием, хотя, может быть, и не совсем выдержанную, оцениваете нулем, когда она исходит даже от молодого талантливого писателя. Этим вы причиняете страшный вред.

Если вы думаете таким образом действовать, а вы часто таким образом действуете, то мы с вами будем за литературу и за читателя воевать, до тех пор пока мы не будем иметь такого библиотекаря, который будет понимать то огромное уважение, которое он должен питать к писателю и читателю. А если вы этого не будете делать и, может быть, даже не делаете, мы будем с вами воевать (*голоса с мест*: «*Неверно!*», *шум в зале*). Я вижу, вы возражаете. Я очень рад, если это не так. Тогда давайте работать вместе, и тогда мы будем считаться с некоторыми вашими отзывами, не считая их непререкаемыми, и будем опираться на вас в проведении в массы хорошей книги, потому что наш теперешний читатель нуждается в оказании ему этой помощи.

Я очень хотел бы побеседовать с вами таким образом, чтобы все, что я говорю, было вам очень приятно, но это совсем не входит в мои правила политического и культурного деятеля. У меня, может быть, создалось не совсем правильное суждение, что вы представляете себя сейчас как дополнительную цензуру. Если вы действительно представляете себя как дополнительную цензуру, то мы будем с вами воевать и постараемся такую дополнительную цензуру снять, будем и в партийных и в государственных органах требовать, чтобы такое право дополнительной цензуры за библиотекарями не было признано (*голос*: «*Правильно!*») [38].

Вот вам мой сказ. (*Аплодисменты.*)

Заключительное слово

Во-первых, товарищи, я позволю себе высказать удовольствие по поводу тех высказываний, которые я слышал, ⟨и хотя я⟩ не знаю, были ли выступавшие товарищи представителями всего библиотечного племени, типичными образчиками библиотекарей, но сами высказывания были на большой высоте. Я с удовольствием их прослушал. Многие высказывания свидетельствуют о большом вникании в вопрос и о хорошей ориентации, которую я считаю правильной, несмотря на то, что мы спорили.

Особенно интересно было для меня услышать, что помимо того, что сделано для привлечения читательского актива, у библиотекарей есть сознание необходимости этот метод усилить и не очень верить, когда любимые барашки называют вас своими пастушками с большой преданностью, а прежде всего проверить, что важнее всего, суждение самого массового читателя. Методы проверки книжки на передовом пролетарском читателе (мы не говорим об отсталом или представляющем собой политическую примесь пролетариате, там можно найти обывательские настроения), разумеется, не так легко обрести, но их нужно во что бы то ни стало найти и перенести центр тяжести выбора беллетристики в том случае, когда выбирать необходимо (а мы по малости средств обязаны выбирать), на самодеятельного активного читателя, без опеки педагогически якобы хорошо вооруженного политпросветчика. Никогда он не может быть достаточно хорошо вооруженным, чтобы не было подозрений, что он может стать между литературой и читателем неудачно. Вообще говоря, несмотря на то, что такая тенденция проявляется, все-таки в высказываниях библиотекарей есть тень защиты абсолютизма библиотечного, против которого я возражал.

Некоторые товарищи указывали, что библиотекари волей судьбы сделались последней безапелляционной инстанцией, потому что трудно

апелляцию обрести. Вы ставите ноль, и перед ним приходится останавливаться, как перед преградой. И если я говорил, что придется в некоторых случаях воевать, то это значит, что если немотивированные отказы будут делаться по отношению к книгам, которые мы считаем добросовестно написанными и изданными, то эти апелляции и есть война. Мы не думаем с дрекольем пойти на библиотекарей. Мы думаем об апелляции по советской и партийной линии на запрещения немотивированные. Мы хотим, чтобы библиотекари дали конституцию, а не требовали самодержавия. Конституция должна быть двоякая: во-первых, по отношению к читателю, который должен быть шире призван к суждению, и во-вторых, по отношению к издателю и писателю, с которыми ⟨библиотекарь⟩ должен общаться. Он должен знать, какими мотивами руководствуются писатель и издатель. Мы были оторваны друг от друга, и, само собою разумеется, что это привело к недоразумениям. Нужно постараться с ними покончить.

Мы хотели бы иметь библиотекарями не столько людей с необычайным чутьем и необычайной подготовкой, сколько людей, которые общаются с массовым читателем и знают его лучше, чем мы и писатели. Мы бы хотели иметь максимум доброкачественных и мотивированных отзывов их самих и их читателей. Если бы вы взяли на себя труд отбирать ⟨из⟩ груды отзывов наиболее типичные, делать подытоживания, характеризующие определенные слои читателей, определенные линии читательских интересов, вы бы оказали огромное влияние на издательства и на пишущих книги. Чем больше при этом из-за вашего плеча непосредственно смотрело бы лицо самого нужного и дорогого массового читателя, тем ваши выводы и материалы имели бы более сильное действие.

Вот с этой точки зрения я могу сказать, что, разумеется, войны объявлять, надеюсь, не придется. Я ее не объявлял голословно или безусловно. Я сказал, что если библиотекари будут настаивать на праве безапелляционного зарезывания книг, то придется воевать. Думаю, что у нас уже начинают напрашиваться сами собою известные формы контакта, которые помогут работать вместе, и я очень и очень этого хочу. Я думаю поэтому, что нужно будет уже не в таком широком собрании, а, может быть, через посредство небольшой комиссии, которую мы создадим между нами, хорошенько продумать те формы контактной работы, которые дали бы нам вместе возможность исполнять свою роль с наибольшим успехом.

Я согласен с тов. Ивановым, который говорит, что в прошлом издано много плохого. Может быть и в будущем плохое. Но сейчас мы, теперешнее руководство ЗиФа, гарантируем самую большую добросовестность и внимательность, направленную на то, чтобы всячески умножить массовую книгу. Мы сейчас ударим всевозможно на массовую книгу, массовую книгу первой и второй читательской ступени. Мы ударим на актуальные темы. Если я говорил, что актуальными темами являются не только злободневные темы, то я отнюдь не оспаривал, что злободневные темы должны стоять на первом месте. И когда библиотекари правильно подчеркивают, что злободневная литература не играет той роли, которую можно было бы признать хоть сколько-нибудь достаточной, то я должен сказать, что мы напряжем все силы, чтобы в дальнейшем это выправить. Почему мы не можем издавать массовую литературу в нужном количестве? Потому что мы не находим ее в природе в таком количестве. Мы в «Копеечной библиотеке» разводим руками: чрезвычайно трудно найти нужный материал. Необходима большая совместная работа с писателями для того, чтобы они творили соответственные вещи. На злободневность бывает часто трудно откликнуться в достаточно художественной форме, но что на этот рычаг нужно надавить,— это безусловно. Мы постараемся халтуры не выпускать, и мы вовсе не полагаем, что редакторы и

рецензенты обладают непогрешимым мнением. Мы очень хотим считаться с тем, как на самом деле относится лучшая часть массового читателя к данной книге, и вас мы считаем прекрасными проводниками, если только вы это дело не испортите, если вы не будете заслонять нас друг от друга, не станете между нами и массой.

В этом отношении ваше мотивированное заявление, постоянное сотрудничество поможет избегнуть ошибок. В прошлом, несмотря на цензуру издательства, мы вываливали на рынок плохие книги. В будущем этого не должно быть.

В заключение я должен сказать, что считаю очень удачным и поучительным сегодняшний вечер и беру свой ультиматум назад, предлагаю мирное сотрудничество, но не разоружаясь, и в том случае, если вы не пойдете на мирное сотрудничество в таких формах, которые будут признаны целесообразными, то мы не отказываемся от возобновления неприятельских действий (*аплодисменты*).

Я думаю, что хорошо, что вместо мирной и серенькой беседы, как это часто бывает на собраниях, мы начали (и я это нарочно сделал) с конфликтной постановки вопроса. У библиотекарей, которые получили значительную долю власти, закружилась голова, и получилось бибчванство. Мне хотелось с вас это сбить, но я увидел, что вы ответили довольно сильными ударами по противоположной стороне, и это создало диалектический процесс, который из тезиса и антитезиса создаст значительный и целесообразный синтез.

Товарищи, хотя я считаю сегодняшнюю нашу беседу очень существенной, но я думаю, что самое важное и для вас и для нас — это рассмотрение плана. Если сегодня этого сделать нельзя, то, по крайней мере, мы должны иметь гарантию, что вы соберетесь, по меньшей мере, в таком же количестве. Если соберется вас меньше, то мы будем считать, что вы несерьезные люди.

Машинопись. Неправленная стенограмма доклада и заключительного слова. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 364, лл. 1—43, 66—70.

Отчет о докладе и его обсуждении см.: Евг. Л е в и ц к а я. Московские библиотеки и ЗиФ.— «Красный библиотекарь», 1930, № 4, стр. 52—54. Заглавие доклада приводится по этому отчету.

[1] На встрече с библиотекарями присутствовало правление издательства «Земля и фабрика» (ЗиФ) и его писательский актив. Луначарский в то время являлся главным редактором издательства.

[2] Владимир Михайлович *Шулятиков* (1872—1912) — социал-демократ, литературный критик и журналист, выступавший в ряде своих работ как вульгаризатор марксизма.

[3] См. статью Луначарского «Еще о театре и социализме. (Наши разногласия. Идеология и экономика в эволюции театра. Смерть театра)».— В кн.: «Вершины», кн. 1. СПб., «Прометей», 1909, стр. 191—218.

[4] См. примеч. 2 к предыдущей статье. Этот же вопрос рассматривается Плехановым и в работе «Литературные взгляды В. Г. Белинского» (Сочинения, т. X, стр. 295—296).

[5] В. Ф. П е р е в е р з е в. Творчество Гоголя. М., «Современные проблемы», 1914. (Изд. 4. Иваново-Вознесенск, «Основа», 1928); е г о ж е. Творчество Достоевского. Критический очерк. М., «Современные проблемы», 1912. (Изд. 3. М.— Л., ГИЗ, 1928).

[6] С критикой положений Переверзева Луначарский выступил в докладе на конференции преподавателей русского языка и литературы в январе 1928 г. (см. «Родной язык и литература в трудовой школе», 1928, № 1). См. также примеч. 10.

[7] *РАПИОН* — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук, существовавшая в Москве в 1923—1930 гг.

[8] Осуждение концепции Переверзева содержалось в редакционной статье «Правды» — «За консолидацию коммунистических сил в литературе» (1929, № 284, 4 декабря). Молодые сторонники Переверзева (И. Беспалов, А. Зонин, М. Гельфанд и др.) начали критически пересматривать положения переверзевской школы еще в ходе дискуссии, состоявшейся в Комакадемии в ноябре 1929 г.— январе 1930 г. Впоследствии многие из них выступили с подобными заявлениями и в печати.

[9] Так называется исторический роман А. Конан-Дойля, вышедший в русском переводе в 1907 г.

[10] Можно предполагать, что этот спор между Луначарским и Переверзевым произошел в 1926 г. на одном из заседаний секций Государственного ученого совета при обсуждении программ и задач преподавания литературы в школе II ступени.

[11] См. статью Д. Д. Благого «На рубеже тридцатых годов. (Болдинская осень)», вошедшую в его книгу «Социология творчества Пушкина». М., 1929.

[12] На заседании комиссии в составе Луначарского, Переверзева и П. И. Лебедева-Полянского. См. в настоящ. томе (стр.70—72) записку Луначарского «К совещанию литературоведов».

[13] В написанном Эм. Бескиным разделе «Романтическая драма» статьи «Драма» («Литературная энциклопедия», т. 3, М., 1930, стр. 500). См. об этом во втором письме Луначарского к О. М. Бескину на стр. 529 настоящ. тома.

[14] См. примеч. 8. Дискуссия в Комакадемии открылась докладом С. Е. Щукина «Плеханов и Переверзев». Споры о методологии переверзевской школы развернулись в 1928—1930 гг. и в периодической печати (главным образом в журналах «На литературном посту» и «Печать и революция») — см. «Литературные дискуссии». Библиографический список № 1. М., изд-во Коммунистической академии, 1931.

[15] Речь идет о рукописи статьи «Жанр», автором которой была М. М. Юнович. Отзыв Луначарского об этой статье см. в настоящ. томе стр. 531—533). В «Литературной энциклопедии» (т. 4, М., 1930) была помещена другая статья о жанрах, принадлежащая А. Г. Цейтлину.

[16] Ср. в статье Плеханова «А. Л. Волынский. Русские критики», гл. VI (Сочинения, т. X, стр. 192—193).

[17] Говоря о планировщиках,создававших «регулярные» парки по строго определенным правилам классицизма, Луначарский и в других случаях называл имя французского архитектора Андре *Ленотра* (1613—1700), распланировавшего ансамбль Версаля с огромным парком (см. IV, 177).

[18] Ежедневная массовая газета, орган ЦК ВКП(б), выходила в 1922—1932 гг.

[19] Ежедневная крестьянская газета, орган ЦК ВКП(б), выходила в 1918—1931 гг.

[20] Массовая еженедельная газета для деревни, орган ЦК ВКП(б), выходила в 1923—1939 гг. Разовый тираж ее был 2—3 миллиона экземпляров.

[21] Луначарский ссылается на выступление заведующего библиографическим отделом Главполитпросвета Л. Н. Троповского на собрании писательского актива издательства «Земля и фабрика» 1 декабря 1929 г. (см. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 359, лл. 12—16).

[22] Речь идет о так называемых «левых» коммунистах в Германии, отколовшихся в 1920 г. от немецкой коммунистической партии и образовавших особую «Коммунистическую рабочую партию». Критику их позиции и разъяснение вопроса о «вождях» и «массах» Ленин дал в пятой главе работы «Детская болезнь „левизны" в коммунизме» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 22—29).

[23] См. в статье Плеханова «Письма без адреса. Письмо первое» (Сочинения, т. XIV, стр. 19—22).

[24] По вопросу о трагическом Плеханов полемизирует с Чернышевским в статье «Эстетическая теория Чернышевского» (Сочинения, т. VI, стр. 271—276).

[25] Имеется в виду образное выражение Маркса: «Насилие является повивальной бабкой всякого старого общества, когда оно беременно новым» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, стр. 761).

[26] В июле 1929 г. отряды китайских милитаристов и русских белогвардейцев захватили Китайско-Восточную железную дорогу (КВЖД),а осенью 1929 г. вторглись на советскую территорию. Особая Дальневосточная армия под командованием В. К. Блюхера изгнала интервентов с советской земли и освободила КВЖД. 22 декабря 1929 г. в Хабаровске было подписано соглашение между СССР и Китаем, согласно которому на КВЖД полностью восстанавливалось старое положение в соответствии с советско-китайским договором 1924 г.

[27] Драма И. К. Микитенко «Диктатура» была написана в 1929 г. Решение о мобилизации 25 тысяч кадровых рабочих на постоянную работу в колхозы было принято ноябрьским Пленумом ЦК ВКП(б) 1929 г.

[28] См.: А. Михайлов. О литературном наследии и учебе у классиков.— «На литературном посту», 1929, № 17.

[29] См. статью К. Маркса «Введение. (Из экономических рукописей 1857—1858 годов)» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 736).

[30] См. примеч. 5 к докладу на VII съезде работников искусств.

[31] Высказывания Маркса о Бальзаке собраны в кн.: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., «Искусство», 1967, стр. 483—487.

[32] О взглядах французских философов-материалистов XVIII в. и о необходимости изучения их произведений Ленин писал в книге «Материализм и эмпириокритицизм» (1908) и в статье «О значении воинствующего материализма» (1922).

[33] Эдмунд *Гуссерль* (1859—1938) — немецкий философ-идеалист, противопоставлявший научным методам познания мистическое созерцание и интуитивистское постижение; Анри *Бергсон* (1859—1941) — французский философ-идеалист, создатель философии интуитивизма, принижающей роль разума, науки.

[34] И. В. Сталин. Сочинения, т. 6, стр. 186—188.

[35] О переводной литературе Луначарский говорил во вступительном слове «Наш литературный импорт», произнесенном на пленуме секции переводчиков при ФОСП (Федерации объединений советских писателей) в тот же день, 24 января 1930 г. См.: «Вечерняя Москва», 1930, № 20, 25 января, стр. 2, и «Литературная газета», 1930, № 4, 27 января, стр. 3.

[36] Доклад заведующего издательством «Земля и фабрика» И. И. Ионова «Работа ЗиФа в 1929 г. и план работы в 1930 г.» и его обсуждение из-за позднего времени были перенесены на другой день.

[37] С № 2 в 1929 г. в журнале «Красный библиотекарь» появился специальный раздел под заглавием «Книги, не рекомендуемые для массовых библиотек» или «Книги, не рекомендуемые для закупки в библиотеки». Появление таких списков вызвало осуждение и у некоторых других литературных критиков. Вот что писал, например, А. Лежнев: «В одном из наших журналов введены даже „черные списки" книг, которых не следует читать. Эти списки составлены на основании бездоказательных отзывов <...> Но бойкот — оружие, которым надо пользоваться осмотрительно. Оно требует гарантии добросовестности и компетентности. Ведь, руководствуясь такими списками, библиотекари перестают приобретать определенных авторов, издательства расторгают с ними договора и т. д.» (А. Лежнев. Разговор в сердцах. М., «Федерация», 1930, стр. 187).

[38] С № 9 за 1930 г. раздел «Книги, не рекомендуемые для массовых библиотек» в журнале «Красный библиотекарь» не появлялся.

В. В. ВОРОВСКИЙ И ЛЕНИНСКОЕ НАСЛЕДИЕ В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Воровский был ближайшим сотрудником Ленина. Владимир Ильич относился к Воровскому с огромным доверием, товарищеской любовью и очень любил его литературно-критические статьи.

Отдельных отзывов Ленина об отдельных статьях Воровского я не слышал. Общий прекрасный отзыв слышал неоднократно.

Сам Ленин, как известно, редко обращался к литературно-критическим или близким к ним задачам. Тем не менее, поскольку он считал необходимым установить решающую точку зрения на наиболее крупные фигуры истории нашей общественной мысли, мы имеем небольшое по количеству, но необычайно важное по определяющим моментам наследие Ленина, прямо относящееся не только к истории нашей революции, но и к истории нашей литературы. Так мы встречаем у Ленина изумительно глубокое определение Толстого, очень точно сформулированную оценку Герцена, глубокое и в главном исчерпывающее суждение о Чернышевском и народниках — старших и младших, левых и правых, революционно-демократических и оппортунистических. Из всех этих статей не только можно сделать вывод об общей ценности названных писателей и других крупных (Некрасов, Успенский), но и некоторый общий методологический вывод. Ленин учит по-новому определять классовую сущность каждого писателя. Метод, которому мы учимся таким образом у Ленина, гораздо точнее, чем метод Плеханова.

Мы не считаем возможным обойти здесь тот факт, что Воровский, благоговевший перед политическим гением Ленина и резко осуждавший меньшевизм Плеханова, как литературный критик является в очень многом, и не только правильном, критиком из школы Плеханова. Слишком разрозненные замечания Ленина, которые в то время казались столь второстепенными по сравнению с могучей деятельностью Ленина как политика, не были оценены его соратниками. Ведь даже огромное значение Ленина как философа стало для всех очевидным лишь в последнее время. Если мы пересматриваем искусствоведение Плеханова при свете огней ленинских высказываний в этой области, то мы должны сделать то же и по отношению к отдельным утверждениям Воровского. Разногласий окажется очень немного, но уточнений, и уточнений важных, будет достаточно. Оценка Герцена, оценка народников (Некрасова между ними) будет исправлена.

В конце концов эти поправки будут идти по линии недооценки Воровским политического содержания художественных произведений, некоторой переоценки им формального момента, некоторого недоверия его к «партийности» в литературе.



ЛУНАЧАРСКИЙ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ЗАСЕДАНИИ, ПОСВЯЩЕННОМ ТРИДЦАТИЛЕТИЮ ЕГО ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Государственная Академия художественных наук, 21 марта 1926 г.
Слева направо, сидят: П. И. Лебедев-Полянский, М. Н. Покровский, Н. А. Розенель-Луначарская, А. В. Луначарский, Л. И. Аксельрод, П. С. Коган, К. С. Станиславский, А. А. Яблочкина, П. Н. Сакулин; стоят: А. И. Безыменский, Б. М. Соколов, Б. В. Шапошников, В. Н. Домогацкий, О. Ю. Шмидт (6-й), Н. К. Пиксанов (8-й), А. А. Сидоров, В. Т. Кириллов, М. П. Герасимов, П. И. Новицкий, М. П. Кристи, З. Н. Райх (15-я), В. Э. Мейерхольд

Фотография

Центральный архив литературы и искусства, Москва

Все это мы старались отметить в нашей вводной статье, но это не только не избавляет читателя от задачи самому произвести проверку Воровского, как и всякого другого авторитета, на высказываниях Ленина, а имеет целью толкнуть читателя к работе над наследием Ленина в области художественной литературы.

‹1930›

Машинопись. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 59, лл. 1—2. Заглавие дано редакцией.

Публикуемый текст представляет собой фрагмент, не вошедший в статью «Вацлав Вацлавович Воровский как литературный критик», напечатанную в кн.: В. В. Воровский. Сочинения, т. II. М., Соцэкгиз, 1931.

ОТЗЫВ О НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В. Л. ЛЬВОВА-РОГАЧЕВСКОГО

Правление Всероссийского союза советских писателей возбуждает ходатайство о предоставлении известному литературоведу и критику Львову-Рогачевскому персональной пенсии ввиду исполняющегося 30-летия его научно-литературно-критической деятельности и необходимости для него пользоваться государственной субсидией вследствие пошатнувшегося здоровья и естественного с возрастом ослабления работоспособности. Со своей стороны, зная хорошо личность и деятельность Львова-Рогачевского, я считаю своим долгом всемерно поддержать это ходатайство.

Львов-Рогачевский — искренний и смелый революционер, развивавший, правда, свою борьбу с самодержавием в рамках меньшевистской части нашей партии. После отрыва меньшевиков от революционного авангарда Львов-Рогачевский ушел из этой партии и хотя и не смог присоединиться к коммунистической партии, тем не менее никогда и никто не имел основания упрекнуть его в каком-либо действии, недоброжелательном по отношению к ВКП(б) или Советской власти. Наоборот, Львов-Рогачевский отдался самой полезной деятельности как писатель и преподаватель. В последнее время распри на фронте литературоведения сильно выросли и часто даже коммунисты дают друг другу характеристики весьма резкие и отрицательные. Этому приписываю я и то неблагоприятное суждение, которое некоторая часть литературоведов-коммунистов высказывает по отношению к работам Львова-Рогачевского. Не входя здесь в критику его принципов, я должен сказать, что ⟨при⟩ критическом отношении к ним (а таковое обязательно даже по отношению к трудам Плеханова и других) в работах Львова-Рогачевского можно почерпнуть чрезвычайно много полезного. Я полагаю, что всякий литературовед, который разрабатывал проблемы истории нашей литературы в прошлом и настоящем, если он минует работы Рогачевского, то тем самым затруднит свою работу. Преподавательская деятельность Львова-Рогачевского была безусловно положительной, если даже допустить, что здесь есть ошибки (кто их не делает?). Всякий проходивший у него учебу получил много объективного, хорошо систематизированного материала, много правильных марксистских указаний и без труда мог, конечно, позднее найти свой самостоятельный путь. Плох тот ученик, который вообще на всю жизнь остается под давлением идей своего профессора как чего-то целого и неизменного. Я полагаю, что при самом суровом отношении к деятельности Львова-Рогачевского как литературоведа, писателя и педагога, но в то же время при мало-мальской объективности, придется признать, что польза,

---

Публикация Л. М. Хлебникова.

им принесенная, в несравненной мере превышает те ошибки, которые им могли быть допущены. Поэтому, повторяю, я считаю своим долгом самым настоятельным образом поддержать просьбу тов. Рогачевского и Всероссийского союза советских писателей.

‹1930›

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 478, лл. 47—48.

Весной 1930 г. правление Всероссийского союза советских писателей возбудило ходатайство перед Наркомпросом о назначении персональной пенсии критику и литературоведу Василию Львовичу *Львову-Рогачевскому* (1873—1930). В связи с этим секретарь ВССП В. Кириллов обратился 3 мая 1930 г. к Луначарскому с письмом, в котором содержалась просьба дать заключение о литературных работах критика (см. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 575). Львов-Рогачевский в письме от 20 мая также просил Луначарского поддержать это ходатайство Союза писателей (см. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 512, л. 21). Луначарский тотчас же отозвался, написав публикуемый отзыв. Посылая его, он писал Львову-Рогачевскому: «Дорогой товарищ, мне очень печально, если ряд недоразумений, которые произошли за это время, заставят вас думать, что я не откликнулся сейчас же с полной готовностью на ходатайство о предоставлении вам персональной пенсии. Еще до моего отъезда в Ленинград (куда я уезжал дней на пять) я уже приготовил довольно обширный отзыв, где совершенно определенно высказываюсь в самом благоприятном для вас духе. К сожалению, лица, которым я должен был поручить доставить этот документ вам или в Наркомпрос, по-видимому, этого не сделали. Я, впрочем, не удивлюсь, если окажется, что этот документ где-нибудь имеется. У меня во всяком случае его теперь безусловно нет, и я не могу в точности сказать, что с ним сделали. Ввиду этого считаю своей обязанностью постараться повторить то, что я писал вам» (там же, ед. хр. 478, л. 47).

Получив отзыв, Львов-Рогачевский ответил письмом от 2 июня 1930 г.:

«Ваш отзыв о моей тридцатилетней работе я получил, дорогой Анатолий Васильевич!

Горячо благодарю вас за правдивое слово. В этот тягостный для меня год, подорвавший мою энергию, волнует и бодрит справедливое и чуткое отношение к моей деятельности и к моему доброму имени со стороны старого культурнейшего партийца.

Вы идете иным путем, чем я, но вы прекрасно знаете и помните, что для всего нашего поколения, выступившего в 1896—1900 гг., революционный марксизм был ответом на вопросы: как и во имя чего жить, куда и с кем идти, что делать? Вы прекрасно знаете и помните, что на марксизме *никогда мы карьеры не делали*, забывая о своем личном, шли мы в рабочую массу, и ждали нас за то тюрьма и ссылка, и в тюрьме на „свободе" писали мы первые свои марксистские статьи.

И этого не вычеркнут из книги жизни никаким отлучением от марксизма те, которые вчера были учениками В. Переверзева, а сегодня стали хранителями марксистской ортодоксии.

Еще раз спасибо вам за то, что, признавая недостатки моей работы, вы справедливо оценили дело всей моей жизни. С приветом В. Львов-Рогачевский» (там же, ед. хр. 512, л. 22).

ПАМЯТИ П. Н. САКУЛИНА

РЕЧЬ НА ОБЩЕМ СОБРАНИИ АКАДЕМИИ НАУК СССР 1 ФЕВРАЛЯ 1931 г.

Товарищи, покойный академик П. Н. Сакулин [1] был настолько крупной фигурой, что ему, конечно, в будущем будет посвящено не одно специальное исследование, и в короткой речи, посвященной его памяти, было бы невозможно во всем объеме охватить его разнообразную деятельность: научную, преподавательскую, организаторскую и общественную. Моя задача сегодня лишь наметить в самых общих чертах основные контуры этой большой и симпатичной фигуры в мире литературоведения. В этой области, на этом нашем фронте преждевременная и неожиданная смерть Павла Никитича оставила очень большой пробел.

Когда революция переменила все в нашей стране, то вы знаете хорошо, что значительная часть интеллигенции почувствовала себя совершенно растерянной, не говоря уже о той ее части, которая определила свои позиции в отношении революции как резко враждебные — в то время были относительно редки случаи, когда представители интеллигенции предлагали свое сотрудничество нам и первыми входили в определенный контакт с Советской властью.

Одним из таких визитов, которые оставили у меня глубокое воспоминание, было специальное посещение меня в Москве В. Я. Брюсовым и П. Н. Сакулиным [2]. Они пришли вместе и сказали, что, по их мнению, никакого разрыва между интеллигенцией и ее традициями, как они это понимают, и совершившейся революцией нет, что затруднения, которые на этой почве возникли, представляют собою горькое историческое недоразумение и что они со своей стороны охотно взяли бы на себя вести переговоры о том, чтобы устранить дальнейшую отчужденность. А время было тогда острое. В то время шла забастовка в Москве учителей, которые отказывались учить детей взявшего в свои руки власть пролетариата.

Мы тогда же сговорились с этими высококвалифицированными представителями русской исследовательской мысли относительно совместной работы, которая, в сущности говоря, никогда не прекращалась до смерти сперва В. Я. Брюсова, а потом П. Н. Сакулина.

Я встречался с Павлом Никитичем очень часто. На всякого рода культурных торжествах и на многочисленных культурных траурах, которые нас постигали за это время, всегда можно было встретить симпатичную, импозантную фигуру Сакулина, который считал своим долгом участвовать во всех таких днях, отмечающих то или иное нынешнее яркое событие или

Публикация Л. М. Хлебникова.

дату прошлого. Почти всегда он брал слово и с присущим ему ораторским искусством поднимал на значительную высоту все такие дни.

Еще с бóльшим чувством должен я вспомнить нашу постоянную работу вместе с Павлом Никитичем над изданием академического типа сочинений Пушкина, которое предпринял Госиздат, и по существу мы втроем вели практическую работу: я, П. Н. Сакулин и П. Е. Щеголев, который тоже на днях скончался [3].

Для меня было огромной радостью присутствовать, скорее чем участвовать, при разрешении всевозможных сложных вопросов пушкиноведения и издательских технических вопросов по выпуску произведений Пушкина и было большим удовольствием слышать рассуждения П. Н. Сакулина, высказываемые с огромным знанием дела, с тонкостью, чуткостью и организаторскими познаниями в этом отношении. Последние слова о П. Н. Сакулине я услышал по телефону от ⟨П. Е. Щеголева⟩ при назначении очередного заседания для разрешения целого ряда вопросов, причем окончился разговор тем, что «жаль, что мы теперь будем вдвоем и что незабвенного нашего сотрудника уже нет в живых».

Когда я приехал сюда, я застал и Павла Елисеевича сошедшим с исторической сцены и не могу не констатировать ту большую горечь, которую я ощутил, потерявши этих двух прекрасных сотрудников.

Павел Никитич Сакулин родился 13 ноября 1868 г., крестьянского происхождения, из семьи коренного старообрядца старого русского времени, и это обстоятельство наложило, конечно, на него известный отпечаток. Вы наверное помните специфическую русскую наружность П. Н. Сакулина, напоминающую духовное лицо или боярина XVI века. Однако эта весьма специфическая наружность нисколько не закупоривала Сакулина в области чисто русских исканий и не выявляла русопятского душка его деятельности. Он был в широчайшем смысле слова европейцем, широко знающим русскую и европейскую литературу, и когда известный литературовед Вальцель искал в России человека, который мог бы ему представить широкую русскую литературу дореволюционного времени для издания специального труда, то он обратился к П. Н. Сакулину, и мы видим, что Павлу Никитичу удалось довести до конца шесть больших выпусков серьезного труда, посвященного русской литературе дореволюционного времени, причем незадолго до своей смерти он сдал в печать последний выпуск [4].

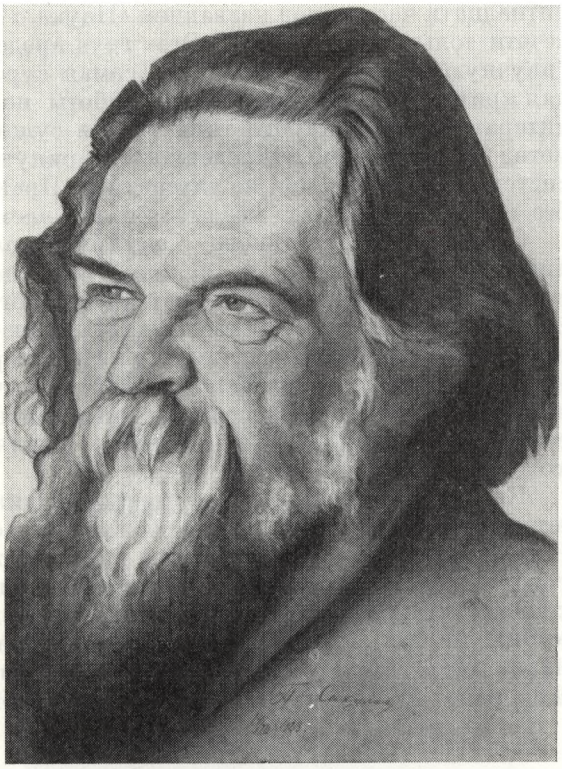
Научная деятельность Павла Никитича была начата чрезвычайно блестяще; он представил работу на магистерскую степень «Из истории русского идеализма. Одоевский — мыслитель и писатель» [5]. Эта работа всем известна и очевидно вошла в классическую литературу по истории русской мысли и литературы, и, в виде исключения, за П. Н. Сакулиным была признана (не знаю, часто ли это бывает в наше время) не степень магистра, а прямо и сразу степень доктора ввиду исключительных достоинств представленного им труда.

Имеется второй том этого исследования, с которым я, правда, близко не знаком, но я заведомо знаю, что второй том окончен и находится в таком состоянии, что он может быть издан [6].

Ко времени принятия П. Н. Сакулина в Академию наук им было создано 150 трудов, не считая мелких заметок [7]. Теперь их еще больше.

В аналитической части своей жизни — в первой части, как известно, Сакулин не брался за синтетические труды — он собрал ряд циклов, которые имеют совершенно первоклассное значение.

Во-первых, цикл по исследованию Одоевского, затем чрезвычайно глубокий цикл о Жуковском, благодаря которому мы по-новому смотрим на Жуковского [8]. Может быть, это не окончательная пока точка зрения, но она никак не может быть оставлена в стороне теми, кто будет



П. Н. САКУЛИН
Рисунок Н. А. Андреева
(пастель, цветной карандаш), 1920
Третьяковская галерея, Москва

исследовать судьбу русского романтизма. Затем цикл исследований по Белинскому[9] и большой цикл исследований по Пушкину[10]. Очень печально, что наиболее яркая работа по Пушкину осталась ненапечатанной. Это был замечательный доклад на тему «Классовое самосознание Пушкина» [11]. Я думаю, что Сакулин был первым, высказавшим такой взгляд на творчество Пушкина, я не знаю других работ, которые бы так точно установили классовое место Пушкина, выход его из этого класса, его эволюцию, изменения его положения в течение жизни, значительные изменения в его настроении, в его писательской манере и т. д. Позднее это исследование проводилось Благим, но неизвестно, развернул ли он его дальше [12]. Во всяком случае доклад на эту тему Сакулина был первым докладом в таком плане.

Кроме того, у Сакулина имеется огромное количество статей, посвященных Лермонтову, Гоголю, Тургеневу, Салтыкову, Гончарову, Некрасову, Помяловскому, Златовратскому и другим писателям.

Затем у него есть специальные работы, посвященные ранним векам, в частности есть специальные работы, посвященные Ломоносову и Новикову [13].

Немалое количество статей также историографического характера, посвященных Буслаеву, Тихонравову, ⟨Пыпину⟩, Александру Веселовскому, Шахматову, Котляревскому, Кирпичникову, Венгерову и Овсянико-Куликовскому [14]. То есть почти ни одна крупная фигура в области истории литературы не осталась так или иначе не отмеченной Сакулиным. Причем по отношению к каждой из них Сакулин занимал определенную позицию.

Во второй части своей жизни он перешел к работам синтетическим. Во-первых, это был большой цикл лекций, который он предполагал издать в

пятнадцати частях под названием «Наука о литературе». Из них вышло из печати только три части [15]. Этот труд представляет собой очень серьезную ⟨научную работу⟩. Я думаю, что самая суровая критика и самая враждебная критика этой теоретической работы последовала бы справа, т. е. от литературоведов старого типа, ибо, в сущности говоря, социологический метод Сакулина был откровенно подчеркнутым признанием права за марксистской точкой зрения на литературу. Правда, и марксист не оставил бы без критики этот труд, указывая в нем элементы эклектизма.

Ссылаясь на Плеханова, Сакулин старался доказать всю специфику литературы, указывая на законы, присущие ей как таковой, которые, правда, чрезвычайно определяются социологической средой, где развивается литература, но которая имеет также и свою собственную внутреннюю закономерность, являющуюся там, где резкие перемены в классовом отношении не дают новых толчков и направлений для течения литературы. В этих случаях проявляется совершенно закономерное, по мнению П. Н. Сакулина, естественное резкое ⟨утверждение?⟩ стиля, разработанного данной эпохой и классом в данный период.

Как только внешние обстоятельства, диктуемые в конечном счете экономическими основами, начинают воздействовать на течение литературы, ейчас же происходит изменение ⟨характера⟩ ее развития и приходится говорить о литературе с точки зрения социологической. Нужно прямо сказать, что крайним последователем марксистской литературы П. Н. Сакулин не был, что никаких ортодоксальных мнений он не имел. У нас часто имеют место большие споры в отношении серьезных и определяющих работ П. Н. Сакулина. Отмечая, что был брошен упрек П. Н. Саку-



КНИГА П. Н. САКУЛИНА «СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ» (М., 1925)
Экземпляр с дарственной надписью Луначарскому
Книга из личной библиотеки Луначарского
Обложка
Центральный архив литературы и искусства, Москва

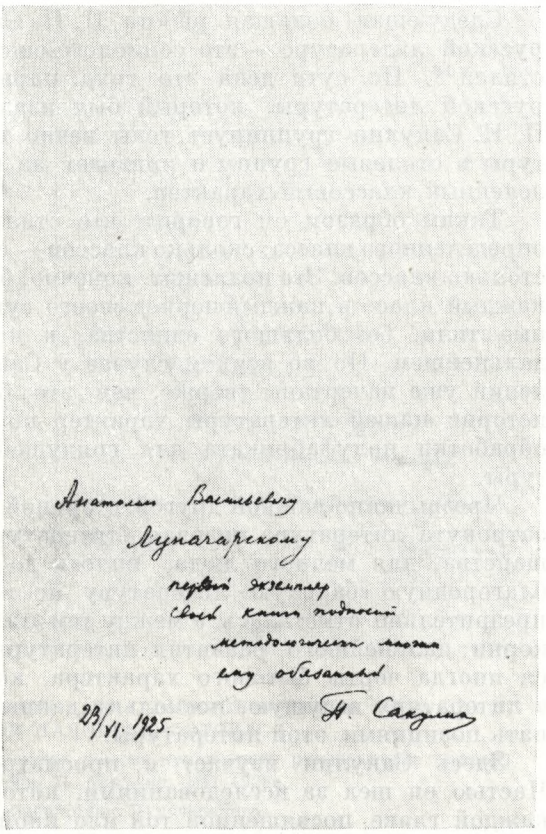
ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ П. Н. САКУЛИНА НА ЕГО КНИГЕ «СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ» (М., 1925):

«Анатолию Васильевичу Луначарскому первый экземпляр своей книги подносит методологически многим ему обязанный П. Сакулин. 23/VI.1925»

Книга из личной библиотеки Луначарского

Форзац

Центральный архив литературы и искусства, Москва



лину в эклектизме со стороны марксизма-ленинизма, я считаю, что работы его — вдумчивые и значительные — могут быть рекомендованы всякому марксисту для прочтения и преодоления их по-настоящему. Я рекомендовал бы каждому марксисту не отставлять в сторону труды П. Н. Сакулина, не отмахиваться от них, а по-настоящему продумать и преодолеть, тогда марксизм данного лица будет крепче, чем у Павла Никитича, и по всей вероятности будет гораздо более вдумчивое отношениие и исправление тех недоволвок и той нерешительности, которые еще были у П. Н. Сакулина. Вообще нужно сказать, что отношение Павла Никитича к марксизму было довольно своеобразным. Он настаивал, что он (в чем я не уверен) никогда не был чужд марксизму и в самом начале использования марксистских методов вводил их в качестве доминирующего начала в свою историко-литературную работу. А затем он жил, сопротивлялся, спорил, причем спорил более широко, чем это предполагалось его утверждениями; его мысли, правда, определялись марксистским мировоззрением, но нужно сказать, что до полного слияния с марксизмом он не дошел.

И если теперь мы чрезвычайно высоко ставим тех ученых, сложившихся еще до революции, которые благополучно, спокойно пришли к марксизму (в числе академиков мы имеем таких лиц), то, с другой стороны, мы также высоко ставим людей, подобных П. Н. Сакулину, которые приходят к марксизму с большими внутренними трениями и большим взволнованным процессом внутри себя. Мы ставим таких людей выше, чем тех, которые со стремительностью приходят к новым убеждениям, и это дает возможность предполагать о недостаточной твердости этих убеждений.

Следующая большая работа П. Н. Сакулина синтетического типа о русской литературе — это социолого-синтетический обзор литературных стилей[16]. По сути дела это труд, параллельный ⟨труду⟩ по истории русской литературы, который был издан в Германии. В своей работе П. Н. Сакулин группирует годы вечно изменяющегося течения литературы в стилевые группы и признает за каждой стилевой группой определенный классовый характер.

Таким образом он говорит, что стиль есть литературное отражение определенного класса: сколько классов — столько стилей, сколько стилей — столько классов. Это подлежит, конечно, большой проверке, возможно, что каждый класс в каждый период своего существования может создать разные стили, без большого единства, к которому можно прийти только в дальнейшем. Но во всяком случае у Сакулина рамки стилевых объединений уже начертаны тверже, чем это было до сих пор, придавая всей истории нашей литературы характер по меньшей мере весьма хорошей обработки полуфабриката для грядущей марксистской истории литературы.

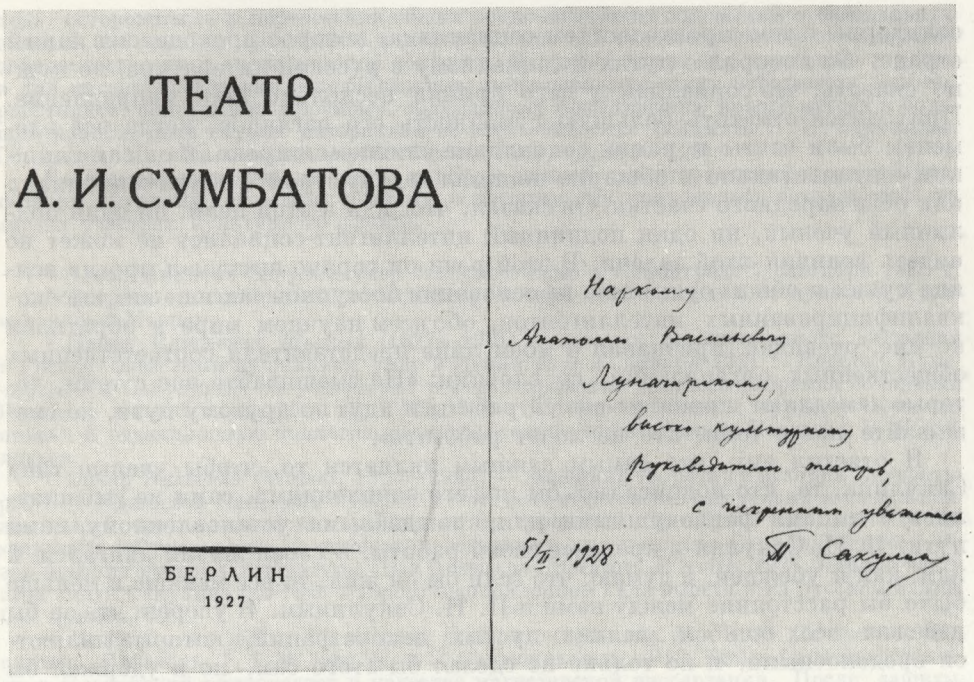
Чрезвычайно важной другой стороной работы является то, что в ней затронута литература низовая, литература для народных масс, для мещанства, для мелкого люда, вплоть до лубка. Никогда это раньше в благородную «барскую» литературу не вводилось. Низовая литература презрительно отметалась, а между тем эта литература на самом деле таит корни дальнейшего развития литературы, потому что здесь выявляются иногда черты бытового характера, которые только потом переходят в литературу ведущую, поскольку данный класс сам начинает овладевать позициями этой литературы.

Здесь Сакулин изучает и просматривает огромнейший материал. Частью он шел за исследованиями, которые уже были проделаны, и к каждой главе, посвященной той или иной эпохе русской культуры, прибавлял большой этюд о том, как же обстояло дело при этом для полуграмотного читателя, который больших писателей не читал, а читал только свою собственную литературу. Для того чтобы разобраться в общем культурном уровне жизни страны, совершенно необходимо обращаться к трудам Сакулина. Я заявляю, что нельзя себе представить ни одного литературоведа, в том числе и марксиста, который бы взялся за работу по исследованию истории литературы, не изучив Сакулина.

Сакулин был большим и хорошим преподавателем[17]. В этом ему помогала его большая эрудиция и ораторский талант. Те, кто слушали его, знают, что его лекции всегда были согреты известной теплотой и проникнуты энтузиазмом. Правда, он всегда больше хвалил, чем порицал, тогда как для марксистской критики свойственна, пожалуй, противоположная крайность. Для марксиста как для революционера, призванного разрушать старые ценности, призванного отрицать все то, что не является подлинной ценностью, для марксистов как для боевой группы, принимавшей участие в классовой борьбе, свойственна, пожалуй, критика порицания, марксист вооружен мечом и весьма острым, и в большой степени он производит работу разрушения, а не прославления.

В данном случае мне лично было по пути с Сакулиным, потому что мне была дана другая задача — привлечь к пониманию больших сокровищ, которые пролетариат унаследовал от прошлого. Я часто говорил об этом, и мне неоднократно приходилось ссылаться на Сакулина, чувствовать вблизи себя его соседский локоть[18].

Сакулин был выдающимся организатором. Ему принадлежит заслуга сохранения и оживления Общества любителей российской словесности, которое вряд ли без особого труда без него может укрепить свое существование[19]. Ему принадлежит большая работа по реорганизации лите-



КНИГА П. Н. САКУЛИНА «ТЕАТР А. И. СУМБАТОВА» (Берлин, 1927) С ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСЬЮ АВТОРА:
«Наркому Анатолию Васильевичу Луначарскому, высоко культурному руководителю театров, с искренним уважением П. Сакулин. 5/II 1928»
Книга из личной библиотеки Луначарского
Обложка и форзац
Центральный архив литературы и искусства, Москва

ратурной части нашего Ученого совета [20], и когда он вступил в число академиков, он проявил большое организаторское рвение и способности как организатор группы и директор основанного недавно Института литературы [21].

Целый ряд больших планов и идей роился в его голове, он знал очень многое, многим делился, это были очень широкие планы, которые должны были осуществиться в его работе, и когда вследствие его смерти и крайнего недостатка ⟨людей такой квалификации⟩ на меня возложили ряд больших задач [22], я с огромным сомнением относился к выполнению этих задач в смысле выполнения их с таким же авторитетом, как мог бы их выполнить П. Н. Сакулин.

До сих пор в среде ученого мира имеют место те недоразумения и те трения, о которых говорил Сакулин. Павел Никитич чуждался, однако, каких-либо антисоветских настроений в этой среде ученого мира, но считал своим долгом защищать ученых от несправедливых обвинений, которые, по его мнению, были результатом недоразумения, недооценки со стороны пролетариата той помощи, которую оказывали ученые, и результатом неправильного истолкования настроений ученого мира.

В одной из наших публичных встреч в ответ на мой доклад, посвященный этим вопросам, П. Н. Сакулин выступил с горячей, взволнованной речью, вызвавшей бурные аплодисменты со стороны части аудитории [23]. Он заявил, что лучшие научные силы, лучшие силы нашей интеллигенции

солидарны с тем строительством социализма, которое проводится в нашей стране. Он говорил о путях к социализму в русской литературе, но нужно сказать, что социализм у него принял несколько иное направление. Приходится отметить большую гуманность его взглядов, когда все элементы были взяты в рамки социализма слишком широко, и он сам слишком сентиментально и обширно понимал задачу строительства социализма как общенародного счастья. Он сказал, что, идя к этой цели, ни один подлинный ученый, ни один подлинный интеллигент-социалист не может не видеть величия этой задачи. В этой речи он горячо выступал против всяких сухих и общих суждений, на основании поступков части наших высококвалифицированных интеллигентов, обо всем научном мире и обратился ко мне, очевидно, признавая в моем лице представителя соответственных общественных организаций, со словами: «Не смешивайте нас с теми, которые замедляют процессы вашей работы и идут по другому пути, не смешивайте нас с теми, кто не хочет работать».

Я ответил ему, что самым важным является то, чтобы ученые типа Сакулина, те, кто подписались бы под его заявлениями, сами не смешивались с лицами равнодушными или враждебными установленному нами пути. П. Н. Сакулин в процессе своей работы, в своей жизни двигался к нам, как я убежден, и думаю, что если бы он жил, то все меньше и меньше было бы расстояние между нами и П. Н. Сакулиным. Я уверен, что он бы избежал всех ошибок, всяких пустых демонстраций, которые являются вредоносными, и не только не сделал бы этого сам, но и удержал бы других.

Я думаю, что мы имеем полное основание сегодня сказать, что мы с горечью вспоминаем об отсутствии П. Н. Сакулина. Я думаю, что к моему мнению должна присоединиться и вся Академия наук в том отношении, что в истории русского литературоведения имч и труды П. Н. Сакулина должны занять и займут весьма и весьма видное место.

Машинопись. Неправленная стенограмма. ЦГАОР, ф. 7668, оп. 1, ед. хр. 423, лл. 77—91. Заглавие дано редакцией.

О работах одного из виднейших советских литературоведов академика Павла Никитича *Сакулина* (1868—1930) Луначарский высказывался неоднократно, в частности в своих письмах к нему. Так, 7 февраля 1922 г. он писал Сакулину:

«Уважаемый коллега, я с удовольствием и сейчас же по получении просмотрел введение в вашу книгу „Русская литература и социализм". Я нахожу, что изложение вами истории русской социалистической, а в особенности марксистской мысли сделано правильно и ясно. Что касается, в частности, страниц, посвященных моему вкладу в историю этой мысли, то и здесь все сделано чрезвычайно удачно, и я могу только поблагодарить вас как за тот труд, который вы взяли на себя по изучению моих сочинений, так и за то прозрачное и верное изложение основных моих идей, которое вы сумели дать на немногих страницах. С большим интересом отношусь ко всей вашей книге вместе и буду не только рад прочесть ее, но и дать в свое время о ней рецензию. Присланные вами гранки на всякий случай возвращаю, хотя никаких замечаний на них не сделал, находя это совершенно излишним. Нарком по просвещению А. Луначарский» (ЦГАЛИ, ф. 444, оп. 1, ед. хр. 524, л. 1).

В 1928 г., когда готовился юбилейный сборник в честь 30-летия научно-педагогической деятельности П. Н. Сакулина, Луначарский обратился к юбиляру с письмом, в котором писал:

«Оставляю за собой право в дальнейшем высказать те мысли и впечатления, которые роились в моей голове при чтении ваших книг, в особенности последних, в которых вы стремились дать известную систему литературоведения.

Здесь же позвольте мне ограничиться только признанием больших ваших заслуг в области приближения академического литературоведения к марксистскому мировоззерцанию <...>

Я знаю, что некоторые мои сотоварищи по работе в области марксистской теории искусств полагают возможным требовать так называемого стопроцентного марксизма, часто смешивая при этом полную марксистскую выдержанность с известным огрублением вопросов, со стремлением уложить их на прокрустово ложе, что было между прочим совершенно чуждо великим творцам диалектического марксизма и крупнейшим продолжателям их дела. Это не значит, конечно, дорогой Павел Никитич, чтобы я не отмечал для себя некоторых спорных пунктов в ваших положениях, но та тонкость под-

хода, осторожность в перенесении общих социологических положений в специальную область, которые вы проявляете, импонируют мне как свидетельство высокой научной добросовестности и аналитической тонкости. Я думаю, что и для марксизма в целом и для литературоведения было бы счастьем иметь побольше таких работников, как вы, работников, помогающих прочному, обдуманному приближению нового метода к большим накопленным наукою материалам во всех областях» («Памяти П. Н. Сакулина». Сб. статей. М., «Никитинские субботники», 1931, стр. 128—129).

Печатаемая выше речь является наиболее полной характеристикой, данной Луначарским крупному советскому ученому, с которым ему приходилось сотрудничать на многих участках культурного фронта.

[1] Павел Никитич Сакулин умер скоропостижно в Ленинграде 7 сентября 1930 г.

[2] Встреча эта состоялась, по-видимому, весной 1918 г. в один из приездов Луначарского в Москву.

[3] Павел Елисеевич *Щеголев* (1877—1931) — историк революционного движения в России, известный пушкинист, умер в Ленинграде 22 января 1931 г. Вместе с Луначарским и Сакулиным он участвовал в редактировании Полного собрания сочинений Пушкина в шести томах. М.— Л., ГИЗ, 1930—1931 (приложение к журналу «Красная нива»). В редакционную коллегию издания входили также Демьян Бедный и В. И. Соловьев.

[4] Оскар *Вальцель* (Walzel, 1864—1944) — немецкий теоретик и историк литературы. Под редакцией Вальцеля с 1923 г. в Потсдаме отдельными выпусками выходил коллективный труд европейских ученых-литературоведов «Handbuch der Literaturwissenschaft» («Руководство по литературоведению»), для которого Сакулин написал обзор истории русской литературы «Die Russische Literatur», 8 Hefte, 1927. Первые части этой книги Сакулина (до 1840-х годов) в дополненном виде вышли и на русском языке. См. примеч. 16.

[5] П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. Т. I. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. Книга была представлена в Московский университет в качестве магистерской диссертации. После защиты, состоявшейс в октябре 1913 г., Сакулину была присуждена сразу степень доктора русского языка и словесности.

[6] Второй том этого исследования издан не был. Машинописный текст его хранится в ИРЛИ.

[7] Сакулин был избран действительным членом Академии наук СССР 12 января 1929 г. См.: М. Н. Сперанский. Записка об ученых трудах проф. П. Н. Сакулина.— В кн.: «Записки об ученых трудах действительных членов Академии наук СССР по отделению гуманитарных наук, избранных 12 января и 13 февраля 1929 г.» Л., 1930, стр. 107—115.

[8] «Взгляд Жуковского на поэзию».— «Вестник воспитания», 1902, № 5; «В. А. Жуковский».— В кн.: «История русской литературы XIX в.», т. I. Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. М., «Мир», 1908, стр. 134—146; вступительные статьи и примечания к трем выпускам «Историко-литературной библиотеки» под ред. Р. В. Иванова-Разумника (№ 27—29), посвященным сочинениям Жуковского (Пг., 1915).

[9] См. «Белинский — миф».— «Русские ведомости», 1913, № 228; «Психология Белинского».— «Голос минувшего», 1914, № 4; «Итоги спора о Белинском».— «Русские ведомости», 1914, № 129; «Неизвестная статья Белинского».— «Известия ОРЯС Российской Академии наук», т. XVI. СПб., 1911, кн. 3; «Проблема искусства в критике Белинского».— В сб. «Венок Белинскому», под ред. Н. К. Пиксанова. М., «Новая Москва», 1925; и др.

[10] См.: «Популяризация Пушкина в юбилейной литературе 1899 года».— «Вестник воспитания», 1900, № 1—2; «Взгляд Пушкина на современную ему французскую литературу».— В кн.: «Пушкин». Под ред. С. А. Венгерова, т. V, 1911; «Пушкин. Историко-литературные эскизы. 1. Пушкин и Радищев. Новое решение старого вопроса». М., «Альциона», 1920; «Памятник нерукотворный (Полемика с М. Гершензоном)».— В кн.: Пушкин». Сб. первый. Ред. Н. К. Пиксанова (Пушкинская комиссия ОЛРС), 1924; «В веках».— В кн.: «Литературные отклики. Альманах». М., 1923.

[11] Доклад Сакулина «Классовое самоопределение Пушкина», прочитанный 21 октября 1926 г. в Пушкинской комиссии общества любителей российской словесности, был опубликован во втором сборнике «Пушкин», под ред. Н. К. Пиксанова (М., ГИЗ, 1930).

[12] Д. Д. Благим на эту же тему были изданы брошюра «Классовое самосознание Пушкина. Введение в социологию творчества Пушкина». М., 1927, и книга «Социология творчества Пушкина». М., «Федерация», 1929; 2 изд., 1931.

[13] См. «Великий сын народа (М. В. Ломоносов)». Тверь, 1919; «Н. И. Новиков».— В кн.: «Отчет Реформатского реального училища в Москве за 1894 г.».

[14] См.: «Памяти проф. А. И. Кирпичникова».— «Научное слово», 1903, кн. IX; «А. Н. Пыпин. Его научные заслуги и общественные взгляды».— «Вестник воспитания», 1905, № 4; «Памяти акад. А. Н. Веселовского».— «Вестник воспитания», 1906, № 9; «В поисках научной методологии. I. Ф. И. Буслаев. II. Н. С. Тихонравов».— «Голос минувшего», 1919, № 1—4; «Научно-общественная деятельность А. А. Шахмато-

ва».— «Известия ОРЯС Российской Академии наук», т. XXV, 1920 (вышел в 1922 г.); «Нестор Котляревский. Глава из истории литературоведения».— В сб.: «Памяти Н. А. Котляревского». Л., 1926. Статьи Сакулина о С. А. Венгерове, Д. Н. Овсянико-Куликовском и некоторых других русских литературоведах остались неизданными.

[15] См.: «Социологический метод в литературоведении». М., «Мир», 1925 («Наука о литературе», вып. XIV); «Синтетическое построение истории литературы». М., «Мир», 1925 («Наука о литературе», вып. XV); «Теория литературных стилей». М., «Мир», 1927 («Наука о литературе», вып. X).

[16] См. П. Н. Сакулин. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей, ч. 1. Литературная старина. М., ГАХН, 1928; ч. 2. Новая литература. М., ГАХН, 1929.

[17] С 1891 г. Сакулин преподавал русский язык и литературу в средних учебных заведениях. С 1902 г. начал преподавание в Московском университете в качестве приват-доцента. В 1911 г. вместе с некоторыми другими профессорами и доцентами ушел из университета в знак протеста против реакционной политики министра просвещения Кассо. С 1914 по 1917 г. был профессором в женском педагогическом институте в Петрограде, с 1917 по 1924 г.— в I МГУ, с 1924 по 1929 г.— во II МГУ. Читал лекции в разные годы на Высших женских курсах в Москве, в народном университете имени Шанявского, на Драматических курсах Малого театра, в Пролеткульте, в Военно-педагогическом институте и в рабочих аудиториях.

[18] После Октябрьской революции Сакулин вел работу в разных отделах Наркомпроса, в частности в Литературном отделе (ЛИТО) и в Государственном ученом совете (ГУС), был председателем комиссии, которая в 1920 г. вырабатывала программы для единой трудовой школы, и т. д.

[19] Общество любителей российской словесности при Московском университете — старейшее русское литературное общество — было основано в 1811 г. Сакулин с 1921 г. был его председателем. В 1931 г. Общество прекратило свое существование.

[20] Речь идет о Государственном ученом совете, где Сакулин был председателем литературной подсекции научно-художественной секции.

[21] 20 декабря 1929 г. Общее собрание Академии наук избрало Сакулина на пост директора Института русской литературы (Пушкинского Дома), он принимал активное участие и в заседаниях вновь созданной группы литературы и языка Отделения общественных наук Академии наук СССР.

[22] Луначарский стал преемником Сакулина на посту директора Института русской литературы и председателя Пушкинской комиссии этого института.

[23] Речь идет о диспуте на тему «Наука и политика», состоявшемся в Ленинграде 27 января 1930 г. Отчет об этом диспуте см.: «Красная газета», веч. вып., 1930, № 23, 28 января.

ВВЕДЕНИЕ В ИЗУЧЕНИЕ ИСТОРИИ АНГЛИЙСКОЙ И ГЕРМАНСКОЙ ЛИТЕРАТУР

ЛЕКЦИЯ ДЛЯ АСПИРАНТОВ ПУШКИНСКОГО ДОМА 4 ФЕВРАЛЯ 1933 г.

А. В. Луначарский, ставший с 1 февраля 1930 г. академиком, 2 октября того же года был избран директором Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР [1], сменив на этом посту незадолго до того скончавшегося П. Н. Сакулина. Академия наук СССР находилась тогда в Ленинграде [2]. Пушкинский Дом, ставший по новому уставу АН СССР (1930) институтом, сосредоточивал свое внимание на изучении и пропаганде русской литературы, преимущественно новой. Впервые в него влились ученые-марксисты [3]. Естественно, что приход в Пушкинский Дом в качестве руководителя выдающегося марксиста и знатока русской и зарубежной литератур не мог не отразиться на всем характере деятельности учреждения. «Вместе с усилением марксистско-ленинской стихии в литературоведных работах,— писал академик А. С. Орлов,— Анатолий Васильевич принес с собою в Институт наиболее глубокое понимание литературы как искусства и расширил рабочий диапазон Института...» [4]

Возглавив с самого начала комиссию по изучению сатирических жанров в мировой литературе [5], Луначарский предполагал в будущем включить в программу Института русской литературы и изучение западных литератур. Институт мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР тогда еще не существовал, и проблемы западноевропейских литератур разрабатывали лишь отдельные ученые. С учетом того, что в институте будет создан западный сектор [6], из ликвидированного Института литературы, искусства и языка Ленинградского отделения Комакадемии (ЛИЯ ЛОКА) в Пушкинский Дом была переведена небольшая группа аспирантов-«западников». Общее руководство их занятиями взял на себя Луначарский. Этим аспирантам и была прочитана публикуемая ниже вступительная лекция.

Луначарский недавно вернулся из Берлина, где находился на лечении. Еще не вполне оправившись после тяжелой болезни, он приехал из Москвы на годичное собрание Академии наук, открывавшееся 2 февраля 1933 г. Собрание проходило в сложной международной обстановке. Только что в Германии пришел к власти фашизм: Гитлер стал канцлером и получил всю полноту власти. В эти дни Академия наук СССР избирает своим почетным членом неутомимого борца против фашизма писателя-коммуниста Анри Барбюса, организатора антивоенного конгресса в Амстердаме (1932). Инициатором этого избрания был Луначарский. Он произнес краткую речь о Барбюсе, в которой дал яркую характеристику творчества и антифашистской деятельности выдающегося французского писателя [7].

Публикация и предисловие К. И. Ровды. Примечания Р. Ю. Данилевского.

Луначарский пользовался среди ученых большим авторитетом, и, когда 4 февраля коммунист-академик приехал в Пушкинский Дом, чтобы выступить перед небольшой группой своих учеников,— на лекцию собрались все аспиранты и почти все научные сотрудники Пушкинского Дома.

Луначарский прошел в читальный зал, который помещался в нынешней гардеробной, и присел в углу к круглому столику. Пока собирались слушатели, лектор достал небольшой блокнот и стал делать в нем записи: он обдумывал план лекции [8]. Стенографистка уже сидела на месте. Через несколько минут лекция началась.

До этого я не раз присутствовал на выступлениях Луначарского. Слушал его в Томске на городской площади в мае 1923 г., слушал в марте 1932 г. в Ленинградской филармонии на вечере, посвященном столетию со дня смерти Гете [9]. Но так близко к нему я сидел впервые. Там он выступал перед большой аудиторией. Здесь же — в иной, более камерной обстановке. Это была непринужденная беседа человека, излучающего свет своих неисчерпаемых знаний перед теми, кто жаждал этого света.

Луначарский всегда говорил легко и эмоционально. Его речь сверкала всеми цветами радуги. И это воспринималось как нечто естественное и органическое. Он всегда находил свои собственные выражения и формулировки, которые освещали даже знакомый предмет в каких-то новых, ранее не ощущавшихся гранях и поворотах.

Его выступления казались блестящими импровизациями. Правда, это было не совсем так. Конечно, он не готовился к своим выступлениям, как учитель обычно готовится к уроку. Но, в сущности, к ним он готовился непрерывно на протяжении всей своей жизни. И поэтому неожиданные выступления никогда не заставали его врасплох. «Как у пианиста-виртуоза сложнейший пассаж кажется легким, чем-то само собой разумеющимся, а на самом деле является результатом многолетнего упорного труда, так и ораторские выступления Луначарского помимо врожденного таланта требовали огромной предварительной работы, колоссального накопления знаний, умения мобилизовать эти знания» [10].

На сессии Академии наук Луначарский выступал дважды. 3 февраля в «Красной газете» появилась его статья «Лицо современной Европы», а на следующий день он читал нам лекцию, которая длилась более двух часов.

Так свободно говорить о сложных и различных по своему характеру проблемах мог только тот, кто жил тем, о чем говорил, кто глубоко и постоянно изучал эти проблемы, непрерывно читал и думал.

Лектор не обращался к набросанному им плану и все время находился в контакте с аудиторией, чутко реагировал на то, как она воспринимала его речь, задавал вопросы и сам же на них отвечал, выделяя интонацией важнейшие формулировки и мысли.

Взяв на себя лишь общее руководство аспирантами, Луначарский предполагал заниматься главным образом методологическими вопросами литературоведения, для занятий же по специальности были приглашены профессора университета В. М. Жирмунский и В. К. Мюллер [11].

В начале 1933 г. правительством было принято постановление о введении ученых степеней и званий. Аспиранты-«западники» выбрали темы для диссертаций, которые были одобрены Луначарским, но защищены уже после его смерти. Две из них были напечатаны в виде отдельных книг [12].

Публикуемая лекция органически включается в цепь последних выступлений Луначарского на литературоведческие темы. С присущим ему блеском и размахом лектор коснулся в ней многих методологических и историко-литературных вопросов.

С того времени как была прочитана лекция, протекло тридцать шесть лет. Советская литературная и эстетическая мысль прошла большой путь. Молодому советскому литературоведению тогда были присущи многие впоследствии преодоленные слабости и ошибки, прежде всего вульгарно-социологического характера. Но когда современный читатель обращается к статьям и выступлениям Луначарского тех лет, он ощущает себя на знакомой почве. В них и сейчас бьется живая мысль, во многом совпадающая с нашими современными задачами и требованиями.

В изучении эстетического наследия Маркса, Энгельса и Ленина, которое началось в 1930-е годы, Луначарский играл ведущую роль. Он снова и снова изучал это наследие и новым светом освещал насущные проблемы советской художественной мысли, советской литературы. В преодолении нашим литературоведением догматизма и вульгарного социологизма, какое совершалось в 1930-е годы, голос Луначарского звучал наиболее мощно. Ленинская мысль о том, что советская культура наследует все, что было выработано человечеством на протяжении веков, именно в трудах Луначарского выражалась наиболее отчетливо. Это характеризует и публикуемую лекцию.

Было бы неправильно требовать от лекции, прочитанной начинающим литературоведам, чтобы ее автор открывал что-то новое. Во многом он повторял то, что было сказано им в прежних его работах. Но тут все это было сконцентрировано и получило более законченное выражение. Некоторые близкие Луначарскому идеи развиты здесь более основательно, в частности вопрос об изучении личности художника, его творческой биографии, фактов, позволяющих во всех оттенках раскрывать его индивидуальность [13]. Особо останавливается Луначарский на вопросах методики изучения художественной литературы. Подобный аспект вытекал из самого замысла выступления перед молодыми исследователями и был новым вкладом в разработку литературоведческих проблем. Именно потому редакция газеты «За социалистическую науку» сочла необходимым опубликовать тогда же отрывок из лекции, посвященный изучению источников и писательской биографии [14].

По своему содержанию лекция делится на две части. Первая представляет собой методологическое введение, вторая является образцом применения общеметодологических взглядов к конкретным фактам истории английской и немецкой литературы.

Вся лекция направлена на то, чтобы предостеречь молодых ученых от механистического, упростительского подхода к литературным явлениям, который был характерен для школы В. Ф. Переверзева, незадолго до того претендовавшей на монополию в марксистском литературоведении, показать недостаточность генетической теории Плеханова в искусствознании, подвести к правильному пониманию законов развития литературы.

И после возвращения в Москву Луначарский продолжал поддерживать связь с аспирантами Пушкинского Дома путем переписки.

Когда автор этих строк, бывший в 1930-е годы аспирантом ИРЛИ, обратился к Луначарскому с вопросом о возможных темах по истории английской литературы, связанных с высказываниями о ней основоположников марксизма, Анатолий Васильевич ответил следующим письмом:

«Мой совет относительно Джорж Элиот остается в силе. Всякие работы о Шекспире сейчас интересны. Но все мало-мальски существенное, сказанное Марксом и Энгельсом о Шекспире, сейчас уже подобрано: этого очень немного. Что можно вывести из этих высказываний? Что Маркс чрезвычайно высоко ценил Шекспира, ставил его в самый первый ряд мировых писателей, что он ценил в нем жизненность, полносочность, художественный реализм, считал его гениальным и проницательным знатоком жизни, высокохудожественно выражавшим свои суждения о некоторых господствующих явлениях общества, каковые суждения в нескольких случаях Маркс цитировал. Вы видите, что на всем этом никакого этюда о Шекспире построить нельзя. Если хотите писать о Шекспире вообще — сделайте это, но на тему „Маркс о Шекспире“ можно писать много-много 3—4 странички» [15].

В последний свой приезд в Ленинград (в мае 1933 г.) Луначарский также уделил внимание своим аспирантам: он пригласил их к себе в гостиницу для беседы, выслушивал их отчеты, давал советы и указания для дальнейшей работы.

Деятельность Луначарского в Пушкинском Доме не была продолжительной, но личность его оставила глубокий след в жизни этого научного учреждения. Кончина первого в истории Института русской литературы директора-коммуниста, последовавшая 26 декабря 1933 г., отозвалась тяжкой болью в сердцах всех, кто знал и любил его. 28 декабря 1933 г. в Пушкинском Доме состоялся вечер, посвященный памяти

Луначарского, с рядом выступлений и докладов, характеризовавших его с разных сторон. 29 декабря под председательством президента АН СССР А. П. Карпинского в конференц-зале Академии был созван траурный митинг, на котором присутствовало более семисот человек. Президент говорил о Луначарском как о человеке огромной культуры и исключительной эрудиции. Он вспомнил о том, какое впечатление произвел Луначарский на иностранных ученых, присутствовавших на празднестве двухсотлетия Академии наук СССР в 1925 г. «Было известно,— сказал Карпинский,— что на торжественном заседании выступит народный комиссар просвещения. Некоторые иностранные ученые, не знавшие Анатолия Васильевича, думали, что увидят перед собой большевистского комиссара в кожаной куртке с револьвером за поясом, как их рисовала буржуазная пресса на Западе, и он будет провозглашать коммунистические лозунги. И как они были приятно разочарованы и удивлены, когда перед ними предстал обаятельнейший человек, за каждым словом которого стояла огромная культура и в выступлении которого звучала искренняя любовь к знанию, к науке, к человечеству» [16].

[1] Тогда он назывался Институтом новой русской литературы (ИНЛИ). См.: А. В. Кольцов. Неопубликованные письма А. В. Луначарского. (К 90-летию со дня рождения.) — «Вестник АН СССР», 1965, № 10, стр. 79—80.

[2] Академия наук СССР была переведена в Москву постановлением Совнаркома СССР от 25 апреля 1934 г.

[3] «Работа по приспособлению Института новой русской литературы к новым научно-исследовательским задачам, потребовавшая обновления личного состава и включения в него литературоведов-марксистов,— писал академический журнал,— в главных чертах закончилась. Из замкнутого хранилища, каким был старый Пушкинский Дом, Институт становится центром в области литературоведения и базой для широкой политпросветительной работы» («Вестник АН СССР», 1931, № 1, стр. 54).

[4] А. С. Орлов. Анатолий Васильевич Луначарский.— «Вестник АН СССР», 1934, № 2, стр. 35.

[5] В Ленинградском отделении Архива АН СССР (ф. 150, оп. 1, 1929, № 34) сохранилась копия адресованной в секретариат Президиума АН СССР записки Луначарского, в которой изложены наметки будущей деятельности этой комиссии. Она опубликована в «Вестнике АН СССР», 1965, № 10, стр. 84.

[6] Сектор западноевропейских литератур существовал в ИРЛИ с 1939 по 1949 г. См.: «50 лет Пушкинского Дома». М.— Л., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 128—129.

[7] См. А. В. Луначарский. Анри Барбюс — почетный академик.— «Красная газета», веч. вып., 1933, № 27, 2 февраля.

[8] Такая «подготовка» была обычной для Луначарского. (См.: Н. Луначарская-Розенель. Память сердца. Воспоминания. М., «Искусство», 1965, стр. 7—8).

[9] Л. Федоров. Чествование памяти Гете в Академии наук.— «Вестник АН СССР», 1932, № 4, стр. 61—62.

[10] Н. Луначарская-Розенель. Указ. соч., стр. 7—8.

[11] Первоначально было предположено пригласить В. М. Жирмунского и В. Ф. Шишмарева. Будучи специалистом по романским литературам, В. Ф. Шишмарев не взял на себя руководство изучением английской литературы.

[12] Я. Эйдук. Фердинанд Фрейлиграт и Карл Маркс. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1936; Г. Юрьев. Гейне и Берне. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1936.

[13] Этого вопроса Луначарский ранее касался в статье «Социологические и патологические факторы в истории искусства». «Задача историка литературы,— писал он,— не в том, чтобы выбросить оригинальность авторского субъекта, скинуть ее со счетов, а в том, чтобы объяснить ее социальное происхождение и ее специфическое общественное влияние, разложив индивидуальный момент на закономерные социальные нити, своеобразным узлом которых он является» («Вестник Комакадемии», 1930, кн. 37-38, стр. 52).

[14] См.: А. В. Луначарский. Об изучении источников и биографий.— «За социалистическую науку» (Ленинград), 1934, № 1 (40), 10 января, стр. 3.

[15] Письмо от 16 апреля 1933 г. к К. И. Ровде (хранится у адресата).

[16] См.: «Вестник Академии наук СССР», 1934, № 1, стр. 50. В Ленинградском отделении Архива Академии наук СССР сохранился стенографический отчет о вечере, посвященном памяти Луначарского, с речами и воспоминаниями Л. Ф. Спокойного и В. А. Десницкого.

I

Первое мое замечание касается следующего. Я только что узнал от Вл. Вл. Буша [1], что предположено пригласить двух лекторов, которые должны будут сделать введение — один по английской, другой по германской литературе [2]. Я думаю с ними поговорить в общих чертах, не согласятся ли они взять на себя известное количество лекций.

У меня сначала было стремление дать вводную картину по каждой из этих литератур. Но ввиду того, что у вас будут специалисты этого дела, я сегодняшнюю мою лекцию построил как вступительную лекцию наших с вами общих занятий, а поэтому было бы лучше, если бы оба эти товарища, которые будут приглашены к вам, присутствовали на моей лекции. Но в общем это не так важно.

Мою сегодняшнюю с вами беседу я строю таким образом: некоторые общие выводы методологии истории литературы — с каких точек зрения мы ее изучаем, для каких целей и т. д.; затем в связи с этим некоторые общие абрисы того специального предмета, на котором вы остановились, т. е. английской и германской литератур.

Каждый из вас в совершенстве усвоил, что общий метод при изучении истории литературы сводится к тому, что мы рассматриваем литературу как общественное явление, теснейшим образом связанное с общественным движением данной эпохи вообще, со структурой данного общества, тенденции развития которого отсюда вытекают. Мы признаём за литературой своеобразную специфику, но так же точно, как и за всякой другой идеологической надстройкой,— философией, правом, религией, что бы мы ни взяли. Все они представляют собою надстройки, специфическое отражение основного социологического явления, его иллюстрируют, от него зависят и на него обратно воздействуют. Мы приводим в непосредственную зависимость эти надстройки и в частности литературу, которую мы изучаем, от степени экономического развития общества или каких-либо других признаков и характеристик, свойственных обществу в целом. Связующим звеном между общим состоянием данного социологического целого и литературой мы считаем *класс*.

Значит, ближайшим нашим методом является сравнительное изучение того, что нами может быть выведено в области литературы, ⟨с одной стороны, и⟩ в области социологии или истории экономики, истории политики, т. е. классовой структуры данного общества, взаимоотношения классовых тенденций, развития классов — с другой стороны. Изучая наш материал, мы должны стремиться сомкнуть возможно более точно, возможно более гибко, возможно более естественно оба эти явления.

Есть ошибки в этом случае марксистского или, вернее, псевдомарксистского порядка. Они заключаются в стремлении видеть в литературе как бы нечто вроде зеркального отражения общественной структуры.

Конечно, классы подавленные, которые не имеют еще никакой культурной самостоятельности, в литературе никак не отражаются или отражаются чрезвычайно слабо, но классы, ведущие между собой культурную борьбу, в известной мере отражаются; господствующие классы отражаются, конечно, сильнее всех. И бывает тенденция — каждого писателя, каждую писательскую группу, каждое писательское направление отнести, можно сказать, безостаточно к той или другой классовой группировке: это представитель дворянства, это представитель буржуазии и т. д. Но ясно, товарищи, что здесь без подразделения на подгруппы ничего не выйдет. Очень часто само дворянство представляет собой весьма многообразные группы. Возьмем, например, реакционное, полуславянофильское, черносотенное дворянство в России середины XIX столетия и западн⟨ическое⟩ либеральное дворянство; разумеется, это две группы, враждующие между собой.

Тут уже ясно, товарищи, что, стремясь к тому, чтобы установить связь между литературными явлениями и классовыми, нужно не упрощать дело до так называемых основных социологических классов, но нужно взять из рук социологии или истории экономики как можно более детальное деление классов, классовую структуру, видеть ее перед собой во всем ее многообразии.

Еще одно краткое замечание для большего уточнения. Тут есть опасность механистического уклона. Что значит механистический уклон, который мы очень часто у нас наблюдаем в классовой теории? Между прочим, мы это видим в значительной мере у Переверзева [3]. Это значит, что каждое отдельное литературное произведение в некоторых случаях (а у Переверзева всегда так бывает) рассматривается как нечто определенно соотносящееся к некоторой совершенно определенной классовой социологической величине, между тем как между литературой и ее классовой предпосылкой не такая, чисто механическая, зеркальная связь. Мы можем представить себе писателя, который начал с представительства дворянства и перешел потом к представительству буржуазии, или начал с представительства буржуазии, а потом перешел к пролетариату; и это происходит не без борьбы. В промежуточных стадиях они могут внутренне бороться сами с собой, не быть приверженными ни к одному, ни к другому классу.

Таким образом, нет теории механистического соответствия, а есть живая связь. Борьба, которая ведется в обществе, ведется иногда и внутри отдельного лица, внутри отдельной школы. И без понимания того, как динамика классов отражается в творчестве, живом, настоящем, подлинном творчестве отдельных писателей, никогда нельзя произвести подлинного анализа того, что они из себя представляют. Часто бывает, что один или другой писатель целиком отражает интересы, воззрения, идеологию известного класса, но часто бывает, что они находятся в промежуточном состоянии, что они страдают, пассивно страдают от разрыва, но не могут себя отнести ни к прошлому классу, ни к будущему.

Таких случаев мы имеем чрезвычайно много. У Энгельса и Маркса мы имеем даже констатацию такого рода[4]. Само собой разумеется, что Бальзак, изображая буржуазию, подходит к этой буржуазии с реакционной точки зрения, но у него сами его воззрения были в колеблющемся состоянии, и он был достаточно честен, чтобы не навязывать их жизни, а, диалектически воспринимая эту жизнь, чувствовать себя неопределенно, и эта неопределенность способствовала объективной значимости его произведений.

Или, например, вы можете встретить у Маркса очень резкое суждение о Генрихе Гейне, можно сказать, не только резкое, а почти ругательное. Политически Маркс Генриха Гейне не уважал. Сказать с этой точки зрения, что Генрих Гейне — пролетарский писатель, прямо-таки язык не поворачивается. Он был в конце концов бегуном, дезертиром, человеком, который, скрываясь за сложностью своего ума и своего темперамента, никогда не хотел определиться, несмотря на большие внутренние разрывы и большие внутренние страдания. Но все-таки Генрих Гейне в очень многом был передовым писателем, настолько передовым писателем, что он ближе подходил, чем кто-либо другой, к социалистическим идеям, к самой беспощадной критике буржуазии. Правда, эта его беспощадная борьба, беспощадная критика буржуазии, его атеистическое настроение не помешали ему в конце его жизни начать кокетничать с богом, что и было отмечено Марксом крайне неодобрительно в нескольких строках в письме к Энгельсу [5].

Таким образом, если вы захотите характеризовать того или иного писателя с механистической точки зрения, то вы ровным счетом ничего не сделаете; если вы подойдете к этим явлениям с переверзевским методом, то



ЛУНАЧАРСКИЙ В СВОЕМ РАБОЧЕМ КАБИНЕТЕ В МОСКОВСКОЙ КВАРТИРЕ
У стола — стенографистка А. И. Иловайская
Фотография А. С. Шайхета, 30 декабря 1926 г.
Архив журнала «Огонек», Москва

вы ничего не получите. Наоборот, нам необходимо взять всю сложность, всю громадность явления, все колебания человека, рассматривать его как молекулу в общем движении, рассматривать все те зигзаги, которые он описывает, находясь под влиянием всякого рода воздействий.

Вот вам пример из английской литературы. Возьмите вообще такую интересную и симпатичную фигуру, как Бернард Шоу, и вы увидите, что в момент, когда в Англии развертывается критическое положение, всякий раз он выступает с чрезвычайной критикой буржуазии, но как только начинается момент повышения роста сил официальной Англии, так Бернард Шоу сбавляет тон и становится развлекателем, умеренным и невинным зубоскалом по части мелочей жизни. Но опять наступает критический момент, как, например, теперь, и мы видим Бернарда Шоу в числе наших ближайших друзей, того самого Бернарда Шоу, который в момент стабилизации капитала после войны отшучивался насчет бороды Карла Маркса [6], говорил, что он не может при своем большом уме втиснуть себя в такие тесные границы, как ленинизм, и т. д. и т. п. Это является также примером того колебания, которое характерно для людей такого порядка.

Но, товарищи, не нужно думать, как это делают некоторые, что это происходит вследствие какой-то внешней легковесности. Вообще говоря, интеллигенции присуща всегда известная шаткость. Это отмечали и Маркс и Энгельс [7]. Интеллигенция — промежуточный класс, и из него берут своих идеологов разные классы. Это та среда, которая испытывает самые разнообразные привлекающие и отталкивающие влияния со стороны раз-

личных окружающих ее классов. Но все эти переходы иногда сопрягаются с чрезвычайно глубокими, искренними страданиями. И когда Генрих Гейне сказал, что мир лопнул, что трещина прошла по всему миру и что эта трещина прошла через его сердце [8], то он дал классическое выражение раздвоенности сознания, которая получается при известном нарушении психологии равновесия классов, когда ненависть к господствующему классу велика, а класс поднимающийся не импонирует и его побаиваются.

Из русской литературы в этом отношении также можно привести характерное явление. Возьмите Герцена, как в нем дворянин, мужиковствующий народник и пролетарствующий писатель часто сменяют друг друга в зависимости от общих исторических явлений, сменяют до полного отрицания. В одном случае мы видим суждение оптимиста, верящего в прогресс, в другом случае — полнейшего пессимиста, отказывающегося от названия западника, переходящего с литературных западнических позиций на славянофильские и народнические. Все эти колебания бросаются в глаза, они показывают, что необходимо всю общественную структуру изучать, а не пытаться при помощи механистического анализа привинчивать каждого писателя к определенному классу, расставлять писателей по отдельным квадратикам, как на шахматной доске.

Мне странно теперь, что это механистическое воззрение могло иметь у нас очень много учеников, приобрести много последователей. К стыду нашей литературоведческой среды, мы не могли дать этим увлечениям достаточного отпора, и понадобилось высокое вмешательство чрезвычайно чутких и зорких центров нашей партии, чтобы они обратили внимание, что это не марксизм, что, если так смотреть фаталистически, не может быть литературной политики, не может быть воспитания писателей, не может быть воздействия одного класса на другой, не может быть борьбы за интеллигенцию и т. д. Я не хочу заниматься полицейским сыском, да это и не есть сыск, это есть психологическая констатация — такие люди, как Переверзев, не принадлежащие к нашей партии, в сущности далеки от нас, их невольно несло к таким положениям: ты таков и будь таковым, я сякой и буду сяким, ни ты на меня не воздействуешь, ни я на тебя не воздействую, я репейник, ты роза, я розой процветать не могу никоим образом.

Это одно очень важное положение, которого мы избегаем,— механистическое толкование марксизма.

II

Теперь я хотел бы два слова сказать относительно идей прогресса и эволюции и нашего отношения к ним.

Представляет ли литературный процесс некоторый прогресс, т. е. переход от низших форм к высшим? Мы о литературе специально поговорим еще потом, по поводу одного из очень важных законов Маркса, который мы теперь знаем, а сейчас займемся вопросом в общем.

Есть ли развитие человечества прогресс? ⟨Существует⟩ либеральная вера в прогресс, будь то полумистическая теория о том, что есть некоторое провидение, которое гарантирует, что все становится лучше и лучше,— как это было у Лессинга, Гердера, Кондорсе [9] и т. д. (хотя они были не мистики, не религиозные люди вроде Августина [10], но считали, что метафизическая идея развития человеческого рода есть какая-то высшая сила, которая гарантирует это развитие); будь то позитивная точка зрения Огюста Конта [11], переход от религиозных воззрений на метафизической стадии развития к другим воззрениям, основывающимся на законах развития самого человеческого разума,— все это абсолютно неверно и всем этим, как и спенсеровской формулировкой эволюции, заключающейся в том, что

эволюция представляет собой постепенную интеграцию на почве все большей дифференциации, т. е. некоторое все увеличивающееся развитие [12],— этим, само собою разумеется, марксизм не грешит.

Марксизм считает, что все движется, все развивается, что основой этого развития является борьба классов, что в истории человечества есть и моменты относительного застоя, и моменты регресса, и моменты прогресса — это относится и к отдельным культурам, это относится и к отдельным странам, это относится и к отдельным классам, это относится и к человечеству в целом. Марксизм никогда не ставил широких, полурелигиозного характера прогнозов, он исходил всегда из конкретного анализа действительности и этого конкретного анализа действительности требовал всюду. Если классовая основа, если социальная структура такова, что она обеспечивает собой рост производительных сил и, стало быть, власть человека над природой, то это первый признак прогресса.

Эволюция становится прогрессивной или общественное развитие входит в стадию прогресса в тех случаях, когда ему соответствует рост экономических сил, рост власти человека над природой. Для Маркса и Энгельса это было абсолютным законом. Вы видите это из того, что, например, рабство, которое обыкновенно рассматривается как моральное падение, они рассматривали как прогресс, со всей силой, со всей определенностью указывая на то, что рабство вытекало из роста производительных сил и обусловливало собой дальнейший рост производительных сил. Так же точно, если они отрицают капитализм, то отрицают не как стадию, через которую проходит человеческое общество. Прочтите письмо Маркса об Индии, где страшными красками рисуются муки человечества при рождении капитализма, все те страдания, которые переносит человечество; и все-таки он сказал, что это единственный способ движения вперед [13]. А для Маркса важнее всего, чтобы дело двигалось вперед, потому что иначе было бы безнадежно думать о возможности рационализации, глубокой рационализации человеческого труда и человеческой жизни.

Вот, конкретно исходя из нынешней ситуации, получается, что капитализм изжил себя еще ко времени «Манифеста Коммунистической партии», но, изживая себя, он готовит столь высокие условия экономического развития, столь большие силы человека над природой, которые обеспечивают переход к правильной организации жизни, а благодаря тому, что пролетариат берет в свои руки все производство, мы вступаем в неслыханную для человечества стадию развития. О том же, какова эта стадия, марксизм не загадывает. Наш прогноз относится к переходной эпохе — к социалистической и коммунистической эпохе, которая является предельной, которая является концом нашей программы.

Теперь мы ясно видим, что никоим образом нельзя говорить, ⟨будто существует марксистское учение⟩ о прогрессе, что гарантированного закона эволюции нет. Это сложный процесс, представляющий ⟨собой⟩ борьбу, где решают победы и поражения, где победы обусловливаются ростом борьбы, именно ростом человеческих сил в борьбе с природой. И для данного отрезка времени положение вещей таково, что хотя жертвы и велики, усилия колоссальны, но, тем не менее, капитализм подготовил все нужные условия для перехода к социализму. Этим характеризуется марксовское время вплоть до наших дней.

А как с искусством и в частности с литературой? Здесь мы находим чрезвычайно важный закон у Маркса, который необходимо усвоить. Он содержится, правда, в неоконченной главе — «Zur Kritik» [14]. И некоторые марксисты или воображающие себя марксистами заявляют по поводу этой статьи, что Маркс, мол, написал это от молодости: молод был, мол, и глуп Маркс — и написал «Zur Kritik». Между тем это одно из гениальнейших произведений человечества.

Другие говорят, что Маркс находился под влиянием Гегеля. Ну, мы все отлично знаем, что он находился под влиянием Гегеля. Но для Маркса это означало, что Гегель им был усвоен и переработан, а не то, чтобы он был порабощен реакционными штрихами гегелевской философии.

Наконец, некоторые еще говорят, что Маркс не очень много думал об искусстве и поэтому так написал эту статью. Прежде всего надо отметить, что Маркс писал всегда только о том, что он прекрасно знал, и он никогда не писал о вещах, которых не знал. В этом можно удостовериться на основании изучения всех его сочинений, вплоть до писем. Что бы вы ни взяли, хотя бы статью Маркса о конгрессе в Вероне, вы поразитесь, как изумительно он владеет материалом; он знал все подробности истории, все детали [15]. Маркс и Энгельс были людьми удивительной образованности и изумительной добросовестности. И хотя эта глава Маркса не окончена, тем не менее она великолепна. И когда я первый высказал ту мысль, что это замечательнейшая находка, что она стоит в полном соответствии со всем тем, что написано Марксом, то, конечно, я был прав. Сейчас даже смешно возвращаться ко всем этим сомнениям относительно того, куда это отнести. Мы прекрасно понимаем внутреннее содержание этой статьи [16].

В чем же заключается установка Маркса? Она заключается в общем законе, ⟨утверждающем⟩, что отдельные стороны человеческой культуры развиваются неравномерно; за пример взято именно искусство и сказано, что искусство ⟨имеет⟩ свои кульминационные пункты, даже наиболее яркие, в такие времена, которые не совпадают с кульминационными пунктами науки, техники и даже, можно сказать, общественности. Как пример взято античное искусство и констатируется, что капитализм с его прежней материалистической наукой, можно сказать, механистической наукой, с его техникой, постепенно вторгающейся во все недра природы, изменяет, отчасти обесчеловечивает самого человека в процессах труда, что он сокрушает тот факт, что ремесленник, мастер своего дела, является законодателем в мире труда, а, напротив, ставит на его место машину и низкоквалифицированный труд и т. д.

В результате всех этих явлений и очень большого роста власти человека над природой, а, стало быть, с этой точки зрения и очень большого шага вперед, оказывается, что люди перестают интересоваться искусством так, как интересовались раньше, перестают уметь производить такие продукты искусства, какие производили раньше,— искусство отходит на задний план. Маркс это констатирует вместе с Гегелем. Гегель не так ярко и определенно указывал именно на капитализм, но у него можно найти прекрасные страницы, которые близки к этому анализу. Он больше с отдаленными величинами оперирует, с христианством как таковым, которое, по его мнению, разрушило искусство [17].

Если мы сравним с такими заявлениями Гегеля соответствующие выписки из сочинений Маркса о христианском искусстве, мы найдем там в очень близком соседстве с Гегелем мысли и рассуждения о том, как христианство, внося величественное, неопределенное, неорганическое и т. д., разрушает рамки античного искусства и тем самым, в сущности, эстетически подстреливает человеческий род, основную базу этого великолепно оформленного, законченного, классического искусства вырывает из-под ног человеческого творчества.

В своих знаменитых страницах Маркс прежде всего констатирует тот факт, который для нас очень важен; ⟨он говорит: нельзя утверждать⟩, что чем выше экономическая база, тем должно быть выше искусство. Вы знаете, что спор шел — я здесь привожу пример из моей практики не потому, чтобы я хотел указать на правильность моей позиции, а просто для примера — спор шел между Михайловым и мной. Я указывал на то, что пролетариату ближе всего классы восходящие в те моменты, когда они были мо-

лоды, когда они завоевывали свое место,— они создавали тогда искусство, которое ближе подходит к нам; вследствие этого никак нельзя признать, за исключением мелких вопросов техники, железа, бетона и т. д., чтобы современное буржуазное искусство могло бы быть как-нибудь нам близко. А он доказывает наоборот: поскольку это новейший продукт, поскольку это новая страница в истории экономики человеческой, постольку, конечно, пролетариат непосредственно должен связаться и в художественном творчестве с тем, что достигнуто человечеством. Это, по-моему, глубокая механистическая ошибка [18]. Не говоря уже о том, что та база экономическая, на которой капитализм развивается, породила недавно еще капризное декадентское искусство, которое затем заменило скупое и формальное, бессодержательное не только по содержанию Kunst der Sachlichkeit[19],— эта экономическая база вряд ли может считаться передовой, потому что теперь ясно, что буржуазия прямо, резко и сознательно повернула на борьбу с техникой и высказала сама уже свой собственный секрет, что она ни в каком отношении, даже в техническом, не является гребнем человечества, а в полном смысле декадентским и осужденным классом.

Но и независимо от этого та или другая высота экономического развития ни в коем случае не гарантирует того, что политические формы тоже будут более развитые, что этика будет выше, что философия будет точнее, что в области искусства будет больше красоты и полноты — это никоим образом не следует отсюда.

Второй вопрос, который Маркс ставит перед собой, заключается в том, что он спрашивает: если мы придем к тому выводу, что в прошлом, до капитализма или в начале капитализма, были моменты высокого развития искусства, а теперь это прошло, то как мы к этому относимся? Не является ли загадкой, что теперь, когда мы эту стадию прошли, тем не менее возвращаемся к греческому искусству, греческой трагедии, греческому эпосу, греческой скульптуре, архитектуре и т. п. и при этом чувствуем, что не можем уже создать подобной красоты? Между прочим, я должен здесь сказать, что, конечно, когда Маркс высказывался по этому поводу, он не мог же все включить в свое произведение, так как не имел в виду многих людей, которые как раз этого чувства не ощущают.

У нас были споры после революции и незадолго до революции о том, действительно ли в какой-либо мере античное искусство может быть для нас полезно, может быть для нас закономерным помощником? Нам доказывали, что это просто-напросто старье, и тогда приходилось ссылаться на отдельные марксовские фразы, которые были разбросаны кое-где в его сочинениях, или на свидетельство Либкнехта о том, как Маркс высказывался по этому поводу, причем ссылаться на слова, которых непосредственно из уст Маркса мы не слышали. Либкнехт говорит, что Маркс высказывается таким образом: только идиот может не понять, какое огромное значение античное искусство приобретет для пролетариата, когда он начнет строить социалистический быт [20]. Ну, понятно, что чрезвычайно обидно было слушать название «идиот» тем людям, которые это название заслужили. В этом приятного, разумеется, мало. Но дело в том, что во время Маркса было непреложной истиной, что античная скульптура или трагедия Софокла или Эсхила — великие произведения. Маркс смотрел на античный мир как на детство человечества, но он, собственно, здесь прибегал к определенному образному сравнению [21], а не подходил с точки зрения Дреппера [22] или еще хуже — Шпенглера [23]. Нет, Маркс говорил, что античный мир является детством человечества в том смысле, что взрослые люди всегда вспоминают о своем детстве. Правда, бывает детство больное, тяжелое детство, а бывает счастливое детство. И вот античный мир был таким счастливым человеческим ребенком по своей необычайной свежести, по своей необычайной, гармонии, и хотя искусство сейчас пришло на

более высокую стадию, чем античное, но оно ⟨не⟩гармонично. Античность же привлекает наше внимание, потому что мы чувствуем, что здесь было счастливое развитие человечества, которое потом было утеряно.

Конечно, повторяю, Маркс не принадлежит ни к ⟨таким людям, как⟩ Дреппер, ни тем более к ⟨таким, как⟩ Шпенглер, который утверждает, что все сначала бывают младенцами, кричат «уа», вырастают, у них вырастают бороды, которые седеют; затем они дряхлеют и склоняются ко гробу. Разумеется, никакого закона, взятого из обихода живого существа, Маркс не устанавливал, для него это был образ, в известной степени чрезвычайно важный и интересный: еще все проблемы не были включены, это была относительная гармония на очень небольшом пространстве с очень небольшим культурным размахом.

Само собою разумеется, что наше искусство, наша наука, наша философия и в особенности наша техника и наша общественная организация, объединяющаяся единым мировым рынком с его колоссальным производством, с мучительными иногда исканиями тайн природы, разумеется, это — взрослое состояние по сравнению с Грецией.

Ну, а если мы возьмем даже самые минимальные астрономические расчеты относительно будущего существования земного шара, освещаемого в достаточной степени солнцем, и сравним то количество лет, которое живет на земле человечество, допустим 100 тысяч лет, а общий возраст человека приблизительно возьмем 75 лет, то окажется, что человечество прожило всего какие-нибудь полтора года. Таким образом, по существу говоря, в мировом отношении при самом наименьшем расчете мы являемся еще младенцами. И вот у Маркса мы находим еще одно знаменитое положение, что вся история, которая сейчас происходит на земном шаре, является только введением, довольно мучительным введением в подлинную историю человечества [24]. А подлинная жизнь человечества начнется лишь тогда, когда мы соединимся в плановом хозяйстве. Вот только тогда начнется настоящая история, и она продолжится столько тысячелетий, что мы не можем о них и загадывать.

Сейчас мы возвращаемся к тому времени, в которое мы живем. И вот здесь в искусствоведении возникает чрезвычайно важный вопрос. Если мы можем считать гармонической формой искусства то ⟨искусство⟩, которое ⟨существовало⟩ на более низкой стадии, в которое теперь мы верить не можем (мы не можем верить в Диониса, Аполлона и т. д., не можем считать серьезными эти мифы, но они формально представляют из себя для нас глубокое наслаждение), то спрашивается, вернется ли когда-нибудь время, когда искусство будет нас удовлетворять? Мы считаем, что искусство в меньшей мере развито по сравнению с базой, на которой мы стоим, чем греческое, и что если бы мы сравнили общие достижения с точки зрения художественной ценности, то пришлось бы отдать пальму первенства этому молодому, давно умершему сопернику. Придет ли время, когда этого не будет?

У Маркса обрывается глава на этом самом ⟨месте⟩, он не раскрывает будущего. Отсюда высказывается сомнение: может быть он, так же как Гегель, думает, что к искусству возврата нет, искусство для молодости, а европейские страны, по Гегелю, уже седовласые старцы, и им надо изучать только гегелевские книги, после которых никто ничего путного не напишет, потому что там дух показал себя до конца, а внешнюю обстановку создаст прусский чиновник, потому что прусское чиновничество и государство есть также политическое отражение духа [25]. Вы помните это конечно. Так вот эту ерунду, в которой сказалось падение Гегеля, его буржуазный плен, его трусость, его величайший позор, хотят навязать косвенно Марксу: Маркс ⟨якобы⟩ обскурантски говорил об искусстве, что никакого движения вперед в этом отношении не будет.



ЛУНАЧАРСКИЙ ВЫСТУПАЕТ С ДОКЛАДОМ О ЗАДАЧАХ ДРАМАТУРГИИ НА ВТОРОМ ПЛЕНУМЕ ОРГКОМИТЕТА СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ]

Фотография. Москва, 12 февраля 1933 г.

Центральный архив кино-фото-фонодокументов, г. Красногорск

Разумеется, это величайший вздор. Мы находим такую трихотомию, такую триаду у Маркса и Энгельса, где именно противопоставляется социалистическое будущее как такое, которое решит противоречия предыдущих стадий [26]. Например, они указывают на широкое развитие личности в Греции и говорят о том, что она испытывает гнет при капитализме, много раз указывая, что при социализме личность опять восполняется как коллективистская личность, как индивидуальность, восполняется для полного развития [27]. Или первобытный коммунизм — разве они говорят, что коммунизм есть прекрасное детство, которое никогда не вернется? Напротив, все основные построения заключаются в том, что он разрушается в борьбе классов и через борьбу классов восстанавливается [28].

Если мы спросим себя, какой характер должно иметь искусство, т. е. оформление жизни с точки зрения наибольшего ее приспособления к человеческому наслаждению или наиболее сильное и вместе с тем формально совершенное проявление человеческих желаний, стремлений или суждений, то, само собою разумеется, мы должны сказать так: в социалисти-

ческом обществе все это сможет получить окончательное развитие. Вряд ли в социалистическом обществе, как об этом говорили Маркс и Энгельс, искусство будет в такой мере специальностью, как оно до сих пор ею было. Энгельс говорит о том, что великие художники-живописцы, как Рафаэль и др., в значительной степени развили свою необыкновенную технику, потому что были специалистами, потому что разделение труда выделило их в совершенно особый цех, особый отряд, совершенно специфицированный, но, естественно, чем более такая специализация узка, тем это хуже для художника, потому что художник, представляя из себя специалиста с точки зрения художественных форм, должен быть более чутким, гражданским чутким ко всему именно с точки зрения содержания,— поэтому, чем у́же художник, тем хуже художник.

Художники Ренессанса потому были велики, что, будучи формально специалистами, они были в широчайшем смысле слова людьми своего времени. Энгельс бросает такое замечание: в социалистическом обществе не будет живописцев, но будут люди, которые между прочим будут заниматься и живописью. Этим он нисколько не хочет сказать, что живописец, писатель, художник социалистического общества будет плохим специалистом, плохим художником, а хочет сказать, что он будет жить самой широкой человеческой жизнью и что если он имеет соответствующее дарование, то он его разовьет, для того чтобы формально в музыке, в литературе или в красках выразить то, что переживает [29].

Таким образом, со всех сторон мы имеем много доказательств. Я бы мог их привести еще больше. Во всяком случае Маркс не смотрел, так, что искусство с точки зрения его формальной прекрасности — все в прошлом, потому что социалистический строй создает полностью базу для развития таких возможностей, о которых, конечно, не могла мечтать никакая Греция.

Совершенно неверно также, будто, говоря о том, что нынешнее искусство с формальной точки зрения ниже, чем греческое, Маркс вообще не считал его за искусство. Как вы знаете, у Маркса имеется целый ряд суждений, чрезвычайно беспощадных к буржуазному искусству, но он выделяет отдельных людей и отдельные школы, к которым относится с великим уважением. И, как мы это узнаем из последнего опубликованного письма Энгельса к Каутской [30], Маркс ⟨и Энгельс⟩ прекрасно понимают важность вспомогательного отряда художников даже во время социалистической борьбы, не только после первых побед при организации диктатуры пролетариата, но и до этого еще, важность их как барабанщиков, трубачей пролетариата в тот момент, когда пролетариат находится еще в марше, когда пролетариат еще снизу идет на штурм.

Конечно, в те времена возможности такого порядка революционной индивидуальной поэзии были, как вы знаете, не очень удовлетворительные, а относительно некоторых можно прямо сказать — сомнительные. Например, по поводу политических народных песен мы имеем суждение Энгельса о том, что они должны были потворствовать предрассудкам толпы [31]. Они не имели широкого развития, носили узкий характер и особой цены не представляют. Что касается интеллигенции, которая была на службе у беднейшей демократии, у плебса, у бедноты, то вы знаете, что Энгельс и Маркс отмечали, говоря о романтиках-социалистах, об утопистах, что они скоро переходили в лагерь реакционеров, потому что пролетарского искусства не было, они же являлись художниками бедноты, а, с другой стороны, они очень скоро увядали [32]. Естественно, что для того времени не могло быть много суждений у Маркса и Энгельса относительно пролетарского искусства, относительно искусства переходной эпохи, эпохи социалистического строительства. Мы у них достаточно ярких суждений в этом отношении не находим. Поэтому совершенно незаменимо

то место в письме Энгельса к Каутской, где он говорит, что нужно так-то и так-то направлять, потому что «ваше дело производить впечатление на мелкую буржуазию»[33]. Совершенно ясно, почему Энгельс не говорит о следующей стадии, когда пролетариат выступит. Энгельс не мог поставить этого вопроса, потому что этого не было при нем, а мы прямой такой вывод должны делать.

Разумеется, что поскольку вы будете заниматься этими вопросами, вы должны к материалу, имеющемуся у Маркса и Энгельса, присоединить как непосредственное продолжение то, что писал Ленин о литературе. Потому что мы только тогда будем иметь законченный цикл идей, ибо у Ленина мы имеем применение этих великих мыслей Маркса и Энгельса к следующей стадии, к стадии начала реализации социализма.

III

Теперь, товарищи, я должен остановиться еще на одном споре. Плеханов в свое время иногда проговаривался немножко, именно тогда, когда его мучили сомнения, и он в целом ряде в общем чрезвычайно блестящих статей утверждал, что критик-марксист не должен судить о художественности произведения. Это ⟨де⟩ так же глупо, как если бы ботаник заявлял, хорош или плох тот или другой цветок или то или другое дерево. Нет, он должен выяснить почему этот цветок или это дерево здесь выросло[34]. Словом, Плеханов стоял на генетической точке зрения. Все существующее оправдано, потому что иначе быть не могло. Надо понять, показать и т. д.

Ну а если вспомнить известное изречение Жорж Санд, что все понять — все простить[35], то выходит, что если все необходимо, то значит надо признать все хорошим. Меньшевики и склонялись к этому. Стало быть, этот оттеночек мысли у Плеханова до известной степени меньшевистский, он развился у Плеханова в идейной борьбе с народничеством, с эсерами — эти просветители, ко времени Плеханова ставшие уже в известной степени выдохшимися, особенно настаивали на субъективном отношении к искусству, несли его на суд, на оценку с точки зрения правды, справедливости и всяких подобных вещей, которые казались Плеханову интеллигентской чепухой и были для того времени интеллигентской чепухой. Не чувствуя за собой силы выступить как властная творческая сила в истории, эти пролетарские представители, пролетарские провозвестники, каким был для России Плеханов, становились на такую точку зрения: наше дело научно объяснить все факты литературы, ни в какие суждения мы не входим.

Нет никакого сомнения, что для того времени это могло быть полезным, но сейчас это вредоносная точка зрения, она совершенно для нас не годится, она фактически уничтожает всякую возможность литературной критики, литературной политики и не только для настоящего, но и для прошлого. Если посмотреть на Маркса и Энгельса, то по отношению к самым древнейшим писателям они то высказывают желчное осуждение, то страстно их приветствуют, ни к одному писателю не относятся генетически, а по отношению к каждому писателю говорят — так как этот писатель вырос на таком-то классовом навозе, то он и пахнет соответственно и никуда для нас не годится и мы его можем квалифицировать как представителя убожества той социальной среды, из которой он вырос, а так как такой-то писатель выражал прогрессивные теории своего времени, то хотя у него и было такое-то недомыслие, но в основном ⟨это⟩ здоровый писатель, которого мы приветствуем, который нам дает наслаждение, который нам может быть полезен.

Мы, конечно, можем стоять только на этой точке зрения, тем более, что мы сейчас строим свою собственную литературу, строим ее в высшей степени активно.

Точка зрения, противоположная генетической, нас не удовлетворяющей,— точка зрения функциональная. Когда мы изучаем литературное явление, функциональную точку зрения надо понимать двояко: это означает — какую функцию играло, сознательно или бессознательно, данное произведение, т. е. задумано было оно писателем как представителем класса с такой-то и такой-то целью, помочь организации своего класса, создать его самоуверенность, дискредитировать какого-нибудь вождя класса насмешкой и т. д., какие результаты от этого произошли, насколько это имело влияние на общественную жизнь и т. д. Это одна сторона дела. Другая сторона — какие функции данный писатель может выполнять по отношению к нашему времени, можем ли мы в данное время такого писателя издавать, комментировать, разъяснять и т. д., делать его нашим сподвижником?

Таким образом, кроме того, что через историю литературы мы понимаем, может быть, лучше, ⟨чем⟩ через другие источники, данную эпоху, глубоко смотрим в самое дно этой эпохи,—кроме того, мы еще изучаем литературу как классовую силу.

Я теперь пишу большое сочинение, которое мне будет стоить нескольких лет труда, которое я называю «Смех как орудие классовой борьбы» [36]. Каждому из вас бросается в глаза, какая это тема — смех был всегда и остается орудием классовой борьбы. С этой точки зрения он должен быть изучен. И, кроме того, мы берем себе из литературы союзников. Если, скажем, в речах Сталина мы встречаем литературные образы, то можем сказать, что Сталин нуждался в союзе с Щедриным, Грибоедовым, Чеховым,— он берет у них некоторые готовые формулы, которые необыкновенно прегнантно * устанавливают сразу, враждебно это явление или, наоборот, желательно. Так же пользуется этим и Ленин. И каждому из нас, ораторов, пропагандистов, нужно уметь ⟨этим⟩ пользоваться. И чем скорее придет то время, когда наряду с образами Щедрина и Успенского мы начнем пользоваться образами пролетарских писателей, тем будет лучше, ибо это будет значить, что эти образы пролетарских писателей выковались в определенные ценности, в готовые, выражаясь фигурально, разрывные снаряды, которые можно носить при себе в своем воображении и ⟨как⟩ своего рода гранаты, изготовленные из ингредиентов человеческой мысли, умело и своевременно бросать в своего врага. Такую силу имеют художественные формулы, художественные типы.

Вот, в сущности, на этом я бы мог закончить свою лекцию как определяющую основные подходы. К этому я могу еще прибавить, что самый процесс, самый метод изучения, разумеется, должен быть историческим, на основании источников, никакого в данном случае метафизического изучения источников быть не может, того изучения, которое прославлено буржуазными эстетами и критиками и которое сказалось на последнем съезде по истории литературы в Будапеште [37]. Здесь возобладало то мнение, что источник довлеет себе, что через источник оказывается воздействие на ваш дух, а поэтому после изучения источника нужно записывать то, что в вашем духе происходит. Очень хорошо на это возразил Цисарж, который заявил, что когда он слушал все это на съезде, то ему казалось, что сосен в природе нет, а есть только Tannenbäume **, т. е. деревья без корней, служащие только для украшения во время праздника [38].

---

* выражая большое содержание в сжатой, точной форме (от нем. prägnant).

** рождественские елки (нем.).



ЛУНАЧАРСКИЙ СРЕДИ УЧЕНЫХ — УЧАСТНИКОВ СОВЕЩАНИЯ ПО РЕФОРМЕ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

Слева направо: М. А. Рейснер, А. В. Луначарский, [П. К. Штернберг, М. Н. Покровский

Москва, 1918

Фотография из альбома Н. К. Крупской

Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле, Москва

А на самом деле, конечно, дело обстоит не так, ибо каждый источник надо изучать в связи со средой (на это правильно указал Цисарж), но, разумеется, со средой, понимаемой в нашем смысле слова. Наше изучение среды — с точки зрения марксистско-ленинской теории, и никакого другого изучения быть не должно. Это изучение необходимо, для того чтобы понять, как возникают данные произведения, как они обратно влияют и т. д.

Затем здесь можно было бы прибавить два слова относительно изучения источников и биографий. Нужно ли входить во все мелочи? Здесь можно привести аналогию, когда человеку, который хочет выпить рюмку хорошего вина, рисуют пьяницу, погибающего от разбухания печени и спиртового самовозгорания. Это не совсем так. Если мы имеем хороший источник или биографию, которая нам с несомненностью определит своеобразие данных социологических явлений, из которых вырастает данное произведение, то, разумеется, мы должны им воспользоваться. Конечно, и на основании произведения мы можем догадаться, можем определить, почему данное произведение возникло.

Возьмем, например, Пушкина. Разумеется на основании его собственных произведений мы можем определить, как отразилась полоса трагического его сознания, падение известного класса, группы классов и т. д. Все это мы можем вычитать из его произведений. Но когда мы узнаем, что именно эти произведения Пушкин писал в Болдине, где его обступили со всех сторон призраки падения его класса, когда перед ним воочию

встало наступление новой классовой силы, когда этот перелом был для него как для чрезвычайно умного человека вполне ясен, то, конечно, для нас этот момент чрезвычайно интересен.

Конечно, для нас чрезвычайно интересно выяснить на основании его биографии притягательные и отталкивающие силы по отношению к двору, к царизму, к дворянскому палладиуму; при этом чрезвычайно интересно выяснить, как складывались его отношения к большому свету, к царю, к бюрократии; в связи с этим для нас будет ясна классовая сущность Пушкина, классовое чванство Пушкина, Пушкина, поддерживающего монархический строй и страдающего внутри этого строя; как он, наконец, затравливается этим строем.

Тогда для нас ⟨будет⟩ полностью понятна вся гамма очень сложных ощущений Пушкина, весь этот переплет и т. д. И ⟨так⟩, кого бы мы ни взяли. Поэтому не привлекать биографического материала — это значит просто взять закрыть один глаз, наполовину закрыть и второй глаз и заявить: «Я не хочу иметь к этому никакого отношения».

Если бы нашли произведение и не знали, кто его автор, в каком веке оно написано, обо всем этом должны бы вы догадываться, а тут приходит человек ⟨и говорит:⟩ «Я вам расскажу, как было».

Надо встать на такую точку зрения и все это усвоить. Но для этого нужна большая работа. Часто говорят, что это психологизм и т. д. Отбросим это, возьмем вопрос: должен ли литературовед заботиться о мелочах — куда, когда поехал ⟨писатель⟩, где, когда жил и всякие такие вещи, вплоть до того, какими чернилами писал. Конечно, есть некоторые границы, за которыми это становится уже смешным, но надо помнить, что точная наука (а наше литературоведение должно быть точной наукой) часто находит себе опору в чрезвычайных мелочах. Какой-нибудь биолог может найти в том, как размножается какой-нибудь дрозофил, целый сноп света, ⟨бросаемого⟩ на все вопросы генетики. Так же точно бывает, что вам совершенно непонятно, как и каким образом такое-то оригинальное явление возникло у такого-то поэта, и вдруг вы находите письмо, где сам автор пишет, что я читал такого-то писателя и у него позаимствовал то-то и то-то — вот ларчик, оказывается, просто открывался. Поэтому иногда самые мелочные изыскания могут быть очень интересными.

Тов. Якубович, который, кажется, присутствует здесь, выпускает на днях свое исследование по поводу одной цитаты, которую Пушкин приводит, цитаты, как до сих пор казалось, какого-то неизвестного писателя. Только сейчас он открыл, что это цитата из Бэкона [39]. Это сразу указывает на соотношение между веком Бэкона — Шекспира и временем Пушкина, на взаимоотношения дворянства, монархии и буржуазии. Что это позаимствовано у Бэкона, это в высшей степени интересно, а как вы это ⟨узнаете⟩, если не будете заниматься иногда мелочными изысканиями? Этого обойти нельзя. Всякая точная наука предполагает и такого рода исследования. Есть люди, которым это несколько чуждо, они больше стремятся к большим синтезам, к большим догадкам, к большим открытиям и т. д., но мы, марксисты, ни на одну секунду не должны бояться всего того, что называется прозаической стороной искусства,— знание языков, знание источников, умение читать рукописи, шарить по архивам. Всю эту сторону дела мы должны воссоздать. Если мы этого не воссоздадим, то над нами, пока они живы, будут смеяться буржуазные литературоведы, считая нас поверхностными, верхоглядами, которые подлинной работы не делают. Мы знаем, что наша работа не может без этого идти. А если они совершенно погибнут, и мы останемся только с разными цитатами и всякими другими обобщениями, это будет очень скверно и потом вас дети ваши или внуки ваши добрым словом не помянут: им придется опять во всем этом разбираться, всю эту работу воссоздавать. Поэтому,

если мы должны отдавать должное работе синтезирующего характера, то мы будем особенно рады, если любой из вас, аспирантов, примется за работу исследовательскую, за работу по изучению рукописей и всего того, что к этому относится.

Теперь у нас два часа. Я хотел бы все-таки некоторые абрисы английской и германской литератур сделать, но, может быть, за поздним временем откажемся от этого? (Голоса: «*Просим, но только сделаем пятиминутный перерыв*».) Хорошо, на пять минут сделаем перерыв.

IV

Товарищи, как вы видите, я сделал содержанием своей лекции, которую я считал уже фактически законченной, главным образом методологическую и методическую стороны, но так как вы просили меня сделать некоторое общее введение в историю английской и германской литературы, то я такой легкий, такой суммарный очерк могу сегодня дать. Оправданием того, что я даю легкий и суммарный очерк, служит то, что мы с товарищами Жирмунским и Шишмаревым сговорились сегодня относительно прочтения вам некоторого количества лекций, которые дадут вам более или менее полную картину.

Мы обсуждали вопрос о том, следует ли каждую литературу начинать издревле или лучше начинать ее с момента, когда она начинает приобретать мировое значение. Я лично полагаю, что не следует, конечно, замыкаться от того, что некоторые лекторы захотят, может быть, дать некоторое представление о возникновении и развитии литературы, это можно сделать одной сжатой лекцией, но для нас гораздо важнее ⟨начать с того периода, когда⟩ литература выходит на арену мирового значения.

Англия, как вы знаете, сделала это очень рано. Если мы будем следовать взглядам Маркса, то должны будем сказать, что елизаветинское время есть как раз то время, когда мы уже бесспорно можем говорить о мировой значимости английской литературы [40]. Какое огромное значение придавал этому веку Маркс, и в частности центральной личности того момента литературы, т. е. Шекспиру, видно из того, что в той самой «Zur Kritik», которую сегодня мы подвергали подробному разбору, говорится так, например: прогресс капитализма не оказался благоприятным для художественного творчества, высочайшие моменты этого художественного творчества находятся позади, например античное искусство и Шекспир [41]. Так что Шекспир поставлен как единственное явление, которое стоит близко к античному искусству.

Когда Лассаль выпустил в свет свою драму, то Маркс и Энгельс, не сговариваясь, стали сравнивать с формальной точки зрения эту драму с Шекспиром [42], а по содержанию они просто вместо абстрактных лассалевских толкований о якобы неизбежной трагедии каждого революционера, заключающейся в том, что ему приходится приспособляться оппортунистически к действительности и тем пачкать свои абстрактные идеи (что носил в своей душе сам Лассаль — немножко полуавантюристическая натура), они исследовали, какие же моменты крестьянских войн он рассматривает, и увидели, что он делает героем весьма сомнительного и близкого к правому флангу персонажа, совершенно не заинтересовываясь левым флангом [43]. Что касается сравнения с Шекспиром, то, мне кажется, никакого сравнения здесь не может быть. Энгельс, говоря о том, что придет настоящий социалистический драматург, делает довольно правильное предсказание, что этот драматург будет по своим методам глубоким шекспиристом, но от Шекспира будет отличаться тем, что будет вместе с тем и марксистом, чем Шекспир при всем своем желании быть не мог, хотя иногда очень близко подходил к этому идеалу [44].

Так вот эти моменты в истории английской литературы чрезвычайно важны и на них следует остановиться.

Общая характеристика заключается в том, что торгово-промышленное развитие, главным образом торговля, обмен, который базировался вместе с тем, как вы знаете, на развитии шерстяной и некоторой другой продукции в Англии, прорвало старый цеховой экономический строй и выдвинуло буржуазию как быстро организующуюся силу, что потом и сказалось во время революции в XVII веке. Эта буржуазия заключила союз с монархией. Монархия, как всегда это бывает, сделалась наполовину буржуазной, но в то же время монархия охраняла прерогативы и другой стороны — дворянства. Произошло создание полной абсолютистской монархии, которая бывает всегда, когда монархия может опереться на равновесие классовых сил. В такие времена всегда, если монархия уже имеется, то она старается сделаться абсолютистской, а если ее нет, то появляется цезарь со всей непреложностью физического закона.

Эта монархия, опираясь одной ногой на буржуазию, а другой — на дворянство, удерживала равновесие. При этом равновесии с большой экспансией проявились силы Англии вовне, тем более, что открылись большие мировые рынки, открылись большие возможности мореходных путей. Нужно сказать, что в этом отношении Англия того времени, когда англичане вырвались из цеховых пут на свободу, рекрутировала всюду, где угодно, своих слуг — авантюристов, она рекрутировала их около трона, как, например, Ролея [45], и в низах, в среде матросов, где замечается такая же жажда авантюры, наживы, жажда новой, свободной жизни. И вот вся эта закружившаяся вихрем Англия создает необычайно пестрые краски, необычайное богатство явлений. Но это не было просто кружение вихря, а полное столкновение и столкновение прежде всего индивидуального порядка: всякий боролся за себя.

Если изучать самую жизнь Шекспира как автора, его борьбу с академистами [46] и другими конкурентами, то можно констатировать, что она не была лишена тех же чрезвычайно бурных столкновений. Но как все это вместе отображается в определенной классовой борьбе,— чрезвычайно любопытно и интересно. Сам Шекспир принадлежал к той демократии, которая революцию отвергала, но он понимал ненависть буржуазии, которую она обнаруживала по отношению к театральному делу. И в том, как Шекспир изображал конфликты монархии и аристократии, видна внутренняя мудрость шекспировской исторической драмы.

Присматриваясь к театру Шекспира, мы видим, что за внешней веселостью его комедий, за огромным эффектом его драм, за их театральностью в самом лучшем смысле этого слова, мы видим отображение борьбы классов в определенном и в то же самое время неопределенном выражении: определенном в том смысле, что мы можем сказать, какие компоненты составляют эту классовую борьбу, а неопределенном — потому, что никогда Шекспир ни к каким определенным выводам не приходил. У него, как мы можем предположить, существовало глубоко пессимистическое отношение к жизни, как к такой борьбе воль, которая всегда кончается несчастьем, где лучшие люди гибнут. Этот пессимизм все более и более сказывается в его произведениях, и если в конце своей деятельности он немножко в угоду публике, которая требовала успокаивающих доз, перешел в некоторую фантастику, романтизм, то вместе с тем этот период философски является падением его предварительного взлета.

Таким образом, известный скорбный налет, известное недоумение Шекспиру свойственно. Известна подпись Шекспира под словами, что время свихнулось и что его чрезвычайно трудно поставить назад [47] и что какой ужас, если звезды перестанут повиноваться солнцу [48]. Шекспиру присущ этот аристократический, консервативный душок, можно сказать аристокра-

тически-реакционный. В общем же он характеризуется пессимизмом, который усиливался тем более, чем дальше шла борьба, в особенности после гибели заговора Эссекса [49], к которому нельзя относиться как к простой шалости блестящей молодежи, а как к такому серьезному протесту, каким был заговор Брута и Кассия [50]. Все это могло бы сделать его чуждым для нас, если бы не было того колоссального потока молодости и сил, который заставляет Энгельса отмечать положительные заслуги Бальзака [51]. Эти силы жизни обусловлены молодостью эпохи, которая ⟨сообщает⟩ такой напор таланту, что он часто бьет дальше, чем хочет сам человек, дает больше, чем он сам замыслил. Блеск шекспировского воображения, его мимический талант, его сила переселения в разных людей остаются непревзойденными.

Я остановился так долго на Шекспире, но нужно отметить, что все кольцо елизаветинское, которое его окружает, тоже интересно. Маркс указывает на это как на один из кульминационных пунктов литературы [52].

Таким образом, если мы отсюда будем начинать характеристику английской литературы, то можем сказать, что, как в материнском ⟨лоне⟩, в новой литературе выявляется буржуазия, втискивающаяся клином в старое общество, освежающей струей на него действующая и ведущая к новой жизни, причем молодая буржуазия казалась гораздо более интересной, чем оказалась в зрелом возрасте, так как Англия была первая из тех стран, кроме Италии (но в Италии несколько иначе все это шло, и Италия сейчас находится вне поля нашего зрения, она не имела такого непрерывного мирового влияния), из европейских стран в Англии это произошло раньше всех, и здесь мы видим такое блестящее вступление.

Я могу не останавливаться подробно на том, что произошло позднее. Вы знаете, что шекспировская драматургия, самый театр, которым жил и на котором вырос Шекспир, с самого почти его возникновения находился под бомбардировкой лондонского Сити. Торговцы, купцы и мелкая буржуазия ненавидели этот театр, стремясь как можно скорее упорядочением своего положения наложить на всё свою руку и провозгласить для себя бережливость, честность и наживу, а для народа христианское терпение и подчинение. И когда на некоторое время эти силы возобладали, то пуританская свобода подавила блестящие краски английской литературы первого периода установления буржуазии.

В период восстановления Стюартов, Кромвеля, нового возвращения Стюартов [53] мы не видим уже того литературного влияния, того литературного блеска, который мы видели в начале этого процесса, потому что буржуазия накладывает тяжелую и антиэстетическую руку на все это искусство. Проходит волна затихающего искусства, которое в тех или других случаях, когда аристократия опять получает известную роль и поскольку она получает эту роль, опять начинает проявляться. Нужно сказать, что буржуазия постепенно свое искусство обретает.

Можно назвать отдельные имена, симпатичные и интересные, но в общем самое любопытное время будет — развитие буржуазной литературы как таковой, в собственном смысле слова буржуазной литературы. Эта литература реалистична и тенденциозна постольку, поскольку она говорит правду о настоящем наживающем⟨ся⟩ честном человеке, рассказывает ее возможно более громко и часто противопоставляет ей сатиру. Возьмите Свифта, возьмите дефоевские романы [54]. Они все имеют именно это значение.

На многом следовало бы здесь остановиться, но я скажу только о наибольших проблесках социалистической мысли, которые ⟨и⟩ раньше имели место, но которые теперь постольку стали играть роль, поскольку начинается пауперизация населения и развитие пролетариата.

О самой буржуазной литературе этого времени, хотя в ней есть довольно крупные вершины, Маркс выражается пренебрежительно. В своей знаменитой статье о Карлейле он говорит, что буржуазия засушила литературу; он имеет в виду сравнение с блистательным развитием литературы во времена Шекспира; образованные лондонцы, как он выражается, низвели ее до мещанской серединности, и он хвалит Карлейля за смелость, с которой тот схватывался, по крайней мере в молодости, с буржуазией. Создание нового стиля, создание нового английского языка ставит Маркс Карлейлю в большой плюс [55].

Карлейль, как вы знаете, потом очень плачевно кончил, и Маркс отмечает глубину его падения [56]. В этой статье для нас важно то, что в то время, когда начался протест против буржуазии, когда мелкая буржуазия стала протестовать все более и более против расширяющей власть, все подминающей под себя буржуазии, в то время, когда началось обратное влияние протестующей мелкой буржуазии, реалистическая литература, английская литература восходит на известную вершину.

Я все время руковожусь здесь не личными вкусами, а стараюсь основываться на непререкаемых авторитетах. Вы знаете, с каким глубоким уважением и высокой оценкой относится к этим мелкобуржуазным реалистам, Диккенсу, Теккерею и всей окружающей их плеяде, Маркс [57]. Я лично писал уже об этом, моя статья о Диккенсе имеется в словаре [58]. Мне кажется, что пролетарская литература может очень многое почерпнуть как в изучении Шекспира, так и этих писателей. Эти самые жизненная правда, сарказм и юмор, конечно, во многом применимы к нашим задачам.

Из этого, конечно, не следует, что Маркс забывал об их мелкобуржуазном и даже реакционном характере, ибо они не признавали революцию, не хотели революции, к пролетариату же относились как к язве общественной, а не как к творческому классу. Но это не мешало им чрезвычайно храбро схватываться с буржуазией и давать ей, как выражается сам Диккенс в «Домби и сыне», хорошего туза в середину жилета [59]. Это было сделано как раз самим этим писателем по отношению к буржуазии.

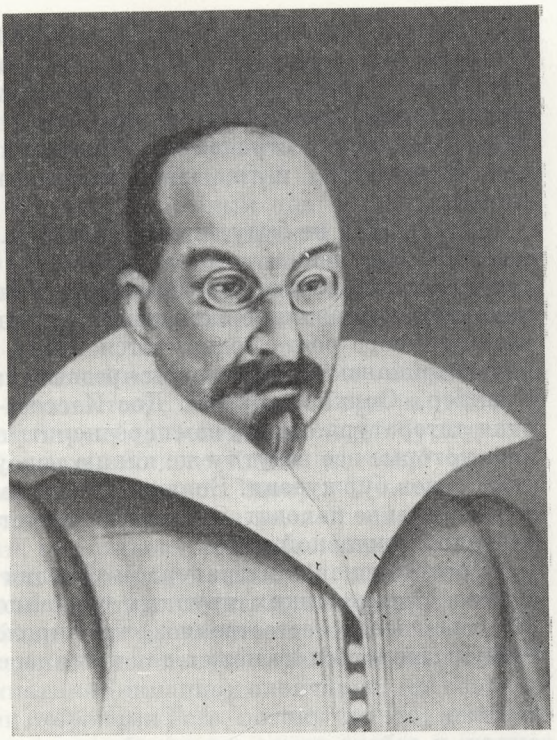
Следующий гребень английской литературы, на котором придется остановить внимание (мне приходится, товарищи, себя очень сокращать),— это викторианский период в собственном смысле слова, период расцвета английской торгово-промышленной монархии, время успехов, колоссальных успехов буржуазного капитализма, которое принесло с собою снижение литературы [60]. Конечно, может быть, кое-что любопытное и здесь можно найти, но уже таких огромных явлений мировой значимости указывать не приходится.

Только когда трещина совершенно стала заметной, когда Англия приходит в то состояние некоторого распада, которое мы сейчас наблюдаем и которое началось до войны (некоторые чуткие наблюдатели уже тогда видели, что буржуазия Англии подходит к своему концу), тут мы видим вновь значительное повышение английской литературы, так что современная английская литература и близкая к современной опять приобретает мировое значение и возвышается очень сильно над писателями второй половины XIX столетия.

Конец XIX века и наши теперешние десятилетия дают опять очень интересные явления — с одной стороны, явления распада. К явлениям утонченного распада мы относимся социально совершенно отрицательно, но они бывают интересны, потому что показывают иногда, как глубоко эти элементы распада проходят, а затем, отпадая от общества, будучи общественными отщепенцами, они все-таки иногда являются довольно интересным зеркалом, и прямым, и косвенным, для общественности. Тут мы имеем большую полосу английских писателей от Уайльда до Джойса,

«ПОРТРЕТ ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА, ОТКРЫТЫЙ И РЕСТАВРИРОВАННЫЙ ХУДОЖНИКОМ ДЕНИ»

Дружеский шарж на Луначарского «Прожектор», 1923, № 10



среди которых мы видим в общем глубоко отрицательное отношение к господствующим классам, иногда приводящее к тяжелым конфликтам, положение, немножко напоминающее то, которое мы видим всюду в лагере богемы, более или менее блестящих отщепенцев от общества, которые сами не имеют пути и ни к какому классу не примыкают. Это одна часть литературы.

Другая часть английской литературы этого времени свидетельствует о громадной внутренней силе английского народа. Пожалуй, ни одна мировая литература не показывала такого движения умов и таких больших писателей, которые бы так зрело и вдумчиво искали коренные причины и симптомы распада. К сожалению, все писатели этого типа, как Уэллс, Шоу и др., не представляют людей, которых мы могли бы считать за полных наших союзников, но нет никакого сомнения, что влияние они оказывают на общество огромное и должны быть названы буржуазными только постольку, поскольку они не бьют буржуазию такими смертоносными ударами, как бы нам хотелось. Но во всяком случае Уэллс есть заклятый враг буржуазии, но он хочет ее победить путем пропаганды и путем эволюционных средств [61], и Шоу также, хотя он острие свое против буржуазии смягчает всякого рода шутками.

Все время в английской литературе идут интересные писатели, которые представляют собой как бы объективных научных наблюдателей различных классов. Они стараются быть совершенно объективными и беспристрастными и создают такую критику общества, которая заслуживает очень внимательного изучения, хотя их беспристрастие тем самым определяет их бесплодность. Три-четыре дня тому назад умерший Голсуорси [62] несомненно являлся одним из больших представителей объективного общественного романа. И до него мы знаем несколько крупных представителей.

Так приблизительно характеризуется мировая значимость английской литературы, вообще чрезвычайно богатой и разнообразной и в марксистском смысле передовой, потому что она ставила и те вопросы, которые ставились благодаря стремительному росту буржуазии, и те, которые ставились благодаря страданиям низших классов, интеллигенции и мелкой буржуазии, и те, которые вызываются предсмертным кризисом Англии.

На САСШ я не буду останавливаться. Не могу только не отметить, что в САСШ современная литература в силу бо́льшего размаха, чем в Англии, размаха своих общих противоречий и в силу национального умения, национальной выдержки не скованного традициями населения, волна этого революционного роста поднимается выше. Разумеется, изучение современной американской литературы чрезвычайно интересно, но Драйзер, Эптон Синклер, Синклер Льюис, Дос Пассос — все это та же западноевропейская литература. Я могу вам перечислить не один десяток больших писателей, которые все ведут ту же линию недоумевающей и проклинающей критики основ буржуазии. Большинство из этих писателей прямого выхода из катастрофы не находит, потому что представляет собою отражение кризиса в мелкобуржуазной среде.

Пролетарская литература в Англии и Америке существует. К ней нужно отнести таких крупных социалистов, как Годвин, Голд [63] и др. Но совершенно естественно, что пролетарская литература по-настоящему развиваться не может, так как класс находится в большом угнетении.

V

По совершенно другой линии и, можно даже сказать во многом противоположной, развертывается развитие германской литературы. Для нас, марксистов, дело заключается в следующем. Прежде всего интересно отметить, что, когда Маркс говорит о германской литературе, он указывает на затхлость, провинциальность, отсталость и глубокую человеческую немощность этой литературы, причем он ей противопоставляет английскую литературу, которая вела первую линию, хотя бы повышаясь и понижаясь, но первую линию, отражавшую все перипетии на поверхности великого буржуазного шторма [64]; а здесь, в Германии, литература ⟨была⟩ внизу, придушенная, придавленная, не находящая настоящей силы для революционного протеста.

И если бы дело обстояло ⟨только⟩ так по отношению к Германии, про которую Гейне говорил, что здесь революционные события проходили, как буря в мозгу, имели характер кабинетный [65], то мы могли бы сказать, что германская литература не представляет большой значительности, мы могли бы сказать, что литература в Германии после Тридцатилетней войны вследствие разорения, вследствие изменения самого географического положения страны, Германии, не втянувшейся в рост капитализма, в этой Германии не могла получить своего развития, ибо эта Германия оставалась провинцией [66].

И действительно, вы помните, как недавно опубликованное письмо Энгельса начинается с небольшого экскурса по части Берлина как мирового города [67]. Видно, что Энгельсу не хочется верить в то, что Берлин может стать настоящим мировым городом, а не оставаться по-прежнему захолустьем. Отсюда видно, до какой степени Энгельс был уверен, что Германия будет продолжать и впредь оставаться европейским захолустьем. Но, товарищи, это захолустье великого народа, в котором были сперты огромные силы, поэтому движение мысли там было чрезвычайно грандиозно, ⟨хотя⟩ оно не носило коллективного характера, а замкнулось в область

поэзии, философии. Поэтому и появилась знаменитая фраза, что немецкий народ состоит из Dichter'ов и Denker'ов, а не из Täter'ов и Helden‹'ов›*, т. е. не из активных личностей, а из мечтателей.

В этих мечтаниях, как отметил Гейне, и отразилась сущность всей революционной бури. В этих мечтаниях заключалась вся внутренняя трагедия германской философии и германской поэзии; заключается она в том, что есть внутренние силы, благодаря которым они могут подняться на большую высоту, выше даже европейских достижений. Но они знают, что практически этого сделать не могут, ибо находятся под страшным гнетом, чрезвычайно тяжелым гнетом неразвитого общества, которое их съест. Поэтому они обескуражены, им нужно искать выхода оппортунистического.

Так относятся наши великие учители к классикам, т. е. к той полосе немецкой литературы, которая начинается с Лессинга, Гердера, которая в придушенном слегка виде формулирует требования молодой буржуазии. И под ее именно флагом и под флагом молодого Канта, который приблизительно так думал, когда был молод, выходят на сцену и Шиллер и Гете, великие поэты, но очень скоро они оказываются в полной зависимости от окружающей их действительности, они становятся ренегатами, они думают, что переросли свою молодость, что стали разумными. На самом же деле у них просто обрезали по полкрыла, и они стали летать или ниже или выше — но в воображении; эти полеты были уже фантастическими.

У Энгельса мы находим совершенно гениальную характеристику Гете [63]. Правда, читая ее, вы должны принять во внимание и окончание, где сказано: я потому не занялся гениальными сторонами Гете, потому что эта, извините за выражение в Академии, сволочь подобрала все самое слабое и жалкое у Гете. Маркс и Энгельс неоднократно называют Гете величайшим поэтом, они очень часто цитируют его. Я прошу обратить внимание, что каждый раз, когда появляется на сцену цитата ‹из› Гете, можно думать, что сам Маркс ее сочинил, так она подходит к месту — такая диалектика, такая сила, такая чувствительность. Они прекрасно понимали, что это гигант, который был бы еще бо́льшим гигантом, если б его не придавливало так к земле. Эту критику вы будете разбирать самым внимательным образом и вы увидите признание со стороны наших учителей того, что гениально и заслуживает быть развернутым. Они говорят, что если Гете удрал в мир практики и придворной жизни, во внешние успехи, в чистое искусство, и ‹при› всем этом создал значительные вещи, ‹то› главным образом потому, что настоящей активности ‹ему› не дано было развернуть, и все больше и больше выходила на сцену высокопарная пышность: на земле идеальные формы жизни неосуществимы, стало быть, надо мечтать и в этом мечтании получать своеобразное наслаждение.

Остановлюсь еще на том явлении, которое можно отметить как характерное для будущего поколения,— на переходе к романтизму и в известной степени на самом романтизме. Тут было бы интересно отметить, что это явление, как будто вызвавшее максимальные симпатии со стороны немецкого народа и оказавшее глубокое влияние, имело свою революционную подоплеку. Люди были поставлены в такое положение, что подобно шиллеровским героям, подобно Карлу Моору, видели себя окруженными такими людьми, с которыми, они считали, ничего не сделаешь — это как раз то, что заставило Шиллера вернуть свой билет на вход в Конвент [69].

Это настроение немецкой буржуазии вызвано было тем, что в условиях внешних не было возможностей для развития деятельности. Вы прочитайте гениальное произведение Гельдерлина против немецкого народа и увидите, что человек безумно огорчен этой затхлостью, этой поповской

* из поэтов и мыслителей, а не из деятелей и героев (нем.).

затхлостью, благодаря которой Германия превращается в какой-то Окуров [70]. Он шел непреклонно к своей цели, тем не менее выполнить ничего не мог. Его мечты, что он будет великим учителем, были химерическими мечтами, ибо помириться с действительностью он не мог. В отношении его Гегель, конечно, правильно сказал, не называя его по имени, что есть такие героические натуры, которые видят, что действительность отстает от идеи, это благородные натуры, они правы не потому, что они лучше действительности, ибо нельзя быть лучше действительности, но в вопросах 〈...〉* не умеют соединять [71].

Еще показательнее, что молодые тюбингенцы, 〈такие〉 как Шеллинг, Гегель, Гельдерлин и др. [72], переживают ту же участь, они переодеваются в античные тоги, вещают как пророки, призывают к подлинной жизни, клянут христианство, а потом создают гениальные ухищрения, дабы примириться с действительностью, причем некоторые из них шлепаются в лужу католицизма, как Шеллинг, а некоторые создают гениальные построения, которые послужили на пользу пролетариата, как Гегель, когда он, зовя к примирению с действительностью, понимает эту действительность как диалектически развивающуюся, как динамику. Правда, потом он старался всячески замазать это, но ему не удалось, ибо шел новый класс.

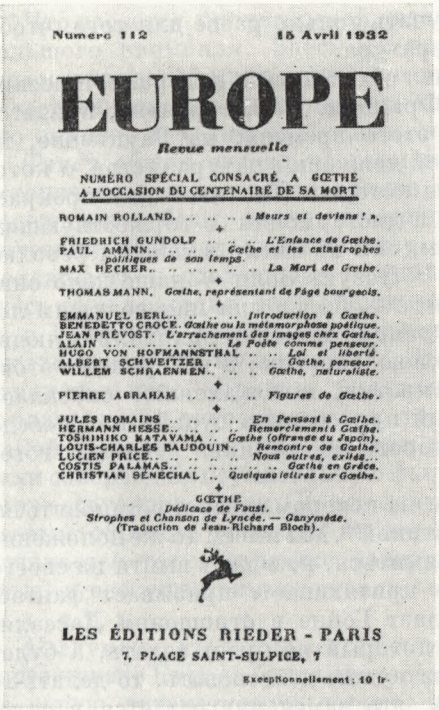
Такова была эта литературная страница. Дальше следует опять интересная в мировом масштабе значительная страница романтики, которую возглавил Гете [73]. Можно сказать, что социальным субстратом этой эпохи явились те агенты, которые выражали собою тенденции средних классов, которые были детьми мещан, которые сохраняли традиции тех самых элементов городского населения, составлявшего сущность средневековья и ближайшего послесредневекового периода. Здесь люди освобождались из средневековых пут и здесь имеет значение все то, что я говорил в отношении шекспировской эпохи. Здесь создалась более свободная жизнь, новая жизнь, но коммунистического идеала быть не могло, искони был индивидуалистический классовый идеал. Цех был тем обручем, который связывал группы людей, но когда с бочки обручи спали, то она рассыпалась на отдельные части, на индивидуалистические элементы.

Отсюда мы и видим, что в первой половине романтическое движение носит анархический характер: полная свобода личности, ироническое отношение к браку, свобода любви, ироническое отношение к господствующему классу, стремление к свободе, хотя бы только во сне, хотя бы только в своей спальне со своей подругой одинакового уровня [74]. Но тем не менее анархическое мещанское движение приобретает другие формы, в то время как Германия преодолевает новые трудности, ведет свое развитие по прусскому образцу, как говорил Владимир Ильич [75]. Представители этого движения все в большой ужас приходят перед прогрессом, и если некоторые из них продолжают отсиживаться в чистой фантастике и почти забывают о контакте с действительностью — таков был Новалис, в известной степени Гофман,— то с другой стороны 〈слышится〉 призыв назад, к устройству «истинно прогрессивной» общественности. Идеологической подоплекой этого движения является религия и вечные истины, а в общем — реакционное направление против тогдашнего прогресс〈ивного〉, правда, очень жесткого и вряд ли приветствуемого тогдашнего капитализма,—тут и историческая школа права [76] и т. д. и т. п. Этим объясняется та своеобразная смесь прогрессивного и реакционного, которую вы в романтике найдете.

Когда романтика схлынула, осталось в значительной мере пустое место. Очень часто на этом месте говорят о «Молодой Германии» [77]. Вы знаете, что

---

* Пропуск в стенограмме.



Numéro 112 — 15 Avril 1932

EUROPE

Revue mensuelle

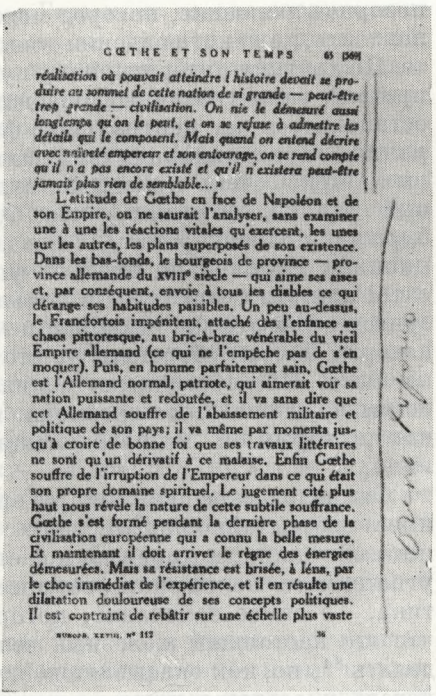
NUMÉRO SPÉCIAL CONSACRÉ A GŒTHE
A L'OCCASION DU CENTENAIRE DE SA MORT

ROMAIN ROLLAND. .. .. .. « Meurs et deviens ! »,
FRIEDRICH GUNDOLF .. .. .. L'Enfance de Gœthe.
PAUL AMANN.. .. .. .. Gœthe et les catastrophes politiques de son temps.
MAX HECKER.. .. .. La Mort de Gœthe.
THOMAS MANN. Gœthe, représentant de l'âge bourgeois.
EMMANUEL BERL.. .. .. .. Introduction à Gœthe.
BENEDETTO CROCE. Gœthe ou la métamorphose poétique.
JEAN PRÉVOST. L'arrachement des images chez Gœthe.
ALAIN .. .. Le Poète comme penseur.
HUGO VON HOFMANNSTHAL .. .. Loi et liberté.
ALBERT SCHWEITZER .. .. .. Gœthe, penseur.
WILLEM SCHAENNEN.. .. .. .. Gœthe, naturaliste.
PIERRE ABRAHAM .. .. Figures de Gœthe.
JULES ROMAINS .. .. En Pensant à Gœthe.
HERMANN HESSE.. .. .. .. Remerciement à Gœthe.
TOSHIHIKO KATAYAMA .. Gœthe (offrande du Japon).
LOUIS-CHARLES BAUDOUIN.. Rencontre de Gœthe.
LUCIEN PRICE.. .. .. .. Nous autres, exilés...
COSTIS PALAMAS.. .. .. Gœthe en Grèce.
CHRISTIAN SÉNÉCHAL .. Quelques lettres sur Gœthe.

GŒTHE
Dédicace de Faust.
Strophes et Chanson de Lynceé. — Ganymède.
(Traduction de Jean-Richard Bloch).

LES ÉDITIONS RIEDER - PARIS
7, PLACE SAINT-SULPICE, 7

Exceptionnellement : 10 fr.



GŒTHE ET SON TEMPS 65

réalisation où pouvait atteindre l'histoire devait se produire au sommet de cette nation de si grande — peut-être trop grande — civilisation. On nie le démesuré aussi longtemps qu'on le peut, et on se refuse à admettre les détails qui le composent. Mais quand on entend décrire avec naïveté empereur et son entourage, on se rend compte qu'il n'a pas encore existé et qu'il n'existera peut-être jamais plus rien de semblable... »

L'attitude de Gœthe en face de Napoléon et de son Empire, on ne saurait l'analyser, sans examiner une à une les réactions vitales qu'exercent, les unes sur les autres, les plans superposés de son existence. Dans les bas-fonds, le bourgeois de province — province allemande du XVIIIe siècle — qui aime ses aises et, par conséquent, envoie à tous les diables ce qui dérange ses habitudes paisibles. Un peu au-dessus, le Francfortois impénitent, attaché dès l'enfance au chaos pittoresque, au bric-à-brac vénérable du vieil Empire allemand (ce qui ne l'empêche pas de s'en moquer). Puis, en homme parfaitement sain, Gœthe est l'Allemand normal, patriote, qui aimerait voir sa nation puissante et redoutée, et il va sans dire que cet Allemand souffre de l'abaissement militaire et politique de son pays; il va même par moments jusqu'à croire de bonne foi que ses travaux littéraires ne sont qu'un dérivatif à ce malaise. Enfin Gœthe souffre de l'irruption de l'Empereur dans ce qui était son propre domaine spirituel. Le jugement cité plus haut nous révèle la nature de cette subtile souffrance. Gœthe s'est formé pendant la dernière phase de la civilisation européenne qui a connu la belle mesure. Et maintenant il doit arriver le règne des énergies démesurées. Mais sa résistance est brisée, à Iéna, par le choc immédiat de l'expérience, et il en résulte une dilatation douloureuse de ses concepts politiques. Il est contraint de rebâtir sur une échelle plus vaste

EUROPE, XXVIII, N° 112 36

ПОМЕТЫ ЛУНАЧАРСКОГО В НОМЕРЕ ЖУРНАЛА «EUROPE», ПОСВЯЩЕННОМ СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ ГЕТЕ (№ 112, 15 апреля 1932 г.)

Экземпляр из личной библиотеки Луначарского

Обложка и страница 64

Центральный архив литературы и искусства, Москва

Маркс и Энгельс говорят о тех демократических течениях, которые здесь отмечаются,— первые демократические течения были до такой степени слабы, что они скоро впали в тривиальность и пошлость [78].

К 1848 году постепенно развиваются некоторые революционные движения; некоторые группы, некоторые буржуазные фракции, так сказать, проявляют известную активность, но, как вы знаете, все это было очень слабым [79]. Маркс редактирует «Rheinische Zeitung» [80]. Курьезно, что эта полоса немецкой литературы вокруг 48 года, вокруг неудач революции, могла создать такое огромное литературное явление, как Гейне. Я уже сегодня случайно говорил о Гейне по другому поводу, приводя его в пример, вы это вспомните. Это полный противоречий поэт, и эти противоречия выражают собой глубокое несчастье, в которое Германия впала, и глубокое сознание лучшими людьми позорности такого положения, глубокое сознание того, что все равно из него никак не выберешься. И только наши учителя Маркс и Энгельс высятся над этим титанами, потому что они видят, как идет из глубины страшного унижения тот новый класс, который в состоянии быть активным.

Это прозрение нового класса выводит их из плена мелкой буржуазии, которая, все равно — на правом ли фланге с пацифистскими тенденциями, на левом ли с гейневскими порывами,— осуждена на то, что она не чувствует под собой почвы, чрезвычайно шатка, чрезвычайно гибка.

Когда оформилась буржуазная Германия,— об этом вы все хорошо знаете, незачем и говорить,— то литература потекла по двум путям — по одному пути пошла совершенно дегенеративная литература, совершенно

позорное движение, которое можно изучать только разве для того, чтобы показать, до какого падения дошла литература.

По другому литературному пути начал оформляться натуралистический протест, заимствованный, шедший из Франции. Вам, вероятно, придется остановиться на центральной фигуре этого времени, на Гауптмане, на ранних гауптманианцах и на дальнейшем движении натуралистов, о которых Маркс очень правильно судил [81] и которым Плеханов дал прекрасный анализ, ⟨отметив,⟩ что, будучи в дисгармонии с торжествующим буржуазным юнкерством, с начальством, они не имели в себе ни революционных порывов, ни идей, ни формул [82]. Лозунг Золя — наше дело описать, как это существует и больше ничего — был и для них ведущим лозунгом с тою только разницей, что во Франции все-таки находились люди, которые быстро обращали на это дело свою энергию, а в Германии этого не было. Ибо германская социал-демократия, к сожалению, оказалась не выдержавшей того экзамена, который приготовила судьба и к победе над которым и к преодолению которого ее великие учителя готовили.

Символическое движение в Германии, на котором следует остановиться, имеет чрезвычайно много общего с романтикой[83]. Мы имеем то же положение интеллигенции, которая не может выпрямиться, не может выйти из своего угнетенного положения, ее постоянно притягивает, призывает фантастика. То самое замечание, которое делает Гейне в отношении Лассаля, что это настоящий железный человек, который не будет гадать, а будет делать [84], но, как оказывается, что когда нужно действовать, то делать-то нечего и остается только протестовать, это замечание остается в силе.

Это символическое движение, начиная с Георге, приобретает экспрессионистский, декадентский характер, это движение интеллигенции, лишенной базы для существования. Это самые несчастные люди в Mittelstand*, из которого выходят серьезные художники, потерявшие веру в нацию, все свои надежды на победу: всё оказалось разбито в черепки, и вот тогда выступила интеллигентская, мещанствующая экспрессионистская школа, расползшаяся по всей стране, сущность которой сводится к тому, что отбрасывается формально пение и заменяется воем и рыданиями: «Я ничего не хочу знать, я не хочу ничего знать глубоко, от всего отмахиваюсь рукой, не хочу претворять в художественные произведения, я хочу переживать страшные кошмары, которые овладевают всей моей душой, во всем их непосредственном ужасе».

Это основное движение. Идя отсюда, некоторые идут к коммунизму, а другие к религиозному успокоению, но в центре царит отчаяние. Я должен сказать, что эта волна безóбразных, а потому и довольно безобрáзных явлений сейчас схлынула. Но эти настроения среди интеллигенции продолжаются и в современной Германии и порождают родственные явления, принадлежащие к самым глубоким и интересным явлениям немецкой литературы. Все еще в нынешней Германии господствует сумятица, сумятица бóльшая, чем в английской литературе, хотя и там она довольно большая, но ⟨здесь⟩ в полном смысле слова сумятица. Отдельные произведения представляют собою совершенно выраженные произведения отчаяния.

Я не настолько знаю английскую современную литературу, чтобы ручаться, что это правда, но мне кажется, что, несмотря на всю безотрадность лоуренсовских романов [85], они не могут идти в сравнение с таким крупным писателем, который выразил в такой мере полное беспощадное отчаяние, как Кестнер в «Фабиане» [86]. **

---

* в среднем сословии (нем.).

** Далее в стенограмме: «перечисляет целый ряд фамилий немецких авторов».

Что касается пролетарской литературы в Германии, то она заслуживает большого внимания. Здесь мы имеем несколько талантливых писателей, имеем вполне оформленную организацию писателей, которая оказывает известное влияние на немецкую литературу, но все-таки нужно сказать, что она еще находится, в общем, в зародыше.

Таков общий взгляд на германскую литературу. Она никогда за все историческое свое существование не могла дойти до какой-нибудь ноты надежды и победы, иначе как приобретая при этом полицейский, монархический, официальный характер, превратившись в собственную противоположность и сделавшись официально продажным искусством. Были и здесь свои трагедии, но в общем можно вспомнить известную фразу Маркса о Байрейте, резиденции Вагнера, что происходит трафаретное празднество казенного музыканта [87]. Это явление нужно отметить как явление отрицательного порядка. Остальные явления положительные — многострадальность литературы, некоторое заражение тревогой, попытки найти какой-то исход полумистическим философским взлетам, где поэты развивали совершенно изумительную фантастику,— и вместе с тем мы не находим торжествующих ноток. Даже величайшие из немцев если и начинают боевым образом, то потом на эти боевые звуки набрасывают сурдинку, и начинается тот же процесс завертывания в себя, уход внутрь, в фантастику, в неосуществимые идеалы, в примирение с действительностью и т. д. и т. п.

Мы думаем, что это не всегда останется так и что если теперь проходящая через кризис Европа будет преуспевать, то каждая страна по-своему выйдет на новую литературную дорогу, и мы будем ее изучать тогда, когда эти народы на нее выйдут.

Машинопись. Неправленная стенограмма. ИРЛИ, PI, оп. 15, № 131, лл. 1—59. Последняя страница, отсутствующая в архивном источнике, воспроизводится по экземпляру, хранящемуся у К. И. Ровды. Кроме того, у бывшего секретаря Луначарского И. А. Саца имеется экземпляр, присланный автору из Института русской литературы с сопроводительным письмом ученого секретаря Института Ф. Канаева, датированным 9 февраля 1933 г. Заглавие дано редакцией.

[1] Владимир Владимирович *Буш* (1888—1934) был с 1931 г. ученым секретарем Пушкинского Дома АН СССР.

[2] См. предисловие к настоящ. публикации.

[3] Оценку методологической позиции В. Ф. Переверзева см. в докладе Луначарского «Актуальные вопросы художественной литературы» (стр. 76—82 настоящ. тома).

[4] См. суждение Энгельса о Бальзаке в письме к М. Гаркнесс (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 37, стр. 36—37); ср. также высказывание Энгельса о положении немецкого поэта — в работе «Немецкий социализм в стихах и прозе» (там же, т. 4, стр. 222).

[5] См. письмо К. Маркса к Ф. Энгельсу 8 мая 1856 г. (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 29, стр. 41). Резкий отзыв о политической позиции Гейне содержится также в письме 17 января 1855 г. (там же, т. 28, стр. 354).

[6] По-видимому, Луначарский ошибся: не Б. Шоу, а Г. Уэллс после поездки в Советскую Россию (1920) писал в своей книге «Россия во мгле», что его раздражало «вездесущее изображение» бороды К. Маркса (Герберт Уэллс. Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 15. Биб-ка «Огонек». М., изд-во «Правда», 1964, стр. 341).

[7] Вероятно, имеется в виду та часть главы III «Манифеста Коммунистической партии» (раздел 1, пункт b), где говорится о появлении в буржуазном обществе мелкобуржуазных слоев, постоянно колеблющихся между пролетариатом и буржуазией. Эта шаткость отражается и в теориях образованных представителей промежуточного слоя (см. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 450; ср. также т. 8, стр. 10 и сл.).

[8] Это высказывание содержится в 3-й книге «Путевых картин» (Генрих Гейне. Собрание сочинений в десяти томах, т. 4. Гослитиздат, 1957, стр. 247).

[9] Идея прогресса как постепенного духовного совершенствования человеческого общества выражена у Г. Э. Лессинга в сочинениях «Поп-метафизик» (1755) и «Воспитание рода человеческого» (1780), у И. Г. Гердера — в «Идеях о философии истории человечества» (1784—1791), у Ж. А. Кондорсе — в «Эскизе исторической картины прогресса человеческого разума» (1794); подобное представление о прогрессе было свойственно просветительской идеологии (Вольтер, Дидро, Монтескье и др.).

[10] *Августин* (353—430), один из первых крупных христианских философов, разработал, в частности, учение о решающей роли божественного предопределения в человеческой истории.

[11] Французский философ-позитивист Огюст *Конт* (1798—1857) в последний период жизни пытался сконструировать некую «позитивную религию», соединяя научные данные о человеке и обществе с религиозными идеями сен-симонизма («Система позитивной политики», 1851—1854).

[12] См. работы английского философа Герберта *Спенсера* (1820—1903) «Социальная статика» (1850) и «Основания социологии» (1876—1896).

[13] См. статью К. Маркса «Британское владычество в Индии» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 9, стр. 130—136).

[14] Речь идет о «Введении (Из экономических рукописей 1857—1858 годов)», которое при жизни Луначарского было известно под названием «Введение» к работе «К критике политической экономии» (см. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 805). По словам Луначарского, «основная идея этого наброска Маркса заключается в том, что развитие искусства вовсе не идет параллельно с ростом научных знаний и технических умений, с ростом экономическим и ростом могущества человеческого хозяйства» (VII, 486).

[15] К. Маркс писал о Веронском конгрессе так называемого «Священного союза» (1822) в письме к Ф. Энгельсу 26 октября 1854 г. (см. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 28, стр. 338—343).

[16] «Введение» К. Маркса к работе «К критике политической экономии» было впервые опубликовано в русском переводе в качестве приложения к четвертому изданию этой работы (М., 1923). Луначарский не раз цитировал его в своих статьях 1920—1930-х годов и указывал на его ценность, например, в статье 1930 г. «О наследстве классиков» (см. VIII, 188—190).

[17] См. введение к «Лекциям по эстетике» Г. В. Ф. Гегеля (Гегель. Сочинения, т. XII. М., 1938, стр. 11 и сл.).

[18] А. Михайлов полемизировал с Луначарским в статьях: «Первые шаги журнала „Искусство“» («На литературном посту», 1929, № 16, стр. 9—10) и «О литературном наследии и учебе у „классиков“» (там же, 1929, № 17, стр. 13). Луначарский отвечал А. Михайлову в докладе «Наши задачи в области художественной литературы» (II, 434—436).

[19] «Искусство вещности» или чаще: «новая вещность» (Neue Sachlichkeit) — родственное натурализму направление в немецкой литературе 1920-х годов, представители которого (Э. Бельцнер, А. Деблин, Э. Кестнер) видели свою задачу в сугубо беспристрастном изображении жизни «как таковой», при этом теоретически исключалось всякое отношение автора к изображаемому.

[20] В воспоминаниях о Марксе В. Либкнехта и других лиц встречаются свидетельства о высокой оценке Марксом античной культуры, но подобных высказываний там нет (см. примеч. 5 к докладу Луначарского на VII съезде работников искусств — стр. 30 настоящ. тома).

[21] Здесь Луначарский вновь напоминает о «Введении» Маркса (см. примеч. 14).

[22] См. книгу американского историка культуры Дж. У. Дрепнера (1811—1882) «История умственного развития Европы», т. 1. Киев, 1900, стр. 18.

[23] В книге О. Шпенглера «Закат Европы» (1918—1922) периоды развития человечества уподоблялись этапам развития человеческого организма, т. е., по мнению Шпенглера, каждая цивилизация имела свое детство, зрелость и старость не в переносном, а в прямом смысле.

[24] В предисловии к работе «К критике политической экономии» К. Маркс говорит, что капиталистическая формация завершает собой предысторию человеческого общества (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 13, стр. 8).

[25] См. Гегель. Сочинения, т. III. М., 1956, стр. 316—317.

[26] См. главы I и II «Манифеста Коммунистической партии» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 419—447).

[27] О положении личности на разных этапах развития общества Маркс и Энгельс высказывались неоднократно — в «Немецкой идеологии», «Манифесте Коммунистической партии» и других работах (см. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 426 и сл.; т. 12, стр. 737; т. 21, стр. 109 и сл.).

[28] О первобытном коммунизме см. «Происхождение семьи, частной собственности и государства» Ф. Энгельса (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 28 и сл.).

[29] См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 392—393 («Немецкая идеология»).

[30] См. письмо Энгельса к М. Каутской 26 ноября 1885 г. (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 36, стр. 331—334).

[31] В письме к Г. Шлютеру 15 мая 1885 г. Ф. Энгельс заметил, что «поэзия прошлых революций (...) редко звучит по-революционному в позднейшие времена, так как, для того чтобы воздействовать на массы, она должна отражать и предрассудки масс того времени» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 36, стр. 269).

[32] См. гл. III «Манифеста Коммунистической партии» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 455—457).

[33] Энгельс говорит в письме к М. Каутской: «К тому же в наших условиях роман обращается преимущественно к читателям из буржуазных, то есть не принадлежащих непосредственно к нам кругов, а поэтому социалистический тенденциозный роман целиком выполняет, на мой взгляд, свое назначение, ⟨...⟩ расшатывает оптимизм буржуазного мира...» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 36, стр. 333).

[34] Ср. рецензию Плеханова на книгу А. Л. Волынского «Русские критики» (1897), где, в частности, говорится: «Научная эстетика не дает искусству никаких предписаний; она не говорит ему: ты должно держаться таких-то и таких-то правил и приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи» (Г. В. Плеханов. Сочинения, т. X, стр. 192).

[35] По-видимому, подразумевается выражение не Жорж Санд, а Жермены де Сталь из ее романа «Коринна» (кн. XVIII, гл. 5): «Tout comprendre rend très indulgent» («Все понять — значит стать весьма снисходительным»).

[36] Задуманная Луначарским книга на эту тему не была осуществлена. О ее замысле он говорил в своем выступлении 30 января 1931 г. на заседании возглавлявшейся им комиссии по изучению сатирических жанров, которая была создана при группе литературы и языка Отделения общественных наук Академии наук СССР. Стенограмма этого выступления опубликована (см. VIII, 531—538).

[37] С 21 по 24 мая 1931 г. в Будапеште проходили заседания I Международного съезда по истории литературы, обсуждавшего проблемы методики литературоведческого исследования.

[38] Герберт *Цисарж* (Cysarz, p. 1896) — немецкий литературовед, в 1930-х годах профессор Пражского университета. Выступая на I Международном съезде по истории литературы 23 мая 1931 г., он отстаивал необходимость изучения литературного произведения во всех его связях с эпохой и средой: «В то время как новейшие отрасли естественных наук (достаточно указать на теоретическую физику) покидают свои обособленные участки и ищут знаний во всем мироздании, ⟨...⟩ слишком многие представители исторических наук стараются при первых же лучах утренней зари поглубже натянуть на уши ночные колпаки. Существуют якобы одни рождественские елки, а лесов нет» («Bulletin of the International Committee of Historical Sciences», vol. IV, part I, № 14. Paris, 1932, p. 116).

[39] См. Д. П. Якубович. Неизвестная запись Пушкина.— «Звенья», 2. М.—Л., 1933, стр. 226—231.

[40] Вероятно имеется в виду высказывание не К. Маркса, а Ф. Энгельса (в «Диалектике природы») о том, что вскоре после начала Возрождения Англия и Испания «пережили ⟨...⟩ классическую эпоху своей литературы» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 346). Эта эпоха в Англии совпадает с правлением королевы Елизаветы (1558—1603).

[41] См. примеч. 14.

[42] Оценку драмы Ф. Лассаля «Франц фон Зикинген» (1858—1859) см. в письмах к нему К. Маркса 19 апреля 1859 г. и Ф. Энгельса 18 мая 1859 г. (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 29, стр. 482—485, 490—496).

[43] Изображенный в драме Лассаля Франц фон Зикинген (1481—1523) был руководителем восстания немецких рыцарей в 1522 г., объективно имевшего реакционный смысл.

[44] По-видимому, Луначарский передает общий смысл требований, которые Энгельс предъявлял к трагедии на революционный сюжет; см., в частности, письмо Энгельса к Ф. Лассалю 18 мая 1859 г., где предлагается «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 29, стр. 494).

[45] Уолтер *Ролей* (Ralegh, 1554—1618), английский дипломат и писатель, фаворит королевы Елизаветы, активно осуществлял колониальную политику Англии.

[46] Луначарский говорит о борьбе Шекспира с так называемыми «университетскими умами» (драматург Р. Грин и др.).

[47] Имеются в виду слова Гамлета:

> ... Порвалась связь времен.
> Зачем же я связать ее рожден?
> («Гамлет», акт I, сц. 5; перевод А. И. Кронеберга).

[48] Речь идет о монологе Улисса в пьесе «Троил и Крессида» (акт I, сц. 3), где герой, по словам Луначарского, «излагает программу, которая была программой Шекспира» (IV, 154). Свою мысль Луначарский подтверждает в цитируемой книге большой выдержкой из монолога Улисса в переводе А. М. Федорова:

> Везде свой строй — и на земле, внизу
> И в небесах, среди планет горящих —

Законы первородства всюду есть,
Есть первенство во всем, есть соразмерность:
В обычаях, в движениях, в пути —
Везде порядок строгий, нерушимый.
Одно светило — солнце — выше всех.
Оно, как на престоле, управляя
По-царски сонмом всех других планет,
Своим целебным оком исправляет
Их вредное воздействие и вид,
И злых и добрых равно наставляя.
Но стоит раз планетам обойти
Порядок свой,— о, сколько бед возникнет
Чудовищно мятежных! Сколько бурь,
Землетрясений, столкновений грозных
И перемен! Смятенье, ужас, мрак
Цветущих стран разрушат мир блаженный <...>

Закончив цитату, Луначарский заключает: «Вы видите, какими ужасами Шекспир грозит себе и другим, если общество выйдет из орбиты порядка» (IV, 154—155).

[49] Английский аристократ Роберт *Эссекс* (Essex, 1567—1601) предпринял в 1601 г. попытку свергнуть королеву Елизавету; заговор знати не был поддержан народом и закончился неудачей, Эссекс был казнен.

[50] Марк Юний *Брут* и Лонгин Гай *Кассий* были инициаторами заговора римских аристократов-республиканцев против Цезаря (44 г. до н. э.).

[51] См. письмо Ф. Энгельса к М. Гаркнесс начала апреля 1888 г. (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 37, стр. 36—37). Возможно, однако, что Луначарский здесь оговорился, и речь идет о Шекспире, которого Энгельс так же высоко ценил.

[52] См. примеч. 40.

[53] Борьба между королевской династией Стюартов и сторонниками республики во главе с Кромвелем шла во время английской буржуазной революции XVII в. с переменным успехом, пока не закончилась в 1660 г. временной реставрацией Стюартов.

[54] Имеются в виду «Путешествия Гулливера» (1726) и другие сатиры Дж. Свифта (1667—1745), а также романы Д. Дефо (ок. 1661—1731), прежде всего «Робинзон Крузо» (1719).

[55] Рецензия на «Современные памфлеты» английского писателя и философа Т. Карлейля (1795—1881), на которую ссылается Луначарский, была написана совместно К. Марксом и Ф. Энгельсом (см. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 7, стр. 268—279).

[56] О переходе Карлейля на откровенно реакционные общественные позиции см. там же, стр. 278—279.

[57] Имеется в виду принадлежащий, по-видимому, Марксу абзац из передовой в газете «New York Daily Tribune» 1 августа 1854 г., где сказано: «Блестящая плеяда современных английских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии...» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10, стр. 648).

[58] См. «Литературную энциклопедию», т. 3, 1930, стр. 284—296.

[59] В романе Ч. Диккенса «Домби и сын» такого выражения найти не удалось.

[60] Так называемая «викторианская эпоха», получившая это название от имени королевы Виктории (1838—1901), была временем расцвета Британской империи.

[61] В своих художественных и публицистических произведениях Г. Уэллс неоднократно выступал сторонником идеи технократии — подчинения буржуазного общества руководству ученых и инженеров («Предвидения», 1902; «Мир Вильяма Клиссольда» 1926, и др.).

[62] Дж. Голсуорси умер 31 января 1933 г.

[63] Майкл *Голд* (1894—1967) — американский писатель и критик, социалист, затем коммунист; был редактором журнала «New masses» и участником 2-й международной конференции революционных писателей (1930); к началу 1930-х годов были изданы его сборник рассказов и стихов «120 миллионов», книга «Евреи без денег» и другие произведения. Кто такой Годвин — установить не удалось.

[64] Из высказываний К. Маркса и Ф. Энгельса об английской и немецкой литературах данному месту лекции наиболее соответствуют слова Энгельса в письме к Марксу 10 декабря 1873 г. «В одном только первом акте „Веселых кумушек" больше жизни и реальности, чем во всей немецкой литературе; один Ланс со своей собакой Кребом больше стóит, чем все немецкие комедии вместе взятые» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 33, стр. 89).

[65] Мысль о немецкой абстрактно-философской «революционности» пронизывает работы Г. Гейне «Романтическая школа» (1833), «К истории религии и философии в Германии» (1834) и его политические стихотворения 1840-х годов.

[66] Тридцатилетняя война (1618—1648) надолго замедлила общественное развитие Германии, которую соседние страны — Франция, Нидерланды, Англия — быстро оставили позади в экономическом и политическом отношении.

[67] См. письмо Ф. Энгельса к М. Каутской 26 ноября 1885 г. (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 36, стр. 332). Письмо было впервые опубликовано на русском языке в т. I (VI) «Архива Маркса и Энгельса» (1932).

[68] См. «Немецкий социализм в стихах и прозе» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 232—234).

[69] 26 августа 1792 г. Национальное Собрание Франции предоставило права французского гражданства ряду иностранцев, в том числе Шиллеру. В законе, подписанном Дантоном, было сказано, что «люди, которые своими сочинениями и своим мужеством служили делу свободы и подготовили освобождение народов, не могут считаться чужеземцами в стране, добившейся свободы благодаря просвещению и мужеству». Шиллер узнал об этом из газет. Но так как диплом был отправлен по неточному адресу, то Шиллер получил его только 1 марта 1798 г. На следующий день он сообщил об этом в письме к Гете, упомянув, что диплом он присоединил к другим своим документам. В настоящее время этот документ хранится в музее Шиллера в Веймаре.

По-видимому, Луначарский имел в виду самый факт изменения отношения Шиллера к революции с конца 1792 г. и особенно после казни Людовика XVI.

[70] Вероятно, Луначарский говорит здесь о философской трагедии Ф. Гельдерлина «Смерть Эмпедокла» (1798; издана в русском переводе в 1931 г. с предисловием Луначарского), где отрицается обывательская косность — вполне очевидный намек на немецкие общественные условия.

[71] Эта неполностью воспроизведенная в стенограмме фраза может быть дополнена соответствующими словами из предисловия Луначарского к «Смерти Эмпедокла»: «Несомненно Гельдерлина имел он ‹Гегель› в виду, когда говорил о жертвах своего великого, слишком непримиримого духа. По Гегелю выходит так, что, конечно, такой протестант заслужил свой конец, тут есть его вина, но она же является в известной степени его заслугой, если допустить здесь некоторую игру слов. Вина таких людей в том, что они не согнулись и не вступили в компромисс с действительностью, что они хотели идти напролом, но в этом же и их подвиг» (Фр. Гельдерлин. Смерть Эмпедокла. Трагедия. Предисловие А. В. Луначарского, перевод Я. Голосовкера. М.— Л., 1931, стр. 11—12; ср. Гегель. Сочинения, т. XII, стр. 199 и след.).

[72] В 1790-х годах Шеллинг, Гегель и Гельдерлин были студентами Тюбингенского духовного училища, друзьями и товарищами по комнате. Ни один из них не испытывал тогда склонности к богословию, они восторгались Французской революцией и античными республиками.

[73] Понятие романтики (романтизма) распространено здесь Луначарским и на предромантические явления, прежде всего — на течение «Бури и натиска» (1770-е годы), возникшее в эпоху кризиса просветительской идеологии и действительно предварявшее многие идеи романтизма. Молодой Гете был самым значительным представителем «Бури и натиска».

[74] Вероятно, намек на повесть Ф. Шлегеля «Люцинда» (1799), где в вызывающей форме проповедовался романтический индивидуализм.

[75] О двух путях капиталистического развития — «американском» и «прусском» — В. И. Ленин говорит во многих своих произведениях. «Преобразование крепостной России в буржуазную,— писал он в 1906 г.,— возможно при условиях, обеспечивающих наибольшее мыслимое при капитализме благосостояние масс крестьянства и пролетариата. Оно возможно также при условиях, обеспечивающих наибольшие интересы имущих классов, помещиков и капиталистов» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 14, стр. 14). Первую линию развития он называл, как известно, «американским» путем, вторую — «прусским».

[76] Историческая школа права — реакционное направление в немецком правоведении 1820—1830-х годов, возглавлявшееся Ф. К. Савиньи, отличалось ориентацией на средневековые правовые нормы (см. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 85—92).

[77] Течение в немецкой литературе и журналистике, получившее название «Молодая Германия», отражало подъем оппозиционных настроений немецкой интеллигенции после Июльской революции во Франции и народных волнений в Германии начала 1830-х годов. Наиболее активно младогерманцы выступали в первой половине 1830-х годов, в 1835 г. «Молодая Германия» была запрещена указом Союзного сейма, а ее представители подверглись полицейским преследованиям. В 1840-х годах большинство из них перешло на умеренно-либеральные позиции. Принято различать два крыла «Молодой Германии» — менее последовательное (Т. Мундт, Г. Кюне, Г. Лаубе) и более радикальное во главе с К. Гуцковым и Л. Винбаргом (см. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 479—480).

[78] Кроме «Молодой Германии», здесь имеются в виду, очевидно, такие современные ей направления в литературе и философии, как «истинный социализм» и — в некоторой степени — младогегельянство (см. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2, стр. 3—230; т. 3, стр. 460—586; т. 4, стр. 1—16, 208—248, 451—453).

[79] Революции 1848 г. предшествовали в Германии стихийные выступления пролетариата, деятельность мелкобуржуазных радикальных клубов, заявления идеологов либеральной буржуазии и выдающихся ученых (Я. Гримм, А. Гумбольдт и др.), требовавших демократизации общественной жизни (см. K. O b e r m a n n. Deutschland von 1815 bis 1849. Berlin, 1963, S. 123—165).

[80] Газета «Rheinische Zeitung» была основана в 1841 г. представителями либеральной буржуазии, но вскоре стала органом левогегельянцев, а затем, под руководством К. Маркса (октябрь 1842— март 1843 гг.), боевым изданием революционной демократии.

[81] Возможно, имеется в виду критическое отношение ко «всем Золя прошлого, настоящего и будущего», выраженное в известном письме Энгельса к М. Гаркнесс (см. К. М а р к с и Ф. Э н г е л ь с. Сочинения, т. 37, стр. 36—37).

[82] См. в статье Плеханова «Искусство и общественная жизнь» (Сочинения, т. XIV, стр. 146—148).

[83] Ведущими представителями немецкого и австрийского символизма (который иногда называли и неоромантизмом) были С. Георге, Г. Гофмансталь, Р. М. Рильке. С романтизмом символизм сближали поиски ускользающей, якобы интуитивно познаваемой, мистической сути вещей.

[84] Вероятно, имеются в виду слова Г. Гейне из его письма к К. А. Фарнхагену фон Энзе 3 января 1846 г.: «Г-н Лассаль — истинный сын нового времени,— он и знать ничего не хочет об аскетизме и смирении, с которыми мы, более или менее лицемерно, *в наше время* так нянчились, прикрывая этим наше безделье. Это новое поколение хочет наслаждаться и проявлять себя в зримом мире; мы, старики, благоговейно склонялись перед незримым, ловили призрачные лобзания и аромат голубого цветка; исполненные самоотречения, мы стенали и все-таки были, может быть, счастливее, чем эти суровые гладиаторы, которые так гордо устремляются в смертный бой» (Генрих Г е й н е. Собр. соч. в десяти томах, т. 10. Л., Гослитиздат, 1959, стр. 191).

[85] О Д. Г. *Лоуренсе* (Lawrence, 1885—1930) как самом значительном из английских писателей молодого поколения Луначарский писал в статье 1922 г. «Западная интеллигенция» (V, 441), в которой упомянул его романы «Сыновья и любовники» (1913) и «Радуга» (1915).

[86] «Фабиан» (1931) — популярный в свое время роман немецкого писателя Э. Кестнера (р. 1899), изображающий нравы берлинской буржуазии и богемы.

[87] Точнее: «дурацкое празднество государственного музыканта Вагнера» (в письме К. Маркса к Ф. Энгельсу 19 августа 1876 г.— К. М а р к с и Ф. Э н г е л ь с. Сочинения, т. 34, стр. 20). Эти слова написаны по поводу премьеры «Кольца Нибелунга» Р. Вагнера в Байрейтском театре, специально построенном для вагнеровских постановок в основном на средства баварского короля Людвига II.

ДОРЕВОЛЮЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА

(РУССКАЯ И УКРАИНСКАЯ)

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО НА ВЕЧЕРЕ, ПОСВЯЩЕННОМ Ф. М. ДОСТОЕВСКОМУ, 20 НОЯБРЯ 1929 г.

Творчество Достоевского — великого художника-мыслителя — привлекало внимание Луначарского на протяжении трех десятилетий его литературной деятельности, с самых первых и до последних его работ. В ранней статье «Русский Фауст» (1902) Луначарский страстно протестует против попытки одного из модных тогда философов-идеалистов, проповедника социального пессимизма С. Булгакова, опереться на идейные позиции Ивана Карамазова. И хотя концепция этой статьи в целом вызывает серьезные возражения в связи с некритическим отношением автора к теории Ницше, все же главный пафос Луначарского отличается той высокой гражданственностью и революционной активностью, которые были свойственны всем последующим его выступлениям о Достоевском.

Так, автор статьи «Русский Фауст», полемизируя с Иваном Карамазовым и его апологетами, пишет: «Человек неудовлетворен, он страждет и творит идеалы, он идет вперед и, умирая, передает свои заветы детям и внукам, не ради оправдания мира и не в силу мучений совести, а потому что в тяжелой борьбе за существование из него выработался творец и боец» (А. Луначарский. Этюды критические и полемические. М., изд. журн. «Правда», 1905, стр. 183). И далее: «„Клейкие листочки, голубое небо"? но есть еще *творчество!* Расширение своей личности до границ возможного. Социальное творчество есть инстинкт, который на высших стадиях является сознательным оправданием личной жизни, ее смыслом и прелестью,— жажда власти над природой, жажда все расширяющейся жизни. Могучая жизнь не может быть эгоистичной, она слишком широка для этого, она захватывает других, будит, зовет, она намечает огромные дела, потому что психика человека долговечнее и шире его тела» (там же, стр. 184).

К творчеству Достоевского Луначарский вновь обращается в статье «Новейшая итальянская драма» (1911) и в рецензии на спектакль «Братья Карамазовы» в театре «Старой голубятни» (из цикла «Парижские письма» 1914 г.). Во всех оценках Достоевского, даже в самых кратких характеристиках, Луначарскому всегда удается передать ощущение громадной личности писателя, исключительной важности и глубины поставленных им проблем, его все возрастающего влияния на мировую литературу. И вместе с тем Луначарский неизменно видит в Достоевском идейного антагониста и горячо убеждает в этом своего читателя: «Как сложна природа человека! Какая тайна каждая личная душа! Вот мысли, которые с необычайной яркостью, так сказать, с чувственной наглядностью возникают в нас при чтении романов Достоевского. Но для познающего разума образы Достоевского — только материал, материал иногда гениально наблюденный, но часто болезненно фальсифицированный,— в лучшем случае, вырванный из жизни, но такой же непрозрачный, как и в реальности, в худшем — порождение воображения, любящего извиваться в лабиринтах сложнейших противоречий» («Новейшая итальянская драма» — V, 161—162).

Рецензируя постановку «Братьев Карамазовых» в парижском театре, Луначарский говорит об особенностях композиционной структуры романа, которую наглядно обнажила краткая инсценировка. До сих пор сохранила живой интерес проникновенная характеристика фигуры Смердякова, сделанная Луначарским под впечатлением оригинальной трактовки театра.

Высказывания Луначарского о Достоевском в дореволюционные годы являются лишь яркими штрихами, отдельными предвестниками того широкого, синтетического анализа личности и творчества писателя, который предстанет перед нами в статьях Луначарского советской эпохи.

Сразу же после победы Октябрьской революции Луначарский — критик, публицист, лектор — стремится определить отношение революционного народа к духовному наследию прошлого как законному достоянию трудящихся масс. Ясность мысли, темперамент борца, редкий талант проникновения в творчество художников различных эпох и стилей, поразительная, подлинно универсальная эрудиция Луначарского сделали его собственную деятельность как бы символом того, каким путем победивший пролетариат может стать хозяином великих ценностей мировой литературы.

С таким общим направлением связаны многократные обращения Луначарского-критика к произведениям Достоевского, к противоречиям жизненного и литературного пути одного из сложнейших писателей прошлого века. Наиболее известные из этих статей — не раз переиздававшиеся: «Достоевский как художник и мыслитель» («Красная новь», 1921, № 4), «О „многоголосности" Достоевского» («Новый мир», 1929, № 10), «Достоевский как мыслитель и художник» (в кн.: Ф. М. Достоевский. Сочинения, М.—Л., ГИХЛ, 1931), а также статья «Достоевский. Миросозерцание и творчество», написанная в 1931 г. для БСЭ (опублик. в т. 23, изд. 1).

Во всех статьях и выступлениях Луначарский хочет создать целостный образ Достоевского: определить основную проблематику его творчества, главные этапы эволюции, уяснить глубокую связь между социально-историческим и личным в идеологии писателя, понять особенности стиля Достоевского, отражающие эту общность. Наконец,— вернее от начала и до конца — Луначарский доказывает необходимость воспринимать творчество Достоевского в свете задач нового века, нового революционного мира. Названные работы Луначарского посвящены прежде всего разработке методологии изучения Достоевского. Органическое единство биографического, социального, философского, политического и эстетического аспектов исследования характерно для Луначарского. В этом — непреходящее значение его статей для современных исследователей Достоевского.

Ниже впервые публикуется большое выступление Луначарского о Достоевском на вечере в Политехническом музее 20 ноября 1929 г. Речь эта — яркий образец сочетания живой и страстной импровизации с четкой, глубоко продуманной концепцией, сочетания, столь характерного для всего ораторского искусства Луначарского.

В речи сформулированы главные, «ключевые» суждения критика, которые лежат в основе и других его выступлений о Достоевском. Это прежде всего — мысль о том, что трагическое творчество Достоевского, подобно произведениям Толстого, явилось отражением того гигантского социального сдвига, который породил всю русскую литературу второй половины XIX в. Этот сдвиг — постепенная европеизация России, рост в ней капитализма и крушение старой, барско-крестьянской России.

Определяя это исходное и поэтому общее для многих русских писателей того времени обстоятельство, Луначарский ни на мгновение не упускает из виду своеобразия социальной психологии Достоевского и особенностей его личности. Катастрофическое общественное положение большой массы горожан и мелкобуржуазной интеллигенции — такова, по мнению Луначарского, живая социальная почва остроконфликтных романов Достоевского. «Эти лишенные привычек, брошенные в какой-то обновленный и вместе с тем хаотический мир люди, исходя из тех страданий, которые они испытывают вследствие неналаженности своей жизни, ставят большие вопросы общественного характера, религиозного характера, в общем и целом можно сказать этического характера в самом широком смысле этого слова, ставят большие моральные проблемы» (стр. 154). Гениальное изображение трагедии человека в эпоху общественного

кризиса и хаоса определило мировое значение и влияние романов Достоевского. Луначарский усматривает, в частности, зависимость от Достоевского немецкого экспрессионизма, возникшего после поражения Германии в первой мировой войне.

Очень убедительными и по сей день остаются высказывания Луначарского о политических взглядах Достоевского, склонного к крайним позициям и абсолютно далекого от какого бы то ни было либерализма (стр. 159 и далее). Здесь же Луначарский исправляет свою прежнюю ошибку. В 1921 г. он произнес речь по поводу столетия со дня рождения Достоевского, где называл его пророком революции: «Россия идет вперед мучительным, но славным путем, и позади ее, благословляя ее на этот путь, стоят фигуры ее великих пророков и среди них, может быть, самая обаятельная и прекрасная фигура Федора Достоевского» (А. Луначарский. Литературные силуэты. М., Госиздат, 1925, стр. 168). В комментариях к первому тому Собрания сочинений Луначарского, где напечатана статья 1931 г. «Достоевский как мыслитель и художник», говорится: «По-новому в сравнении с речью 1921 года решает Луначарский в 1931 г. и проблему значения наследия Достоевского для наших дней, отказавшись от ошибочного взгляда на Достоевского как на „пророка" социалистической революции» (I, 560). В действительности, как мы увидим, новая трактовка Луначарским проблемы «Достоевский и революция» содержится уже в речи 1929 г., где Луначарский сказал: «Достоевский изображал революцию ⟨...⟩ грозной, могучей, ужасающей и вовсе при этом не любил ее, даже не мог признать, как Блок ⟨...⟩. Этого у Достоевского не было ⟨...⟩, для него это было уродство революции, во имя которого нужно запереть ей пути, загромоздить камнями отверстие, из которого может хлынуть революционный гейзер» (стр. 162—163). Естественно, что в связи с этим новым тезисом углубилась, усложнилась характеристика того значения, которое имеет творчество Достоевского для советских читателей. Этой проблеме Луначарский посвятил заключительную часть своего выступления. Он подчеркивал необходимость воспринимать Достоевского критически, во всеоружии коммунистической идеологии, учитывая при этом всю громадность масштаба Достоевского — «слишком большого человека, слишком космато гениального» (стр. 161).

Серьезный интерес имеют замечания Луначарского об отсутствии у Достоевского отшлифованного языка — о том, что критик очень метко называет «манерой уничтожения стиля ради необыкновенной полноты содержания» (стр. 155). Такое «уничтожение» стиля трактуется Луначарским как особый, высший стиль реалистического искусства, воплощенный в творениях Толстого и Достоевского: «...У Толстого и Достоевского слог, ввиду трагизма содержания, испаряется, весь лак, политура сжигается внутренним содержанием» (стр. 155).

Подобную характеристику стиля Достоевского мы находим и в прежних работах Луначарского, в частности, в его статье 1921 г., но в выступлении 1929 г. формулировки Луначарского особенно выразительны. Так, по образному слову Луначарского, стиль Достоевского и Толстого должен был создать ту полную иллюзию соприкосновения читателя с действительностью, когда между ним и этой действительностью «нет книги». Вместе с тем внешне неряшливый, нервный стиль Достоевского предельно приближал читателя к внутреннему миру самого автора. «Читая Достоевского, вы прикасаетесь к его мозгу, сердцу, именно этот постоянный контакт с автором, который также является действующим лицом ⟨...⟩, комментирует драмы ⟨...⟩,— эта картина есть непосредственный трепет нервов Достоевского» (стр. 156). Важно отметить, что в этой мысли содержится существенное дополнение к теории «полифонического романа», изложенной в книге М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (1929), которую так высоко ценил Луначарский. Здесь он особо выделяет значение голоса автора-комментатора, которому, по Бахтину, не нашлось места в полифонической структуре романов Достоевского.

В ряду критических статей и выступлений Луначарского о творчестве Достоевского его речь, произнесенная 20 ноября 1929 г. и до сих пор оставшаяся ненапечатанной, несомненно займет заметное место.

Л. Розенблюм

Товарищи, Достоевский принадлежит к числу величайших писателей нашей литературы, а в последнее время можно уже окончательно считать его, по признанию огромного большинства читающей публики и критиков, одним из величайших писателей и литературы мировой.

Когда мы подходим к анализу его произведений и спрашиваем себя, чем, прежде всего, отличается Достоевский от других писателей и русских, и иностранных, то мы встречаемся сейчас же с характеристикой его как психолога.

В это слово «психолог» вкладывают то содержание, что Достоевский-де необыкновенно тонко знал человеческую душу и умел изобразить внутреннее состояние человека или различное содержание его сознания, различные процессы в его сознании с необыкновенной прозорливостью, причем тут же предполагается само собой разумеющимся, что человеческая душа действительно потемки, что в ней совершается много иррационального, странного, таинственного и что именно Достоевский все эти причудливые стороны человеческой психики великолепно понимал и умел их делать доступными нашему восприятию путем их художественного воспроизведения.

Мережковский, сам крупный писатель, неплохой критик, окрестил Достоевского «тайновидцем духа» и противопоставил ему Толстого как «тайновидца плоти» [1]. Это тем более должно казаться странным, что Толстой представляет в свою очередь одного из величайших писателей-психологов, и если некоторые из вас следят за современнейшей нашей критической литературой, то, вероятно, обратили внимание, что как раз совсем недавно те наши молодые пролетарские писатели, которые стараются определить главенствующий стиль пролетарской литературы для ближайшего времени как психологический реализм, выдвигают Толстого в качестве своего образца и учителя [2].

И вот всего на этих днях разразилась по этому поводу стычка, которая, быть может, превратится в широкую полемику. Припомнили, что Чернышевский, великий предшественник нашего научного социализма, говоря о Толстом, как раз отметил прежде всего его умение изображать человеческое сознание в развитии, в противоречиях, не брать характер человека и даже какой-нибудь один момент как нечто статическое и устойчивое, а всегда относиться к нему как к текущему процессу [3].

Плеханов в свое время эту характеристику Толстого как писателя, умеющего дать человеческое сознание в его процессуальном развитии, в его активности, в его диалектике, назвал необычайно проницательным суждением [4]. Мы при свете этих фактов, которые сейчас заставляют некоторых, наоборот, сказать, что Толстой слишком психолог, что как барин, как индивидуалист, он слишком много внимания обращает на анализ разных состояний сознания и слишком часто изображает так называемых самокопателей, рефлектиков,— вот при свете такого суждения о Толстом странным становится, почему Мережковский назвал Толстого «тайновидцем плоти», а Достоевского — «тайновидцем духа».

Между Толстым и Достоевским разница была в том, что Достоевский глубже видит человеческое сознание, глубже видит причины, недра, бездны, как иногда принято выражаться, человеческого сознания.

Дело в том, что если Толстой был почти таким же больным человеком, как Достоевский, и являлся продуктом того самого общественного сдвига, который породил и Достоевского, и потому у них так много общего, что иностранцы часто плохо различают их и одним дуновением уст говорят о великих русских романистах — Толстом и Достоевском, то все же мы

Публикация Л. М. Хлебникова.



ПАМЯТНИК Ф. М. ДОСТОЕВСКОМУ В МОСКВЕ
Скульптура С. Д. Меркурова, 1911—1913 годы
В 1918 г. памятник был установлен на Цветном бульваре, с 1936 г. находится во дворе Музея Достоевского
Фотография, до 1936 г.
Фототека Третьяковской галереи, Москва

можем сказать, что герои Толстого взяты из помещичьей среды, ⟨не⟩ многие из них отличаются крайней порывистостью, прыжками мысли и чувств, какие мы видим у героев Достоевского.

Достоевский, что совершенно правильно отмечено в известной работе Переверзева о Достоевском [5], являлся, несмотря на свое официальное дворянское происхождение, представителем разночинской России, представителем мещанства, городского мещанства, которое как раз к его времени хлынуло в жизнь страны как очень серьезный общественный фактор, и хлынуло вместе с тем в ее литературу.

Толстой совсем не знал разночинцев, он игнорирует разночинцев. В тех чрезвычайно редких случаях, когда он изображает разночинцев, он изображает их неумело, он их не знает.

Толстой изобразил гигантский социальный сдвиг, который породил всю русскую литературу, именно — постепенную европеизацию России, рост в ней капитализма и крушение старой барско-крестьянской России, изобразил, главным образом, как отражение в душе помещика, которого теснит новая форма жизни и благодаря которой он ставит целый ряд до тех пор не существовавших для него проблем.

А Достоевский берет несравненно более легкую индивидуальность, не умеющую сопротивляться, лишенную крова, лишенную вместе с тем традиций и потому носящуюся по воле ветров социальной бури туда и сюда.

И немецкая критика [6] и в последнее время — русская [7] отмечает, опять-таки совершенно правильно, что то огромное, сложное сплетение самых различных мыслей и чувств, какое поражает и в целом творчестве Достоевского и в отдельных его произведениях, должно быть отнесено за счет того знаменательного обстоятельства, что капиталистический порядок, когда он разбивает феодальные формы, установившиеся формы, в которых каждый сверчок знает свой шесток, в которых каждый катится по заранее изъезженным колеям, то он приводит в соприкосновение всевозможные уклады — религиозные, психологические, этические, бытовые*, смешивает это общество, в котором постепенно отложились установившиеся пласты, смешивает их, как ложкой можно смешать какой-нибудь сосуд, в котором различных плотностей и веса масла распределяются сверху вниз, и, приводя в соприкосновение эти миросозерцания, уже тем самым порождает душевные бури. Но дело заключается не только в тесном контакте общественных элементов, в прежние времена обычно весьма далеко отстоявших друг от друга, но еще и в том, что жизненный уклад этих элементов оказывается сам разбитым. Они потому соприкасаются, что вышиблены из своих систем. Конечно, это не значит вышиблены абсолютно — одни больше, другие меньше; как раз меньше всего к какой-нибудь системе принадлежал мелкобуржуазный гражданин, горожанин и в особенности тот, который непосредственно относил себя к интеллигенции, т. е. к людям, зарабатывающим ⟨на⟩ свою жизнь теми или иными формами мозговой работы.

Эта колоссальная сложность душевной ткани, душевных процессов, возникающих отсюда проблем у героев Достоевского подчеркивается тем (и это-то делает его действительно великим писателем), что на почве всех этих надрывов вырастает совершенно особая проблематика.

Эти лишенные привычек, брошенные в какой-то обновленный и вместе с тем хаотический мир люди, исходя из тех страданий, которые они испытывают вследствие неналаженности своей жизни, ставят большие вопросы общественного характера, религиозного характера, в общем и целом можно сказать этического характера в самом широком смысле этого слова, ставят большие моральные проблемы. И то, что эти моральные проблемы ставятся у Достоевского с неслыханной смелостью и огромной широтой, и приводит к результату совершенно неожиданной оценки его действующих лиц как действующих лиц, настолько издерганных, настолько ненормальных с точки зрения мало-мальски уравновешенного, нашедшего свое место в обществе человека, что, казалось бы, они должны были интересовать скорее как чудаческие явления огромное большинство читателей Достоевского. Хотя среди его читателей есть прослойка людей, которых можно назвать людьми Достоевского, как бы родными братьями его героев, но огромное большинство читателей отнеслось бы к ним как к чудакам, если бы эти чудаки почти всегда не оказывались носителями больших идей, целых миросозерцаний, мимо которых нельзя пройти равнодушно, потому что в этих миросозерцаниях и творится большое миросозерцание нового

---

* В стенограмме: религиозный, психологический, этический, бытовой.

человека или, вернее, тех новых классов, которые постепенно стали оформлять себя, осознавать себя в процессе этого взбаламученного моря, как Лесков, тоже не далекий по своему характеру от Толстого, назвал в своем романе эпоху, выдвинувшую Достоевского [8].

К этим чертам Достоевского — сложности психологической и надрывности, болезненно отражавшим собой стремительный хаотический процесс разложения старого мира и связанности этой надрывной психологии с большой проблематикой,— нужно прибавить умение внедрять, вкрапливать этих героев в чрезвычайно занимательный сюжет.

Достоевский и здесь отразил новую эпоху русской литературы.

Писатель-дворянин, писавший главным образом для дворян, придавал большое значение занимательности сюжетов и даже сверхзанимательности, считая, что погоня за увлекательной авантюрой заключается в том, чтобы читатель, трепеща, ждал, как в будущей главе разрешатся загадочные конфликты предыдущей,— этот писатель-дворянин сменился писателем типа Достоевского, который считал, наоборот, что свои крупнейшие идеи он может развивать и своим настроением заразить публику ⟨даже⟩ в таком случае, если он будет иметь массового читателя, которого нужно поймать на его заинтересованность чтивом (это слово изобрел Маяковский, очень хорошее слово), чтивом как книгой, которая вам нужна, чтобы не столько провести, ⟨сколько⟩ убить время; нужно читателя, испытывающего потребность в развлечении, поймать на это желание обогатить свою жизнь переживаниями симпатических героев, судьба которых обычно очень ярка и интересна.

Достоевский старается этот сосуд захватывающего романического действия наполнить затем своими психологическими ассоциациями и своей философско-этической проблематикой.

Часто говорят, что у Достоевского очень плохой слог. Как вы знаете, слог, стиль, т. е. выбор, конструкция глав, периодов, фраз, выбор слов, сторона образная языка и сторона музыкальная этого же языка — это очень важная вещь у писателя. И писатели-дворяне придавали чрезвычайное значение отточенности, совершенству своего слога.

Правда, уже у Толстого мы этого не видим. Уже Толстой понимает, что такая зашлифованность слога, такая старательность и виртуозность во внешней форме могут повредить очень серьезно содержанию.

У Толстого содержание это настолько уже серьезно и мучительно, что он почти боится, как бы его произведения не были прочитаны с удовольствием. Ему не удовольствие нужно, а ему нужен величайший интеллектуальный интерес и почти до боли доходящее душевное волнение. Поэтому Толстой стремится к такому совершенству стиля, которое бы сделало его почти отсутствующим, которое бы заставило вас видеть вещи и переживать события, как если бы между вами и ими не стояло книги, не было бы действующих лиц, как если бы вы видели все это в волшебном зеркале.

И здесь, по-моему, лежит тот величайший стилистический урок, который Толстой может дать пролетарским писателям. Я не говорю, что пролетарский писатель непременно должен писать в этой толстовской манере, но это единственная в своем роде манера, ибо такого другого писателя мы не имеем ни в нашей, ни в иностранной литературе — это манера уничтожения стиля ради необыкновенной полноты содержания. На деле наш писатель несет также громадный груз содержания и пишет для того, чтобы участвовать в творческом социальном процессе.

Так вот у Толстого и Достоевского слог, ввиду трагизма содержания, испаряется, весь лак, политура сжигается внутренним содержанием.

Достоевский жаловался на то, что он не может отделывать своих произведений, потому что он беден. Он говорит: «Если бы у меня была

Ясная Поляна, если бы мои доходы были обеспечены, то я мог бы медленно писать. Но я должен в известный срок сдать Некрасову новую главу романа, иначе я пропаду от долгов и мне нечем будет кормить жену» [9]. Отсюда торопливость.

Но не нужно принимать за чистую монету такие жалобы. Если бы у Достоевского и было время, то слог его был бы так же неряшлив и нервен, потому что Достоевский кипит, волнуется, переживает в самом глубоком смысле слова то, что он пишет. Писание Достоевского, хотя и есть литературное ремесло и хотя он продавал рукописи, пользуясь выражением Пушкина [10], и жил на это,— но по существу каждое его произведение было актом его внутренней жизни, было определенным моментом его собственных переживаний, и шлифовать эти переживания, объективизировать их Достоевский не мог, потому что они сейчас же потеряли бы свою заражавшую силу, как только он сделал бы объективную, вне его находящуюся статуэтку.

На самом деле, читая Достоевского, вы прикасаетесь к его мозгу, сердцу, именно этот постоянный контакт с автором, который также является действующим лицом, суфлером, который часто, кривляясь, комментирует драмы, в которых отдельные лица перед вами распинаются и друг друга режут словесными ножами,— эта картина есть непосредственный трепет нервов Достоевского.

Поэтому слог у Достоевского одновременно гениальный и никакой, ибо никакого желания проявить здесь какой-то выбор, какую-то виртуозность, мастерство у Достоевского нет и быть не могло.

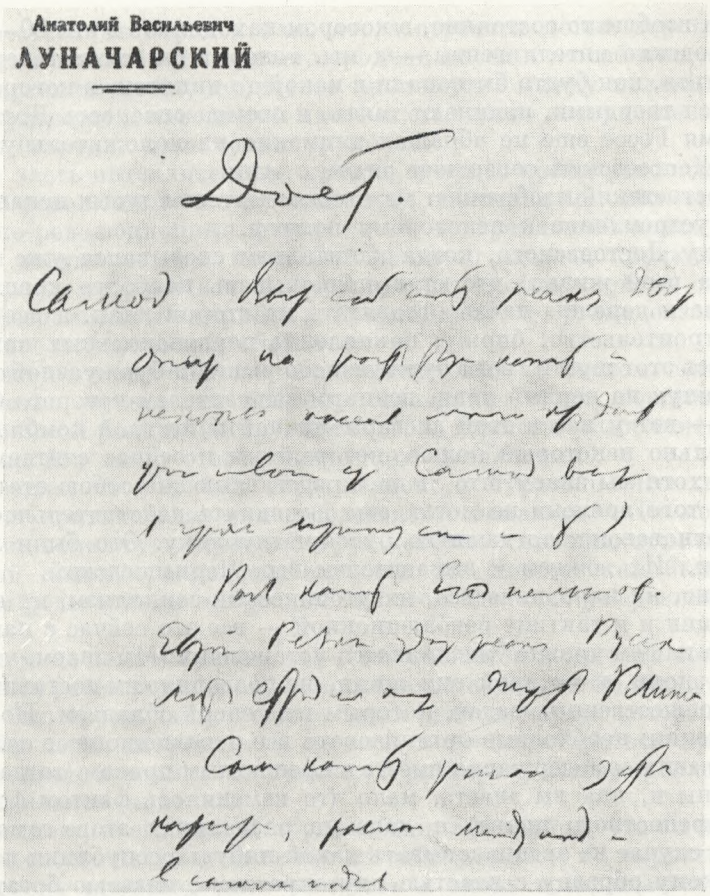
Но оголенность материала, которая дается здесь параллельно толстовской, но несколько в другом, более болезненном, более судорожном аспекте,— она сама заменяет всякий слог, всякую внешнюю художественную словесную одежду.

Уже когда〈Дерели〉переводил первый роман Достоевского на французский язык [11], европейская публика, в известной мере и тогда испытывавшая качания, такие беспокойства, неуверенность в подлинности своих социальных устоев (и это особенно верно как раз для мелкобуржуазной интеллигентской прослойки), влюбилась в Достоевского и провозгласила его великим писателем.

Но его настоящий день пришел после войны, причем среди публики стран-победительниц развал этический, развал бытовой все-таки в гораздо меньшей мере осознавался, чем среди стран побежденных, и прежде всего в такой великой стране, имеющей необычайно серьезную, глубокую культуру, какой является Германия. Здесь, в Германии, поражение — этот полет с высоты в глубину унижения — произвело целый ряд чрезвычайно любопытных, социально-психологических явлений, между ними и тот взрыв отчаяния и неверия ни во что, взрыв болезненного нигилизма с огромной жаждой причалить к какому-то новому берегу, который ознаменовался в явлении экспрессионизма. Вот тут, среди самих экспрессионистов, Достоевский был в буквальном смысле провозглашен пророком, своего рода Мессией, потому что у Достоевского современный герой находил, с одной стороны, полное отражение своей собственной многосложной бесконечной неопределенности и, с другой стороны, хотел получить разрешение этих диссонансов.

Достоевский намеревался постоянно разрешать эти диссонансы в аккорд и даже победоносно утверждал, что разрешил. На самом же деле, как мы увидим дальше, никакого разрешения никогда не давал.

Герман Гессе — один из крупнейших писателей, наиболее близкий по дарованию к Достоевскому,— который после войны переживает чрезвычайно тяжелые душевные бури так, что в одном из романов он утверждает, что сойти с ума есть единственное счастье и выход из современных куль-



ЗАМЕТКИ ЛУНАЧАРСКОГО К ДОКЛАДУ О ДОСТОЕВСКОМ
Автограф, 1929
Центральный архив литературы и искусства, Москва

турных проблем, считает шизофрению — бредовое помешательство — настоящим разрешением жизненных противоречий [12],— этот самый Герман Гессе, желающий почти перескочить через Достоевского в отношении патологического восприятия жизни, говорил о Достоевском после войны с некоторым ужасом (я в ближайшее время опубликую особый этюд «Герман Гессе о Достоевском» [13]). Он говорил, что Достоевский приходит в разбитую войной Европу как некий страшный гений или демон, который наносит последние удары европейской культуре. Европейская культура есть определенность, есть логика, принцип тождества, элемент определенного душевного порядка, а Достоевский, по его мнению, страшен именно тем, что он делает бесконечно привлекательным отсутствие убеждений, что он ставит вопросы чрезвычайно по-новому, он может заставить вас простить самый отрицательный поступок, не только простить, но увлечь вас, как неким великим соблазном, в эту внутреннюю свободу, которая при помощи неожиданного поворота души делает приемлемым совершенно неслыханный поступок.

Там, говорит Гессе, в России (подразумевая еще дореволюционную Россию) все еще было свежо,— так думает он, принимая за характеристи-

ку России вообще то состояние, в котором находились в эти 60—70-е годы наши городские интеллигенты,— а мы, говорит он, сами теперь начали растворяться, как будто бы попали в какой-то кипяток, в котором формы, казавшиеся твердыми, начинают таять, и отсюда опасность Достоевского. В то время Гессе еще не обращал внимания на положительную работу, которую Достоевский совершает рядом с этим.

Но Достоевский изображает не только смятение душ и искание эпохи, но и их устремление к некоторому полюсу.

В эпоху Достоевского, когда капитализм сказывался уже настолько сильно на всей жизни, что стал подкапывать наиболее крепкие устои дворянства и деревню начал отодвигать на второй план, а все это делячество, строительство, биржу, накопление первоначальных капиталов и отсюда весь этот шум и гвалт буржуазного рынка и буржуазной конкуренции выдвинул на первый план, великим выразителем которого был потом Бальзак,— вот у нас в этой дисгармоничной и пестрой комбинации был действительно некоторый полюс, который мы и сейчас считаем положительным, хотя мы знаем, что люди, представляющие собою этот полюс, в условиях того времени не могли еще выдвинуть действительное решение задач, волновавших тогдашнюю русскую публику. Это были передовые народники. Их вождем и выразителем был Чернышевский.

Конечно, их народничество, их утопический социализм, их отношение к революции и к тактике революционной — все это сейчас с нашими знаниями, на нашем уровне уже является устаревшим. Мы знаем, что ограниченность эпохи, в которой они жили, не позволяла им поставить так⟨ое⟩ решение общественных задач, которым мы теперь обладаем. Но основные их положения: необходимо организовать все революционные силы страны для свержения самодержавия вместе с крепостным правом (тогда они были неразрывны и, как вы знаете, мало что изменилось фактом формальной отмены крепостного права) и надо на развалинах этого самодержавия ни в коем случае не организовывать какой-нибудь республики по западноевропейскому образцу с властью плутократии, с властью богатых, а постараться сорганизовать силы непосредственно трудящихся масс для социалистической борьбы,— эта революционность тогдашних передовых людей была правильной.

Этих людей часто называли неизвестно откуда взявшимся словом, словом старым, но в России взявшимся неизвестно откуда, словом, изобретение которого приписывается Тургеневу,— «нигилист» [14].

Нигилистами представлялись эти передовые люди людям старой установившейся культуры, потому что они не могли понять, что отрицание, которое несло с собой тогдашнее передовое народничество, совсем не есть голое отрицание, совсем не есть цинизм, который разумеется под словом «нигилист».

Нигилистами называли людей типа Базарова и его наследников, которые были на самом деле глубочайшими реформаторами нашей жизни и с каждым шагом ближе и ближе подходили к идеалам Чернышевского, который официально признавался вождем всех этих, в шутку окрещенных «нигилистами», кругов молодежи.

И Достоевский также называл их нигилистами и как никакой другой писатель способствовал представлению, что революционер-народник есть циник, бес, есть разрушитель и враг всего человеческого достояния.

Но как к этому Достоевский пришел? Тут мы и соприкасаемся с самым главным секретом Достоевского. Должен сказать вам, товарищи, что секрет Достоевского — есть секрет всех наших писателей, только на разные лады он разыгрывается.

Поступательный рост капитализма вызывал к жизни новые классы, основной класс — это, конечно, сама буржуазия. Но когда открываются

новые общественные перспективы, когда строятся новые дороги, то начинает жить интенсивной жизнью народная масса и в особенности ее верхушка — интеллигенция, стоящая в промежутке между мелкими и средними буржуазными и народными массами, та самая, которая пела «Вышли мы все из народа, дети семьи трудовой».

Вот эта часть интеллигенции, прежде всего во время революционного, объективно-революционного продвижения капитализма, делала из него субъективно-революционные выводы, т. е. во время этой ломки и смены хотела, от разума исходя, поставить какие-то идеалы, крепкие цели, к которым нужно устремиться и, воспользовавшись ломкой, на самом деле отойти от феодализма и не прийти к капитализму, а организовать некоторое разумное человеческое общество.

Достоевский, когда он вошел в жизнь молодым человеком, гениальным, необыкновенно чутким ко всякому страданию, обиде, гордым, мечтающим об огромной роли и чувствующим ⟨себя⟩ в силах ее выполнить, не мог, конечно, пройти мимо этого юношеского социализма.

Естественно, что он был петрашевцем, и курьезно, что дворянско-буржуазная критика всячески старается это замазать [15]. По ее мнению, Достоевский попал туда случайно и уж, конечно, случайно приговорен был к смертной казни,— в действительности же Достоевский был сначала умеренным розовеньким либералом, а потом сделался умеренным консерватором.

На самом же деле мы знаем, что Достоевский был сначала чрезвычайно решительным революционером, который не остановился бы перед террором, а в конце был чрезвычайно решительным реакционером, который не остановился бы перед погромом. И не нам, конечно, стараться представить его в умеренных и комнатных красках и размерах, как это делает всякого рода либеральная критика.

Революционные его мечты, порывы были так велики, что он никогда до последнего своего издыхания не мог их забыть, не мог их вырвать из своей души, в своих произведениях он вновь и вновь возвращается к победе святых начал уравновешенной жизни, и всегда он оставался искренним утопистом.

Но эта искренняя утопия и революционные пути к установлению этого царства правды на земле сделались мучительным кошмаром для Достоевского.

Почему? Потому же, почему для других писателей. Не буду много останавливаться на примерах. Приведу двух писателей.

Гоголь. Он вступает в жизнь необыкновенно веселым человеком с этаким украинским блеском в своих карих глазах и с необыкновенно рассыпчатым и зазывным смехом, но через несколько времени, уже через очень короткий срок мы видим, что он говорит о своем смехе как о смехе, звучащем сквозь слезы, и восклицает: «Скучно жить на этом свете, господа» [16] и «нет хуже и тяжче призвания, чем призвание сочинителя в нашей стране» [17]. И кончает Гоголь, как вы знаете, ипохондриком, оторванным от общественности человеком, становится пророком на службе у самодержавия и православия.

В чем внутренний смысл гоголевской судьбы? В том, что Гоголь вначале мечтал, конечно, о громоносной критике всякого зла на свете, но убедился потом, что зло — царствующее зло, непоколебимое зло и бороться с ним — значит погибнуть и погибнуть безрезультатно.

Поэтому, придя к выводу, что путь, которым он пошел, есть гибельный и безрезультатный, Гоголь проделывает героическое усилие, сумасшедшее, безумное усилие сохранить свое достоинство, сохранить свою веру в жизнь, ⟨веру в себя⟩ как руководителя своего общества, но вместо того, чтобы бить по злу, делается слугой этого зла. Для этого нужно это зло

провозгласить добром, нужно его во что бы то ни стало оправдать, нужно подпевать всей той музыке, всему тому церковному пению и официальным гимнам, раздающимся из медных инструментов христолюбивого воинства, которыми стараются заглушить стоны одних и звериные крики других.

Это даром не дается.

А еще более светлый предшественник Гоголя — Пушкин? Мы знаем, что он говорит: «Не дай мне бог сойти с ума» и рисует перспективу, что ⟨за⟩ сумасшествие держат в цепях [18]. Мы знаем, что называет безумием Пушкин.

Безумием он называет вызов, брошенный декабристами царю, безумием он называет тот священный пафос, с которым отдельные единицы, ужасающиеся этому скорбному и мучительному общественному порядку, идут на гибель, и при этом бесплодную гибель, вместо того, чтобы сдержаться, вместо того, чтобы отойти в сторону, вместо того, чтобы покориться.

Перед всеми писателями, перед одним за другим встает этот вопрос: как мне покориться или как мне отойти в сторону хотя бы, и при этом не заплевать самого себя, не показаться себе ренегатом, не показаться себе самому не героем и не поэтом, а трусом и предателем.

И Пушкин разрешал во всю вторую половину своей жизни эту задачу. И он должен был выковать для себя какие-то чрезвычайно драгоценные доспехи, в которых он мог бы выступить перед публикой и не вызвать той укоризны, с которой к нему обращались и Лермонтов и Катенин указанием, что он покинул стан страдающих за великое дело любви [19].

Таково же точно положение и Толстого, который пришел к выводам, что государство, церковь, классовый строй, собственность — это все гибельные начала, исказившие образ человеческий, и вместо того, чтобы сказать после этого: «А потому нужно бороться с этими чертами», сказал: «Да, бороться, пожалуй, но бороться словом, убеждением, ни в каком случае не бороться силой против силы».

И то, что Ленин, признававший Толстого столь великим писателем и в рамках нашей страны, и в мировой литературе, называет его «юродствующим» [20],— это все порождено было необходимостью оправдать то, что он сам не идет на борьбу и других не зовет, а прибегает к таким формам протеста, которые более или менее приемлемы, которые не губят всей этой линии.

Вот эта колоссальность и как бы непобедимость зла, т. е. крепостного порядка или буржуазно-монархического порядка, угнетавшего наших писателей, отразилась в их психике то бо́льшим, то меньшим изломом, сделала их то в большей, то в меньшей мере психопатами.

Достоевский (возвращаюсь к основному писателю, который нас сегодня занимает) был петрашевцем, шел очень далеко в своих социалистических симпатиях, был арестован, приговорен к смертной казни. На его чрезвычайно впечатлительную натуру, которая бывает таковой почти у всякого писателя, а у Достоевского в особенности, эта сцена или момент, когда он был ⟨лишь⟩ на секунду отдален от насильственной смерти и вдруг услышал, что помилован, произвела неизгладимое впечатление, и каторга была для него двойной. Тут были не только физические страдания каторжанина, но огромное моральное страдание: как же быть? Погибнуть окончательно и унести в преждевременную могилу свою молодую славу, уже отмеченную Белинским, все те гигантские планы, которые рисовались ему, весь тот своеобразный мир, который он в своей душе чувствовал? Надо как-то выйти из этого положения, найти какие-то тропы, которыми можно вернуться в жизнь, отбросить эту каторгу и занять место уважаемого литератора в том же царском Петербурге.

Если вы представляете, что это так просто делается, что Достоевский сидел и думал: как бы мне помириться с самодержавием,— я скажу:

может быть, это было, а, может быть, и не было, а то, что действительно было, это подсознательный процесс, который терзал Достоевского.

Представляется такому человеку какая-нибудь мысль, какой-нибудь образ, план, а он говорит «нет», не сам говорит, а внутреннее его подсознание отшвыривает это,— «это опасно, это гибель, это яд» — и подбираются только такие слова, такие фразы, такие темы, которые оказывались бы канатом, за который можно схватиться и при помощи которого можно выйти из пучины гибели, в которую втолкнуло его самодержавие.

Под этим углом зрения вся психика Достоевского — подсознательная и сознательная — начинает гигантскую работу для выработки миросозерцания, при котором Достоевский мог бы сказать: «Я учитель жизни, я пророк моего народа, я великий писатель земли русской, но царь мне дает пенсию, помогает мне издавать мои журналы, я в дружбе с архиереями и митрополитом, я поддержка и устой существующего порядка».

А ведь так с Достоевским было в конце. Он гениальным образом разрешил эту задачу. К нему относились как к учителю жизни, самому волнующему, ставящему самые глубокие проблемы писателю, и он был вместе с тем официальным глашатаем самодержавия и православия, которое, правда, иногда косилось на него — уж слишком большой человек, слишком космато гениальный, иногда говорит такие вещи, что жутко становится, но все-таки всегда умеет остановиться там, где надо.

Достоевский трагичен не только в том смысле, что он внутри переживает постоянную трагедию и изображает переживающих трагедию, но и формально у него в высшей степени драматургический способ изображения, т. е. у него непрерывно идет дискуссия между отдельными действующими лицами, дискуссия слов и поступков, и это главное отличие произведений Достоевского.

Эта непрерывная дискуссия, этот постоянный спор между отдельными лицами есть, по существу говоря, отражение вечного беспокойства Достоевского. Он все время хочет охарактеризовать — под именем нигилиста, врага отечества, религии, человечества — живущего в нем молодого Достоевского. А молодой Достоевский, петрашевец, верящий в революцию и социализм, постоянно поднимает вновь эти могильные камни, выступает перед Достоевским во всей лучезарности и заявляет свои права.

И Достоевский опять бросает в него грязью и огнем, запирает в глухие подвалы, сажает на цепь, опять дает противопоставление своим действующим лицам — своих гремящих прокуроров, не прокуроров по должности, а *своих* прокуроров в этих дискуссиях, и своим ⟨прокурорам⟩ дает все шансы, все симпатии, делает так, что они являются прорицателями будущего, только бы сделать так, чтобы они действительно могли отпеть эти беспокойные стихии, он доводит дело до того, что разделяет революционера на две фигуры, сделает из него Смердякова и скажет, что революционные лозунги есть, по существу говоря, вульгарное раскрепощение зверя в человеке, преступнейшие намерения под лозунгом «все позволено». Надо помнить, что преступление, которое сделает Смердяков во имя этих лозунгов, это его преступление. Все ужасы раскрепощенного Калибана [21], сорвавшегося с цепи, полуидиота Смердякова, есть не что иное, как выполнение тайных помыслов социалистических мыслителей. Все это, конечно, не помогло, и до конца дней Достоевский не верил в свое собственное положительное миросозерцание, занимал у церкви все ее ладаны и лампады и компоновал из консервативных и церковных идей с поразительным искусством всякие христианско-просветительные, занимал для этого краски даже у своих эпилептических припадков с их моментами безграничного слияния человечества с вечностью и т. д.

И все-таки оказывается, что именно там, где Достоевский сомневается, там, где Достоевский со злобой внутри выслушивает, что говорит ему веч-

ный оппонент, именно там он интереснее всего, интересен, поскольку задыхается, спорит сам с собою, а как только мы возьмем положительную часть Достоевского,— кроме официальщины, кроме того же самого самодержавия и православия, ничего не находим, и никакие фиоритуры Достоевского не в состоянии окрасить его положительное учение.

В недавнее время мы были свидетелями еще одной полемики вокруг Достоевского. В книге Переверзева о Достоевском этот критик-марксист справедливо указывает на несравненно бóльшую проницательность в суждении о революции, которая была свойственна Достоевскому, по сравнению со всякого рода либералами.

Переверзев прав, когда он говорит, что либералы воображали, что революция будет в белых перчатках, лояльна, будет протекать в рамках свободного гуманизма, каким всегда были окрашены ее знамена. А Достоевский понимал, говорит Переверзев, что революция будет действительно зверем из бездны для многих, что она будет литься кровью, будет дымиться пожарами, что во время ее совершится огромное количество не только необходимых, но и излишних преступлений, что когда будут рубить лес, то много щепок полетит, и тот, кто будет рассматривать революцию издали, вряд ли увидит в ней божественное лицо, она покажется ему звериной рожей.

Но когда Переверзеву кажется, что вследствие этого можно сказать, что Достоевский был в известной мере революционером, если он это действительно утверждает,— а оппонент его, Либединский, утверждает, что к такому выводу приходит Переверзев [22],— то против этого нельзя не протестовать, потому что Достоевский изображал революцию тем не менее грозной, могучей, ужасающей и вовсе при этом не любил ее, даже не мог при-



КНИГА М. М. БАХТИНА «ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО» (М., 1929)

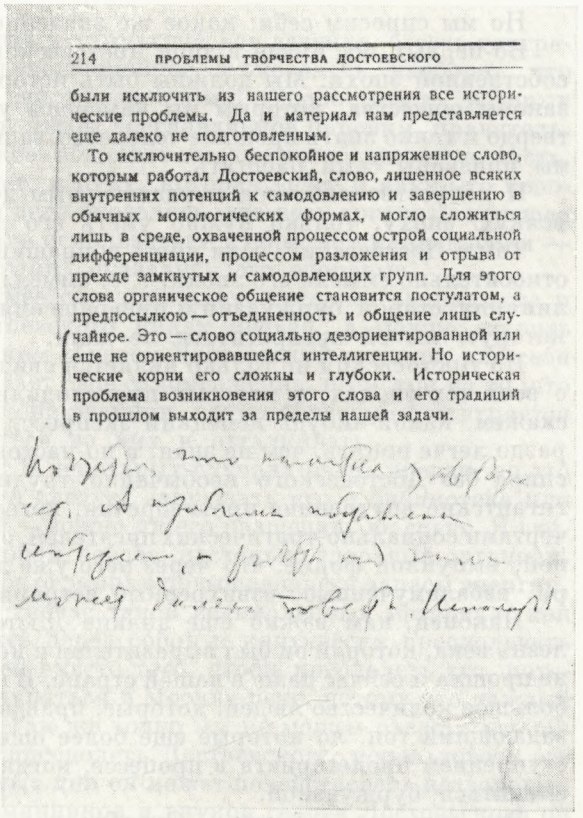
Книга из личной библиотеки Луначарского с его пометами
Обложка. Гравюра Н. И. Альтмана
Центральный архив литературы и искусства, Москва

ПОМЕТЫ ЛУНАЧАРСКОГО НА СТРАНИЦЕ КНИГИ М. М. БАХТИНА «ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО» (М., 1929):

«Но чуется, что наметка у автора есть. А проблемы поставлены интересно, и работа над ними может далеко повести. Исполать!»

Книга из личной библиотеки Луначарского

Центральный архив литературы и искусства, Москва



214 ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО

были исключить из нашего рассмотрения все исторические проблемы. Да и материал нам представляется еще далеко не подготовленным.

То исключительно беспокойное и напряженное слово, которым работал Достоевский, слово, лишенное всяких внутренних потенций к самодовлению и завершению в обычных монологических формах, могло сложиться лишь в среде, охваченной процессом острой социальной дифференциации, процессом разложения и отрыва от прежде замкнутых и самодовлеющих групп. Для этого слова органическое общение становится постулатом, а предпосылкою — отъединенность и общение лишь случайное. Это — слово социально дезориентированной или еще не ориентировавшейся интеллигенции. Но исторические корни его сложны и глубоки. Историческая проблема возникновения этого слова и его традиций в прошлом выходит за пределы нашей задачи.

знать, как Блок, который говорил, что революция есть гейзер, но вы посмотрите, какие светлые потоки он несет с собой [23]. Этого у Достоевского не было: да, водопад, Ниагара, но смотрите, какая кровавая. Для него это не было нечто, что нужно объяснить как стихийную форму революции, без которой не может произойти революция, а для него это было уродство революции, во имя которого нужно запереть ей пути, загромоздить камнями отверстие, из которого может хлынуть революционный гейзер.

Но, с другой стороны, когда Либединский упрекает Переверзева, что он меньшевик и не любит революции, это в некоторой степени такие полемические приемы, которых нужно избегать, потому что Переверзев далек от того, чтобы разделять до конца мнение Достоевского. Ему хотелось только отметить эту чуткость Достоевского к грандиозности революции и, разумеется, в этом отношении Достоевский на много голов выше либералов и мнимых революционеров.

И вопрос только в том, правильно ли вследствие этого считать, что Достоевский как личность, т. е. в своем сознании, сколько нибудь симпатизировал этой революции. Я утверждаю, что нет. Но что он внутренне, в глубинах подсознания боролся и все-таки влекся к ней — это верно, и только эта внутренняя могучесть в глазах самого Достоевского заставляла его вновь и вновь нападать на нее.

В настоящее время мы можем уже сказать, что Достоевский через своих Алеш и Зосим на самом деле к победе над этим вечным врагом не пришел, по-видимому, и в собственном своем суждении и тем более в суждении огромного большинства его читателей.

Но мы спросим себя: какое же значение имеет Достоевский для нас?

Во-первых, мы имеем в лице Достоевского изумительный документ его собственной эпохи. Мы должны быть историками. Для того чтобы знать законы общества, которым мы намерены управлять, нам нужно весьма твердо и тонко знать прошлое человечества и в особенности той страны, где мы призваны сами работать.

И искусство является поразительным документом, характеризующим всякую эпоху, только нужно уметь его допрашивать.

Так и Достоевский, если уметь допрашивать, даст ценнейшие указания относительно смысла его эпохи, т. е. смысла наиболее бурных десятилетий линяния старой буржуазии и превращения ее в ту капиталистическую, в которую мы ей превратиться не дали.

Но Достоевский не только является свидетельством о своей эпохе, но и о всех тех эпохах, в которых происходили подобные явления. Так что, скажем, какой-нибудь немецкий экспрессионизм, зная Достоевского, гораздо легче понять, чем не зная, и по-настоящему проанализировать Шекспира без Достоевского необычайно трудно, ибо у Достоевского все те гигантские внутренние противоречия, которые можно считать основными чертами социально-трагических писателей, они выражены в такой прегнантной, выпуклой форме, что через него уже легко понять, в сущности говоря, взбаламученные, взвихренные ветрами социальные эпохи и людей.

Наконец, нам важно еще знание Достоевского и потому, что та болезнь века, которой он был выразителем и которой он хотел быть доктором, не прошла и сейчас даже в нашей стране. В нашей стране имеется довольно большое количество людей, которые, правда, ни в какой мере не являются задающими тон, но которые еще более ошеломлены, почти сломлены наступлением пролетариата в процессе, когда феодальная Россия не успела смениться буржуазной.

Это мировое событие — Октябрьская революция — она вызвала в людях, прямо или косвенно связанных со старым миром, не только феодальным, но и буржуазным, колоссальное внутреннее расщепление, огромную внутреннюю борьбу. И поэтому Достоевского и сейчас еще многие чтут как своего родного отца, чтут как своего настоящего выразителя, находят в его зеркале отражение своих переживаний. Есть еще такая достоевщина 20-х и, может быть, это продлится в 30-х годах нашего столетия, а мы должны это знать. Нельзя сказать, что эти люди не нужны. Нет, они наши сограждане, и нам приходится частью лечить их, частью отбрасывать. Это та прослойка, особенно часто затрагивающая интеллигентных людей, которая приводит ко всяким опасностям и даже к разного рода вредительству. Там часто настоящая достоевщина, и Достоевский свое свидетельство об этой искалеченной и патологической душе, которая попала между историческими жерновами, которая разбита, приведена во внутреннее запутанное движение,— он дает нам для этого замечательный материал, которого мы сами не смогли бы выдвинуть.

И если вы скажете, что современный писатель должен это делать, я скажу, что такая запутанность, изломанность души человеку здоровому трудно дается. Нужно быть самому больным, чтобы это изобразить, и мы вовсе не желаем, чтобы народился новый Достоевский, с нас достаточно старого, чтобы понять современных племянников и внуков его героев.

Но Достоевский хотел быть и врачом. Его микстуры мы решительно отвергаем. Микстуры его нам не нужны потому, что он хотел беспринципность, оторванность от общества излечить гораздо большей бедой — покорностью, верой в провидение и т. д., т. е. лекарствами, которые мы считаем смертельными ядами и которые мы должны бить в Достоевском и через Достоевского.

Наконец, он хотел применить и хирургическое лечение, отсечь гангренозные части общества, т. е. революционное, а оказалось, наоборот, что больными были те, которых он считал здоровыми, а здоровыми те, которых он считал больными. Он хотел, чтобы возглавляемое царским правительством могучее «народовольческое» общество отсекло революционную часть, отняло око, которое соблазняет, и руку, которая ведет к каким-то непотребным действиям, а на самом деле оказалось, что весь организм перешел на эту сторону, и хирургия была использована в обратном направлении — отсеченными больными ⟨органами⟩ оказались его здоровые.

Поэтому, само собой разумеется, принимать всерьез социальные и политические суждения Достоевского никак нельзя, а можно ставить перед собой только вопрос: каким образом Достоевский сочиняет для себя все эти приемы и методы и спасает свое самоуважение, несмотря на то, что он садится верхом на черного коня реакции, каким образом он ухитряется стряпать такие вещи — бороться за них и отталкивать.

Но вреден ли Достоевский? В некоторых случаях очень вреден, но это не значит, чтобы я считал, что следует запрещать его в библиотеке или на сцене. Теперь идет борьба —можно ли его разрешить на сцене. Я считаю, что мы представляем собой сейчас настолько здоровый организм, развивающийся, имеющий в себе огромные повышающиеся запасы энергии, что мы можем позволить себе сейчас такой великолепный материал, как материал Достоевского, ставить перед собой и критически преодолевать его, хотя бы отдельный человек вместо того, чтобы преодолеть его, потонул. Мы не можем запретить купаться в Москва-реке, потому что каждый год тонет несколько человек. Так же точно мы не можем отвести все общество от гигантской задачи: преодолеть Достоевского, использовать его для нас, потому что на отдельных лиц он может подействовать нездоровым образом. Но, конечно, на племянников и внуков героев Достоевского он может действовать отрицательно, и я считаю отрицательным не то, что они могут увлечься его православием и самодержавием (это десятое дело), но Достоевский позволяет преступление или пакость оправдать некоторым сложным психологическим процессом. Гессе говорит о том, что у Достоевского есть некоторое внутреннее разложение. Это верно. ⟨У⟩ Достоевского «преступление и наказание» — ему кажется, что преступление должно уравновешиваться наказанием, а проступок, пакость, в конце концов, всегда уравновешивается раскаянием. Но наказывать преступника не есть ⟨...⟩,* и мы предпочитаем, чтобы не было преступления и не было наказания, но там, где преступление есть, естественно наказание как акт защиты общества. Но по существу мы против наказания и за то, чтобы истреблять самые возможности преступления.

Человек, который совершает невероятную пошлость или подлость и будет говорить, что это произошло от глубины его души и что за это он кровавыми внутренними слезами расплатился,— нас нисколько не утешит, потому что все эти фигуры покаяния не дают никакого хлеба обществу. Это весьма сложные и сами по себе пакостные процессы.

Когда человек совершил ошибку, нужно, чтобы она была признана им и отсечена раз навсегда, а вот человек Достоевского может повторить эту ошибку и второй, и десятый раз, он только каждый раз будет обливаться кровавыми слезами. Это оправданное пакостничество и оправданное преступление у Достоевского было незаконнорожденным плодом его революционности и его православных настроений, и этот омерзительный плод есть самое неприятное, самое зловонное в творчестве Достоевского.

Значит ли это, что мы должны пройти мимо Достоевского, что те соображения, которые я приводил за полезность, за чуткость Достоевского, па-

* Пропуск в стенограмме.

рализуются этими соображениями? Нет. Но что здесь нужна осторожность, что Достоевский должен даваться всегда с определенной комментирующей критикой, что к нему нужно относиться как к сильно действующему веществу, которое так просто каждому в руки не должно быть вручаемо, особенно подрастающим поколениям, что Достоевский должен даваться в рамках, и чрезвычайно твердых рамках, действительно объективной, но в то же время выдержанной революционной критики, — это не подлежит никакому сомнению.

Машинопись. Неправленная стенограмма. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 358, лл. 25—48. Там же находится и другой экземпляр стенограммы. На первых ее страницах имеется правка секретаря Луначарского — И. А. Саца. Поскольку она не авторизована, публикуется неправленный текст стенограммы.

[1] В книге: Д. М е р е ж к о в с к и й. Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество. Изд. 4. СПб., «Общественная польза», 1909.

[2] О важности психологического реализма для пролетарской литературы и о необходимости учиться у Толстого говорилось в статье Ю. Либединского «Реалистический показ личности как очередная задача пролетарской литературы» («На литературном посту», 1927, № 1), в некоторых докладах и речах на VI Московской конференции пролетарских писателей в апреле 1927 г. (см. сборник статей «Творческие пути пролетарской литературы». М.— Л., Госиздат, 1928).

[3] Известные слова Чернышевского о Толстом как замечательном мастере психологического анализа, изображения «диалектики души» (см. Н. Г. Ч е р н ы ш е в с к и й. Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. III, стр. 423—427) в дни, предшествовавшие выступлению Луначарского, привел в своей статье «О хлебе насущном» В. Сутырин, призывая пролетарских писателей учиться у Толстого его художественному методу («Литературная газета», 1929, № 30, 9 ноября). С ним полемизировал в статье «Толстой или Маркс?» Е. Чернявский, заявляя, что нельзя совместить творческий метод Толстого и диалектический материализм (там же, № 31, 18 ноября).

[4] В отделе III первой части книги Плеханова «Н. Г. Чернышевский» (Сочинения, т. V, стр. 360—362).

[5] В. Ф. П е р е в е р з е в. Творчество Достоевского, 1912; изд. 3, М., ГИЗ, 1928.

[6] Луначарский внимательно следил за работами немецких критиков о Достоевском. См., например, его обзор «Германия о Достоевском» («Культура и жизнь», 1922, № 1).

[7] Так, в книге «Проблемы творчества Достоевского», привлекшей сочувственное внимание Луначарского, Бахтин писал: «... Многопланность и противоречивость Достоевский находил и умел воспринять не в духе, а в объективном социальном мире <...> Многопланность и противоречивость социальной действительности была дана как объективный факт эпохи» (М. М. Б а х т и н. Проблемы творчества Достоевского. Л., «Прибой», 1929, стр. 42—43).

[8] Оговорка: автором романа «Взбаламученное море» (1863) является не Н. С. Лесков, а А. Ф. Писемский. Возможно, что Луначарский имел в виду роман Лескова «На ножах» (1870—1871), тоже в карикатурном виде изображавший шестидесятников.

[9] В письмах Достоевский не раз жаловался на необходимость писать к сроку, ради денег: «За что же я-то, с моими нуждами, беру только 100 руб., а Тургенев, у которого 2000 душ, по 400? От бедности я *принужден* торопиться и писать для денег, следовательно, *непременно портить*» (Ф. М. Д о с т о е в с к и й. Письма, т. I. М.— Л., ГИЗ, 1928, стр. 246); «Этот будущий роман уже более трех лет как мучит меня, но я за него не сажусь, ибо хочется писать его не на срок, а как пишут Толстые, Тургеневы и Гончаровы. Пусть хоть одна вещь у меня свободно и не на срок напишется» (Письма, т. II, стр. 298); «Верите ли, я знаю наверно, что будь у меня обеспечено два-три года для этого романа, как у Тургенева, Гончарова или Толстого, и я написал бы такую вещь, о которой сто лет спустя говорили бы» (там же, стр. 283).

[10] Слова книгопродавца из стихотворения Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом»:

Позвольте просто вам сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

[11] Первым переводчиком романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» на французский язык был Виктор Дерели (Derély). Его переводы Достоевского начали появляться в середине 80-х годов. В книге М. Вогюэ «Le roman russe» (Paris, 1886) дана высокая оценка переводческой работы Дерели как человека, способствовавшего знакомству французского читателя с русской литературой, наряду с Тургеневым, Мериме и Л. Виардо.

[12] Герман *Гессе* (*Hesse*; 1877—1962) — немецко-швейцарский писатель-экспрессионист. Речь идет о его романе «Степной волк» («Steppenwolf», 1927), в котором прославлялись самоубийство и сумасшествие как единственные пути из мрака жизни к счастью.

[13] Замысел Луначарского написать этюд о книге Гессе «Взгляд в хаос» («Blick ins Chaos», Bern, 1921) остался неосуществленным.

[14] Слово «нигилист» («нигилизм») употреблялось задолго до появления романа «Отцы и дети». В русской литературе оно встречается еще в статье Н. И. Надеждина «Сонмище нигилистов» (1829). Однако только после выхода тургеневского романа это слово получило широкое распространение для обозначения революционных демократов 1860-х годов. Об истории этого слова см. в статьях: М. П. А л е к с е е в. К истории слова «нигилизм» (Сборник статей в честь акад. А. И. Соболевского. Л., 1928); Б. П. К о з ь м и н. Два слова о слове «нигилизм» (Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, т. X, 1951, вып. 4); А. И. Б а т ю т о. К вопросу о происхождении слова «нигилизм» в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» (там же, т. XII, 1953, вып. 6); Б. П. К о з ь м и н. Еще о слове «нигилизм» (там же).

[15] Для таких литературных критиков, как, например Д. Мережковский или Ю. Айхенвальд, характерно либо полное умолчание о прогрессивных взглядах молодого Достоевского, приведших его в кружок Петрашевского и на каторгу, либо подчеркивание случайности этого эпизода в биографии писателя. О степени участия Достоевского в обществе петрашевцев дают возможность судить обширные материалы, собранные в кн.: Н. Ф. Б е л ь ч и к о в. Достоевский в процессе петрашевцев. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1936. Автор пишет: «В числе главных членов кружка и одним из важнейших, по определению следственной комиссии, был Ф. М. Достоевский» (стр. 1).

[16] Заключительная фраза из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

[17] Вероятно, имеются в виду слова из письма Гоголя к М. П. Погодину от 15 мая 1836 г.: «Грустно, когда видишь, в каком еще жалком состоянии находится у нас писатель» (Н. В. Г о г о л ь. Полное собрание сочинений. Изд-во АН СССР, т. 11, стр. 45).

[18] Речь идет о стихотворении Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума» (1833).

[19] Более подробно о «Послании» Катенина к Пушкину и стихотворении Лермонтова «К ***» (1830—1831) Луначарский говорил в статье 1930 г. «Александр Сергеевич Пушкин» (см. I, 66).

[20] В статье «Лев Толстой как зеркало русской революции» (см. В. И. Л е н и н. Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 209).

[21] *Калибан* — персонаж пьесы Шекспира «Буря» (1611), грубый, уродливый невольник-дикарь, олицетворяющий человеческую низость и подлость. За бутылку вина он становится добровольным слугой пьяницы-дворецкого и подбивает его на убийство Просперо, который воспитал Калибана.

[22] Имеется в виду речь Ю. Либединского на пленуме РАПП 23 сентября 1929 г. (см. Ю. Н. Л и б е д и н с к и й. Несколько слов о Переверзеве.— «На литературном посту», 1929, № 19).

[23] А. Блок писал в статье «Интеллигенция и революция»: «Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но — это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот все равно всегда — *о великом*» (А. Б л о к. Собрание сочинений в восьми томах, т. 6. стр. 12).

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ К ИЗДАНИЮ РОМАНА «АННА КАРЕНИНА» ДЛЯ АМЕРИКАНСКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ

Луначарскому принадлежит более тридцати статей, речей, докладов и лекций о Толстом.

К этим специальным работам следует добавить около десятка статей, посвященных другим писателям, где анализ их творчества дается в прямом сопоставлении с творчеством Толстого, а также множество высказываний, в которых попутно содержатся ценные наблюдения над произведениями Толстого, их языком и стилем. Вся эта обширная «толстовиана» в совокупности дает представление об огромном интересе, который Луначарский проявлял к Толстому и его творчеству.

Публикуемая ниже статья — предисловие к роману «Анна Каренина», изданному в Москве на английском языке для американского клуба любителей книги,— написана в 1931 и появилась в свет в 1933 г. Этим фактом опровергается поспешное утверждение В. Д. Зельдовича, будто опубликованная в «Литературном наследстве» (т. 69, кн. 2) лекция Луначарского «Толстой и наша современность», относящаяся к 1928 г., «является его (Луначарского. —*А. Ш.*) последней работой, посвященной Толстому» (стр. 406). Как известно, не все работы Луначарского собраны и опубликованы, и если ныне публикуемая статья хронологически, вероятно, действительно последняя из его толстовских работ, то не исключено, что могут быть обнаружены еще и другие, ранее написанные, но еще неизвестные или забытые статьи на эту тему. Кстати, давно пора собрать воедино и издать все работы Луначарского о Толстом — такой сборник занял бы почетное место в русской и мировой литературе о великом писателе.

Публикуемая статья примыкает — по своему содержанию — к циклу работ Луначарского о Толстом, связанных с отмечавшимся в 1928 г. столетним юбилеем писателя.

Главное достоинство статьи — цельность и масштабность, с которыми воспроизводится творческий облик великого писателя. Если в некоторых своих предыдущих работах Луначарский подвергал рассмотрению отдельные стороны деятельности Толстого, отдельные проблемы его творчества, то здесь мы имеем синтетический портрет писателя, набросанный крупными мазками, схваченный в его главных, определяющих чертах. Толстой предстает здесь и как гениальный художник, и как яркая индивидуальность со всем богатством присущих ей черт и оттенков. Эта сложная, могучая личность дана на фоне породившей ее эпохи, в неразрывных связях с действительностью, которая определила и непревзойденную художническую силу Толстого и глубокие противоречия его ищущей мысли. «Социальный портрет Толстого в его отношениях к современникам»— вот из чего, по мнению Луначарского, надо исходить, чтобы понять великана-Толстого. И такой портрет, набросанный мастерской рукой, мы находим в рассматриваемой статье.

В оценке многогранной личности писателя Луначарский исходит из положения о полной слитности в Толстом художника и мыслителя, о неразрывности в нем этих

двух сторон. В наследии Толстого искусство и проповедь, образ и поучение взаимно переплетены, взаимно проникают друг друга, и в этом разгадка своеобразия его творчества. То и другое взращено на почве русской пореформенной действительности с ее острыми социальными конфликтами и бурными потрясениями.

Истоки толстовского реализма, по мнению Луначарского,— в чистоте нравственного чувства, в «жажде праведности», «незапятнанности своей совести», которые характеризовали творчество Толстого с самых первых его шагов. Эта черта, как известно, определяла гуманистическое содержание и нравственный пафос всей русской литературы. Но у Толстого заряд «этического электричества» особенно высок, его творчество, образно говоря, находится под постоянным высоким нравственным напряжением, и именно это создает то обжигающее ощущение силы и правды, которое испытывает читатель от творений писателя.

Важнейшая сфера, в которой Толстой достигает вершин мастерства,— проникновение в души людей. Здесь он ясновидец, которому «открыты секреты сознания всех людей и даже животных». Луначарский уподобляет творчество Толстого огромному саду, где буйно растут и самые скромные травы и самые причудливые деревья. «И все это Толстой». Ибо все колоссальное разнообразие его человеческих образов и характеров создано «из чисто толстовского материала», из тех порывов страсти, раскаяний, жажды спасения, которые присущи были самому автору.

Мысль о беспощадном самоанализе Толстого, самонаблюдении, изучении человека в самом себе как средстве познания человека вообще, высказанная в свое время Чернышевским, обогащена в статье Луначарского новыми, очень важными соображениями. Самонаблюдение — путь большинства (если не всех) писателей. Без познания собственной души нельзя проникнуть в психологию других людей, нельзя перевоплотиться в них. Но та внутренняя работа, которая происходила в Толстом, носила не утилитарно-профессиональный характер; она была не только школой психологического мастерства. Самоанализ Толстого, его суд над собой были естественными проявлениями его внутренней природы, его легко ранимой натуры, его неуемного стремления к справедливости. И именно потому, что Толстой судил самого себя без пощады, без скидок, по строжайшим законам своего неподкупного нравственного кодекса, он смог столь глубоко проникать в души людей и произносить над ними свой моральный приговор. Луначарский говорит об этом как об одной из характерных черт личности Толстого и этим, как и всесторонним анализом эпохи, в которой эта личность формировалась, вскрывает истоки и религиозно-нравственной доктрины Толстого и той искренности и страсти, с которыми он ее отстаивал в своем творчестве.

Большой интерес представляет истолкование Луначарским и других сторон личности Толстого. Вопреки утверждениям многих авторов, изображающих позднего Толстого человеком не от мира сего, этаким благостным старцем, отрешенным от земных сует, Луначарский говорит о нем как о страстном, увлекающемся, глубоко земном человеке, которому ничто человеческое не было чуждо. По мнению Луначарского, Толстой был даже натурой «преизбыточно страстной». Вместе с тем это был человек «почти сверхчеловеческого развития зрения, слуха, осязания, памяти, яркости воображения», т. е. человек фантастически одаренный, попросту говоря, гениальный. И именно это его свойство позволяло ему «одеть свою мораль в необычайно роскошные художественные одежды».

В романе «Война и мир» автор статьи отмечает «колоссальную эпическую силу, с которой развертываются картины внутренних и внешних событий». Действие в романе движется столь «уверенно и величаво, словно перед нами творит свои самодовлеющие проявления сама природа».

Толстой, утверждает Луначарский, проводит в романе свою классовую дворянскую тенденцию, однако у читателей создается «иллюзия сверхчеловеческого объективизма». «События и переживания, развертывающиеся с необыкновенной правдивостью и неуловимой логикой, в действительности кажутся предоставленными самим себе, не выдуманными писателем, не аранжированными им, а самопорожденными, глубоко естественными».

Эту же «магию» художественного мастерства Луначарский отмечает в романе «Анна Каренина». Ранее, в одной из своих лекций, он определял это произведение как «смятенный, совершенно не уверенный в себе роман» (см. «Литературное наследство», т. 69, кн. 2, стр. 414). Здесь же он признает его «огромным достоянием человеческой культуры». Толстой велик в изображении социальных картин эпохи и еще более могущественен в «каренинской полосе», т. е. в обрисовке трагедии Анны, «беллетристически наиболее совершенной, разительно живой и головокружительно-увлекательной». По мнению Луначарского, художественный гений Толстого показывает здесь себя во всем блеске.

В общем, портрет Толстого, нарисованный Луначарским, объемен и многогранен. Щедрой рукой рассыпаны в нем тонкие наблюдения над творческой манерой Толстого, над особенностями его письма, над своеобразием его художественного опыта. Таковы, в частности, рассуждения о корнях толстовского реализма, о победах Толстого-художника над Толстым-моралистом, о «фейерверке огней и красок Толстого-волшебника», которые затмевали его проповеднические схемы, о бесстрашии художника в борьбе с социальным злом, и многие, многие другие.

Статья Луначарского во многом опирается на высказывания В. И. Ленина о Толстом. Он щедро цитирует те места ленинских статей, где говорится, что Толстой был выразителем настроений крестьянства в эпоху распада старого, докапиталистического уклада жизни, что, отражая эти настроения, писатель выступал не только против ненавистного ему капитализма, но «также и против барства, его государства, его церкви».

Вместе с тем в статье Луначарского повторяются некоторые бытовавшие и в предыдущих его статьях спорные высказывания, имеющие истоком широко распространенную в те годы плехановскую трактовку наследия Толстого.

Принимая и популяризируя правильные ленинские положения, критик излишне много места уделяет утверждениям о «барстве» Толстого, преувеличивает стремление писателя «защитить свой класс», идеализировать его и т. д.

По мнению Луначарского, роман «Война и мир» связан с «классово-помещичьими позициями» Толстого, и автор выступает в нем как «классовый писатель аристократии». Идеологом дворянства, с точки зрения Луначарского, остается Толстой и в романе «Анна Каренина». Этот роман,— утверждает критик,— «полемизирует не против государства и церкви, не против лжи брака без любви, а за государство, за церковь, за осуждающую сплетню (!), за жестокое преследование свободной любви — против человеческого чувства, против права личности располагать собой». И поэтому Толстой оказывается здесь якобы еще «более последовательным реакционером».

Возражения вызывают и отдельные места статьи, относящиеся к биографии Толстого. Таково, в частности, упоминание, будто во время реформы 1861 г. молодым Толстым руководило «довольно откровенное алчное желание прихватить себе всю землю». Факты решительно опровергают это утверждение.

Происхождение подобных заблуждений и неточностей понятно. Они широко бытовали в литературе о Толстом и прояснены лишь в те годы, когда Луначарского уже не было в живых. Но не эти неточные или неверные утверждения определяют характер статьи, которая содержит множество глубоких мыслей и плодотворных наблюдений, открывающих простор для дальнейшего изучения Толстого.

Статья написана в обычной для Луначарского блестящей форме. Страстность тона и глубокая убежденность сочетаются в ней с яркой образностью и живостью изложения. Чувствуется, что Луначарскому по душе могучая фигура Толстого, в которой «бог» добра соседствует с «чертом» страстей, в которой слиты гениальный художник, властитель дум и простой русский пахарь — страстотерпец и правдолюбец. Статья эта займет заметное место в богатой «толстовиане», созданной Луначарским.

А. Шифман

I

Слава Льва Толстого, в особенности в последние годы его жизни, была огромной, поистине мировой.

При этом восторг, уважение к Толстому определялись далеко не только признанием его художественного гения, восхищением перед его беллетристическими произведениями; в нем видели также и «современного святого», учителя жизни, протестанта против общественной лжи и пророка духовного обновления человечества.

Европа, Азия и Америка, вслед за миллионами русских, протягивали к нему руки, ища помощи на путях жизни от мудреца из Ясной Поляны.

Многочисленные портреты Толстого вместе с его произведениями, вместе с его заповедями положены были в основу того грандиозного образа, который вырос перед глазами века под этим именем: Толстой.

Всем казалось, что среди людей обыкновенного роста поднялся гигант в крестьянской одежде, с седой бородой, развевающейся под дуновением какой-то мистической бури, с острым, как будто из твердого дерева вырезанным лицом, и колючими, все насквозь пронзающими глазами. Огромная фигура стояла перед глазами всех, как на известном портрете Репина, заложивши узловатые мужицкие руки за поясок рубашки, и, оглядывая весь окружающий мир, возвещала суровую правду с таким знанием человеческой души, которое казалось непревосходимым.

Особое внимание к «пророку» привлекали сразу бросавшиеся в глаза противоречия его природы: этот мужицкий по облику и по сути своего учения мудрец был с головы до ног барин, аристократ, помещик в стране реакционной монархии и гордой знати.

Этот проповедник крайней простоты жизни, этот разоблачитель суетной мишуры искусства и всей современной цивилизации был одним из величайших художников своего века во всем мире.

Если титулованный барин, прославленный художник отбросил все сокровища своего исключительного положения как никуда не годные побрякушки, то не было ли это очевидным доказательством серьезности его проповеди?

Надо сказать, что проповедь эта, пожалуй, и не проникала так уж глубоко в сознание широких общественных кругов. Таких последователей Толстого, которые действительно перестраивали бы свою жизнь, согласно его учению, было очень мало даже в России, тем более вне ее.

Но приятно было сознавать наличие в своей культуре этой живописной и дерзновенной личности такого бесспорно огромного масштаба. Толстой, сокрушитель культуры, был вместе с тем ее украшением и не только как замечательный художник слова, а именно как своеобразная «совесть» или даже «угрызение совести», которое почти всем казалось как-то к лицу нашей цивилизации, в общем обремененной такими противоречиями, пороками и страданиями.

Имя Толстого тем легче можно было произносить с великим почтением, что учение его, содержавшее в себе столько разрушительных для современной цивилизации начал, сочеталось с проповедью непротивления злу насилием и этой своей стороной не только не грозило «обществу» болезнью и ударами, но даже могло служить для него в некоторой степени щитом от разных революционных обвинителей, которые в своем призыве сопротивляться насилием невыносимому злу общественной жизни натыкались на Толстого, толстовцев и их учение как на силу, расслаблявшую волю к такому сопротивлению.

Публикация Л. М. Хлебникова.

Вот в общем, в самом суммарном виде тот социальный портрет Толстого в его отношениях к современникам, из которого надо исходить как из общественного факта.

II

Подойдем ближе к великану. Присмотримся пристальнее к нему как к художнику и как к общественному проповеднику.

Пока ограничимся констатированием несомненных фактов и того содержания произведений Толстого, которое вкладывал в них сам граф.

Никогда художественная литература не была для Толстого ни приятным времяпровождением, ни производством ценностей, имеющих своей целью развлечь людей.

Толстой всегда, едва ли не с самого детства своего, отличался способностью или, вернее, был почти рабом потребности наблюдать самого себя, разбирать все свои переживания.

Эти переживания, конечно, неразрывно связаны с окружающим. Толстой, в своем сознании, брал внутренний свой мир в этой неразрывной связи с внешним. При этом уже рано становится заметным (мы позднее скажем почему), что Толстой в своем самоанализе, в своих самоотчетах, в суде своем над собой и через себя надо всем окружающим ищет не счастья, не какого-нибудь самодовольного равновесия, не славы или сознания величия своих дел, а прежде всего, и почти исключительно, справедливости. Чуть ли не с детства его сознание страдает страхом перед грехом, перед преступлением в собственных своих глазах, перед вытекающим отсюда глубоким недовольством самим собою. Сначала рядом с этим чувством играют значительную роль и стремление к богатству, к устройству гармоничной семейной жизни, к славе, но потом все это отметается как нечистое, и жажда праведности, чистоты, т. е. незапятнанности своей совести перед самим собой, выступает на первый план.

Так называемый переворот в жизни Толстого, происшедший в нем приблизительно на пятидесятом году жизни, был только моментом, когда совесть взяла решительный перевес над другими сторонами сознания.

Все было уже готово в Толстом и до этого переворота. Так же точно и религиозный характер этого, по преимуществу этического, мышления Толстого был ему присущ с детства. Правда, справедливость, с которой душа человека должна жить в полном мире,— это бог. Неправда, несправедливость, которые ведут человека страсти, распаляемого соблазнами,— это мир, это земля, это, так сказать, чёрт.

К писанию длинных дневников и к зарождению из этих дневников повестей и романов вел Толстого именно этот искренний и мучительный и вместе с тем богатый и красочный внутренний самосуд.

Толстой сознавал, однако, что те мысли и чувства, которые проходили в нем и которые так часто отливались в яркие, полные жизни образы, отнюдь не были чем-то важным только для него самого: он сознавал, что те же вопросы должны мучить и, наверное, мучат людей вообще, прежде всего людей его круга. А если бы эти проблемы не мучили других людей, то это означало бы только, что душа их спит мертвым сном и что ее нужно разбудить. Писать для других, раскрыть перед всеми свою внутреннюю драму падений и самоисцелений, одевши эту драму в разнообразные художественные маски, казалось Толстому делом не только увлекательным, ибо интенсивная жизнь его требовала своего экстенсивного расширения, но и делом общественно важным, если угодно,— религиозно важным.



Л. Н. ТОЛСТОЙ
Портрет
работы И. Е. Репина (масло),
1901
Русский музей, Ленинград

Толстой в своих художественных произведениях был, в сущности, всегда проповедником. Не только его поздние художественные произведения, уже совершенно явно проповеднические, но и ранние, которые он сам позднее осуждал как будто бы слишком самодовлеющее искусство, всегда были заряжены, чуть ли не до отказа, этическим электричеством толстовской природы.

Правда, Толстой был не только этиком. Отчасти самая сила происходивших в нем внутренних бурь вызывалась именно тем, что в нем чрезвычайно силен был,— пользуясь его терминологией,— не только бог, т. е. совесть, но и чёрт, т. е. страсть.

Толстой был натурой преизбыточно страстной.

Это был человек неукротимой чувственности, почти сверхчеловеческого развития зрения, слуха, осязания, памяти, яркости воображения, силы превращения самого себя в любое внешнее существо.

Все это, с одной стороны, позволяло Толстому одеть свою мораль в необычайно роскошные художественные одежды. С другой стороны, этот, если мы осмеливаемся так выразиться, портной в Толстом, этот изготовитель красочных, сверкающих одежд, часто оказывался сильнее Толстого-моралиста, так что изготовленные Толстым для доказательства его этических тезисов куклы как бы поглощались великолепными одеждами, и на время задуманный Толстым проповеднический рисунок, еще правильней — чертеж, тонул в фейерверке огней и красок Толстого-волшебника, Толстого, одержимого жизнью и ее страстями.

Однако, взвешивая окончательно Толстого как художника, нельзя не прийти к заключению, что главная его сила с самого начала, т. е. с «Севастопольских рассказов» и «Детства и отрочества», заключалась не в пейзаже, не в портрете, не во внешних описаниях вообще, еще менее того в гармонии языка, а прежде всего в увлекательной правдивости изображения душевных переживаний.

У Толстого внутренний мир его героев все время стоит на первом плане. Рисуя их поступки, увлекательно передавая их речи, Толстой особенно любит вдруг вскрыть то, что ни для кого не зримо и никому не слышно, а именно то, что думал, что чувствовал герой, или даже то, о чем он сам в себе не догадывался, но что происходило в тайниках его личности бессознательно даже для него самого.

Толстой-художник работает в особенности как ясновидец, которому открыты секреты сознания всех людей и даже животных.

Разнообразие созданных Толстым «душ», т. е. сознаний, характеров, очень велико. Однако, надо прямо сказать, все это колоссальное разнообразие создано, главным образом, из чисто толстовского материала, т. е. из тех переживаний, тех порывов страсти, тех раскаяний, той жажды спасения, которые присущи были самому автору. В его огромном саду цветут самые буйные и ядовитые цветы рядом с целебными растениями. В одной части этого необъятного сада раскинулись непроглядные джунгли, а в другой все просветлено, разработано и на всем лежит печать чистоты и высокого мира. В злом и в добром сад Толстого содержит и самые скромные травки и самые причудливые гигантские растительные формы. И все это — Толстой. Только во всем этом — Толстой. И к этому нужно прибавить динамику, т. е. сознательное стремление Толстого переводить зло в добро, как он понимал это добро, между прочим, хотя бы ценою превращения при этом перенесении гигантов зла в добродетельных карликов.

Толстовский мир зла (того, что Толстой считал злом) мне кажется гораздо привлекательнее, чем окропленный елеем, скучный и монотонный мир его добра. Но это уже другое дело. Важно только то, что Толстой-художник, служа своему делу торжества добра, творит фигуры в своих художественных произведениях, беря для этого то одну, то другую частицу

своего огромного внутреннего мира. Но именно поэтому все построенные Толстым души кажутся такими удивительно живыми, естественными, а все, что в них происходит, таким убедительным и интересным.

Прибавим здесь же еще только одно замечание о Толстом-художнике. Толстой — изумительный реалист. Мы еще вернемся к этой основной формальной характеристике его художественного творчества. Сейчас я хочу отметить двойственность корней, из которых возник реализм Толстого. Конечно, отчасти он объяснялся уже эпохой: все другие современные Толстому писатели в России были тоже реалистами.

Но у Толстого были особые причины писать именно реалистически. Первая заключалась в том, что он любил действительность, чувствовал ее, что только она была ему мила и интересовала его. Развлекать или отвлекать себя и других фантазиями Толстой посчитал бы делом недостойным. Жизнь серьезна. И Толстой глубоко серьезен. Действительность, конечно, и пугала его: он не мирился с нею, но ее противоречие, т. е. казавшийся Толстому несомненным факт существования двух действительностей, одной материальной, преходящей, а другой вечной, идеальной,— все это входило в действительность в общем, в ту, над которой Толстой работал и которую он хочет изображать, чтобы просветить ее.

Другой корень толстовского реализма, быть может, полусознательный,— это его уверенность в огромной убедительности художественного реализма, в его проповеднической силе, в его способности создавать всепобеждающее доказательство. Чем более художественная картина кажется созданной самой природой, тем больше она дышит правдой, тем скорее читатель поверит в нее и вместе с ее фактической стороной, так сказать, проглотит и ту тенденцию, которую Толстой, подчас очень искусно, скрывал под художественной оболочкой.

III

Однако без понимания философии Толстого, его религии Толстой-художник остается непонятным, да, кроме того, мы не имеем права за художником забывать моралиста.

Правда, некоторые из крупнейших критиков Толстого, например, человек такой тонкой культуры, как Стефан Цвейг, да и многие русские критики, даже марксисты, склонны слишком резко различать в Толстом художника и моралиста и принимать одного, отметая другого [1]. Но хотя мы и признаём Толстого натурой глубоко противоречивой, однако эти противоречия вовсе не отпадают друг от друга, как плохо склеенные части: Толстой противоречив и в то же время един.

Ни один роман Толстого не понятен, если не понятна этическая тенденция, которая в нем живет и его строит. С другой стороны, религиозно-философская система Толстого смогла оказать свое влияние только потому, что она выросла на тех же могучих корнях, которые питали Толстого-художника.

Мы только что несколько ближе присмотрелись к Толстому-художнику. Сделаем то же самое по отношению к Толстому-мыслителю, т. е. моралисту.

Религиозная философия Толстого носит на себе черты единства от самого появления ее первых основ до конца дней великого писателя.

Конечно, она развивалась. Но, с одной стороны, она всегда была верна своему первому основному принципу, так сказать, зерну, которое ее породило, а с другой стороны, с начала до конца движение этой религиозной мысли и этого религиозного чувства постоянно пересекается и, так сказать, омрачается внутренним сомнением.

Нельзя ни на минуту забывать, если ты хочешь понять Толстого, что он никогда не достиг безмятежной святости. И это, конечно, очень хорошо. Тысячу раз прав Горький, когда он говорит, что самая отрицательная, пожалуй, антипатичная самому Толстому черта—это его святость [2]. Если бы при его жизни или после его смерти ему или его ученикам удалось бы потопить всю эту полную жизни и борьбы огромную личность в белом и сладком соусе святости,— это была бы довольно большая беда для всей человеческой культуры, которой, на наш взгляд, Толстой мог служить и служит лишь как борец с самим собой.

Итак, Толстой всю жизнь в известной степени сомневался в собственном учении, хотя и опровергал сердито других сомневающихся в нем или тех, кто в нем самом предполагал сомнения.

Толстой искал живого бога. Иногда уговаривал себя, будто бы нашел его. Иногда, вероятно, даже живо чувствовал в себе и вокруг этого найденного бога. Но потом он непременно терял его. И так до конца.

Как справедливо отметил великий марксистский критик Г. В. Плеханов, одним из корней толстовской религиозности была его детская, внушенная ему с начала его жизни, вера [3]. Однако такое раннее внушение не могло бы обеспечить прочности этой веры в человеке огромной искренности и огромной способности критики. Если обстрел жгучей толстовской критики не сокрушил в Толстом его веры в бога, в то время как в щепки разбилось все официальное православное богословское и богослужебное строение, то этому были особые причины, ибо нашлись особые питательные источники, которые вновь и вновь спаивали толстовскую веру в бога.

Таким источником было основное и уже отмеченное нами в Толстом: его постоянный мучительный самосуд, не прекращавшаяся работа его совести.

В конце этой главы мы отметим еще одну причину прочности толстовской веры, еще один источник, могуче ее питавший. Но пока остановимся на указанном.

Основным в самочувствии и в мирочувствии Толстого было свойственное в высокой мере также и буддизму и вообще азиатской морально-религиозной мысли сознание болезненности и мучительности всего жизненного процесса. Почему человек несчастен? Вот основной вопрос. А что человек несчастен — это казалось Толстому бесспорным благодаря собственному опыту.

Несчастье человека, рассуждал Толстой, тесно связано с его так называемыми потребностями или страстями. Несчастье — это лишение или страдание, происходящие от злоупотребления страстями.

Миллиарды человеческих существ во времени и пространстве выпущены на арену мира, как жадные животные, безмерно стремящиеся к умножению звериных наслаждений. С первого взгляда кажется, что все свои похоти может удовлетворять человек, когда он богат, и что бедность является проклятой именно потому, что она означает невозможность удовлетворять свои потребности.

Отсюда жажда накопления собственности. Люди рвут друг у друга собственность. Они накопляют ее для непосредственного наслаждения, про запас и как источник общественной власти. Поэтому нет у человека границ ⟨в⟩ его жадности к богатству и в его страхе перед бедностью.

Один из самых лучших видов собственности, с точки зрения удовлетворения страстей, это собственность человеческая, право располагать другими людьми. Рабство во всех его формах есть необходимая часть богатства, все равно, идет ли дело о рабе старых времен, о крепостном, пролетарии, должнике, прислуге, купленной жене, любовнице или прости-

тутке — во всех этих случаях владелец может располагать другим человеком для себя, не справляясь о воле подчиненного.

Однако количество благ, власти, конечно, не таково, чтобы удовлетворить всех людей. Богатство распределяется неравномерно. Каждый стремится получить наибольшую его долю: отсюда страшная битва всех против всех за богатство, за материальное наслаждение. Отсюда ложно направленная работа на умножение материальных богатств и на наживу при этом. Отсюда греховные, преступные человеческие союзы, какими являются государство, церкви, партии, тресты, союзы и т. д. Людей объединяет здесь не любовь, а хищность,— они соединяют свои силы, чтобы ограбить и поработить других.

Вот это-то все является главным источником несчастности человека.

Но возможно ли при таких условиях верить в бога: почему же творец всего этого ада создал столь ужасный мир?

Нет, по Толстому в бога можно и надо верить. Остается неясным, является ли бог Толстого создателем как добра, так и зла. Ясных указаний у Толстого на это нет. Прежде всего для Толстого бог есть покой. Есть великое царство света и любви. В боге не происходит никакого движения. Бог Толстого похож на буддийскую нирвану. Это есть блаженство вне времени. И этот светлый океан, эта пучина счастья зовет к себе людей. Человек есть часть бога. Он должен вернуться к богу. В этом все его назначение. Только приближение к богу есть счастье. Удовлетворение же материальных страстей никогда не дает счастья: это только соблазнительный дьявольский мираж. Человеческое тело с его страстями — это как бы налипшая на огненный дух человека грязь. Она не только держит человеческий дух в плену, но она омрачает его планы, заставляет его судорожно метаться и зловонно чадить.

Итак, каково же исцеление человека? Где путь избавиться от несчастности?

Путь для Толстого, как и для многих азиатских мыслителей, заключается в отказе от забот об удовлетворении страстей. Однако не самоубийственный аскетизм и тем менее простое самоубийство избавляют человека от материи, а победа над нею путем замены вражды к людям — любовью к ним и помощью им на почве отказа от всего лишнего, жизни трудом собственных рук, тщательного избегания всякого подчинения себе брата своего.

Толстой никогда не выдавал своего миросозерцания за нечто новое. Он с гордостью находил, что только повторяет учение Конфуция, Лаодзе, Будды и евангелия [4].

Мы имеем в учении Толстого мораль глубоко азиатскую. Мораль отказа от науки, труда, вообще от прогресса и просто власти человека над природой. Такая власть кажется Толстому ненужной, ибо он не ценит расцвета материальной жизни, он не видит, что материальное и самые высокие вершины так называемого духа — это одно и то же, что именно материя на стадии развития мозга и, еще более того, на стадии развития высокоорганизованного союза утонченных и богатых мозгов создает и, в особенности, будет создавать высочайшие формы мысли и чувства. Единственное, что можно было бы назвать божественным, если бы нам, истинным поборникам прогресса, не казалось затхлым и противным самое это слово.

Но, не говоря уже о том, что дуалисту Толстому не было понятно единство материального и духовного, не было понятно, что сознание и его величайшие формы есть именно высокоорганизованная материя,— он еще не верил и в то, чтобы пути прогресса могли быть свободными от истребительной борьбы человека против человека и не орошенными их кровью. С тем большей страстью звал он назад. Звал остановиться, одуматься,

отречься, замкнуться в самые малые, самые необходимые потребности и прекратить всякую борьбу.

Эта страшная пассивность Толстого не только обща ему с азиатскими мудрецами, но она возникает у представителей классов, осужденных историей, всякий раз, когда прогресс разрушает, прежде всего, привычные для них устои жизни. Вот почему Толстой протягивает руку и на Запад, родственным умам, как Руссо, Сисмонди, Карлейль и им подобным.

В своих сочинениях, например, в известной сказке об Иване-дураке и его царстве, Толстой не останавливается перед самыми крайними выводами. Он не боится, что его царство монотонных огородников, без городов, без путей сообщения, без науки и искусства, будет царством юродивых. Это не пугает Толстого. Святой дурачок кажется ему, как и всем его азиатским братьям, чем-то гораздо более высоким, чем, скажем, Наполеон или Леонардо да Винчи.

Одним из главных источников наслаждений материального порядка Толстой справедливо считает половую любовь. Как же тут быть? Не станут ли люди драться между собою из-за распределения этого блага? — Непременно. В течение долгого времени Толстой проповедует коренную и основную греховность плотской страсти, но защищает законный брак во имя деторождения. Но ко времени «Крейцеровой сонаты» он делает дальнейший шаг. Вместе с христианством аскетического порядка он говорит: «Могий вместити, да вместит». Пусть тот, кто в состоянии остаться безбрачным, так и поступает. И, конечно, вполне счастливое человечество — это человечество безбрачное.

Но ведь такое человечество в кратчайший срок вымрет! — с ужасом и недоумением возражали Толстому.

Ну что ж такого,— отвечал яснополянский мудрец,— это будет святое человечество, а святому человечеству незачем жить: оно выполнило свой долг и должно вернуться к богу. Так на дне мудрости Толстого мы находим душевное убожество и смерть. Спаситель человечества оказывается его мрачным соблазнителем. Пойти путями Толстого это значит вступить на дорогу декаданса, пятиться назад к одичанию и к уничтожению высшей формы жизни, какая нам известна, т. е. человека и его общества.

Чтобы избавиться от чувства греха, от моря преступлений, каким кажется Толстому все человечество,— Толстой готов ограничить его до уничтожения.

В известной степени то же происходит и с личностью.

Толстой был великой личностью. Он жил гигантским размахом, именно потому индивидуальная смерть казалась ему чем-то бесконечно ужасным.

Барин, интеллигент, чувственник, гений — все это кричало в нем против беспощадного слова судьбы: ты умрешь! Проблема смерти, изнурительные предчувствия смерти играют у Толстого огромную роль. Толстой борется со смертью. Толстой не хочет признать смерти. Но победить смерть можно только в боге. Бог это и есть бессмертие. Остаться с миром значит умереть. Отказаться от мира, уйти к богу — значит избежать смерти.

Но ведь все, что делает личность личностью, принадлежит миру телесному. То, что божественно в человеке: любовь, великий покой — это безлично?

Да, так. Значит, сделаться бессмертным можно только расплывшись в безличной стихии, став похожим на всех других, круглым, как Платон Каратаев из «Войны и мира».

О да, да! Окунуться в мужицкий мир. Мужик не боится смерти, потому что не страдает индивидуализмом.Мужик живет трудом рук своих, он никого не эксплуатирует, не обижает. Он крепко, несокрушимо верит в бога. Он победитель богатства, жадности, суетного стремления вперед, он — победитель смерти. Мужик — это великая станция на пути к полному

блаженству, и одно еще есть изумительное в мужике: мужик — это основной элемент старой России, той самой России, которую безумно любит Толстой, за которую он боится, которая на его глазах трещит и рушится под ударами наступающего капитализма. Конечно, в этой старой России есть нечто еще более близкое, еще более родное Толстому,— это барин. Но позиции барина, как постепенно убедился Толстой, никак нельзя защитить. Барин окончательно разбит. Разбит хозяйственно и разбит морально. Мощный классовый инстинкт подсказывает Толстому, что если он не хочет сдаться новому, ужасному, вульгарному миру чумазых капиталистов и их мещанских прихвостней, то он должен окопаться на мужицких позициях. Так мудрость Толстого, моральная, общественно-философская, подкрепляется его классовым инстинктом, таким путем становится Толстой из барина, несмотря на барство, почти что благодаря барству, изумительным представителем сре, него крестьянского типа, средней деревенской мысли в России в эпоху великого крушения русской деревни старого крестьянско-помещичьего режима.

И это не только не ограничивает Толстого, но это-то и обеспечило, бессознательно для его почитателей, его мировой успех.

IV

Гений русской революции, Владимир Ильич Ленин, редко писал литературно-критические статьи. Однако о Толстом он написал их несколько [5].

Они невелики, но необычайно проницательны. Строки Ленина, конечно, самое гениальное, что когда-либо было написано о Толстом.

Как всегда, Ленин, не затериваясь в биографическом материале, с орлиного полета видит всю эпоху и подлинное место в ней каждой действительно социально-действенной фигуры.

Для Ленина Толстой — прежде всего выразитель всех настроений крестьянства в эпоху великого распада старого, докапиталистического уклада жизни.

Можно было бы без особого труда доказать, что все великие писатели являются порождением какого-либо значительного общественного кризиса.

Конечно, так называемые органические эпохи, когда тот или другой класс, безраздельно господствуя над обществом, спокойно развертывает всю программу, легко способствуют так называемым зрелым или, как иногда выражаются, классическим произведениям. Формальное определение классического при этом берется как полное соответствие формы и содержания, их равновесия. При этой точке зрения легко видеть в действительности часто повторяющиеся явления поступательной романтики, когда новый класс в борьбе устремляется к своему зениту, обладает большим идейным и эмоциональным содержанием, но не может отыскать ему вполне соответствующей формы, и эпохи романтизма отступающего или падающего, которые могут выражаться в мистике или черном пессимизме, но находят себе отражение также и в чисто формальном искусстве, при котором художник совсем не думает о содержании и стремится только к чисто внешнему мастерству.

Однако, когда мы присматриваемся к так называемым классическим эпохам искусства, то мы видим, что поскольку в них, хотя бы приблизительно, осуществилась спокойная зрелость правящего класса, поскольку она отразилась в художественных произведениях (архитектура и скульптура вокруг Фидия, изобразительные искусства XVI века и т. п.), постольку мы в сущности уже присутствуем при переходе к формализму. Классическое искусство, которое характеризуется равновесием, спокой-

ствием, уверенностью, само уже является несколько безжизненным, и недаром так часто появляется переоценка этих вершинных произведений искусства, причем классике противопоставляются как нечто более ценное то формы искусства архаические, то, напротив, следующее за классикой беспокойное время того или иного барокко.

Что касается литературы, то здесь, где идея и чувство должны доминировать и где лишенное живого содержания слово мертвеет гораздо скорее, чем недостаточно одухотворенные мраморы или полотна, можно прямо сказать, что классика в том смысле, в котором мы выше указали, не в состоянии произвести действительно живого в веках произведения искусства.

Достаточно вспомнить, что греческой классике в литературе в качестве наивысшего ее достижения соответствует глубоко классовый, взволнованный театр Софокла и Аристофана.

Правда, обоим этим великанам античной Эллады свойственно было искать примирения. Их задачей, в сущности, являлось как раз осуществление спокойного и, в сущности, аристократического государства. Но бурная, жгучая жизнь, которая до сих пор еще явственно бьется в драмах и комедиях того времени, была именно порождением незаконченной, да так и незакончившейся, борьбы за этот социальный мир и за всеми добровольно признаваемую диктатуру «лучших».

Вот почему мы вновь осмеливаемся утверждать, что великие писатели являются порождением крупных социальных сдвигов, обострившейся социальной борьбы. Великие писатели идут то на гребне наступающего прибоя нового класса, то на уходящей волне падающей аристократии.

Здесь мы не имеем возможности применить такой метод социального анализа к произведениям разных великих писателей мировой литературы, мы должны ограничиться лишь одним грандиозным примером — графом Львом Толстым. Зато здесь, в основных монументальных чертах, работа эта уже сделана Лениным.

Для Ленина Толстой есть великое порождение эпохи кризиса, идущего, по его мнению, от 1861 до 1905 года.

Ленин приводит слова одного из героев романа «Анна Каренина», Левина: «У нас теперь все переворотилось и только укладывается» [6] и находит эти слова меткой характеристикой вышеуказанной эпохи. Ленин говорит об этом: «Л. Н. Толстой выступил, как великий художник, еще при крепостном праве. В ряде гениальных произведений, которые он дал в течение своей более чем полувековой литературной деятельности, он рисовал преимущественно старую, дореволюционную Россию, оставшуюся и после 1861 года в полукрепостничестве, Россию деревенскую, Россию помещика и крестьянина. Рисуя эту полосу в исторической жизни России, Лев Толстой сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе. Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества» [7].

Но та революция, о которой говорит здесь Ленин, была, по преимуществу, крестьянской революцией. Будучи выразителем этой революции, Толстой был именно выразителем ее крестьянского характера. Ленин пишет об этом: «Принадлежа главным образом к эпохе 1861—1904 годов, Толстой поразительно рельефно воплотил в своих произведениях — и как художник, и как мыслитель и проповедник — черты исторического своеобразия всей первой русской революции, ее силу и ее слабость.

Одна из главных отличительных черт нашей революции состоит в том, что это была *крестьянская* буржуазная революция в эпоху очень высокого



ЛУНАЧАРСКИЙ НА ОТКРЫТИИ ПАМЯТНИКА Л. Н. ТОЛСТОМУ В ЯСНОПОЛЯНСКОЙ ШКОЛЕ В ДНИ ПРАЗДНОВАНИЯ СТОЛЕТИЯ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ

Фотография. Ясная Поляна, 12 сентября 1928 г.

Памятник работы Б. Д. Королева

Центральный архив кино-фото-фонодокументов, г. Красногорск

развития капитализма во всем мире и сравнительно высокого в России. Это была буржуазная революция, ибо ее непосредственной задачей было свержение царского самодержавия, царской монархии и разрушение помещичьего землевладения, а не свержение господства буржуазии. В особенности крестьянство не сознавало этой последней задачи, не сознавало ее отличия от более близких и непосредственных задач борьбы. И это была крестьянская буржуазная революция, ибо объективные условия выдвинули на первую очередь вопрос об изменении коренных условий жизни крестьянства, о ломке старого средневекового землевладения, о „расчистке земли" для капитализма, объективные условия выдвинули на арену более или менее самостоятельного исторического действия крестьянские массы»[8].

Именно в характере крестьянских революционных настроений, направленных и против ненавистного барину Толстому капитализма, но также и против барства, его государства, его церкви, видит Ленин причину основной двойственности всей жизненной философии, которую Толстой высказывал в своих произведениях. Ленин говорит об этом: «В произведениях Толстого выразились и сила и слабость, и мощь и ограниченность именно крестьянского массового движения. Его горячий, страстный, нередко беспощадно-резкий протест против государства и полицейски-казенной церкви передает настроение примитивной крестьянской демократии, в которой века крепостного права, чиновничьего произвола и грабежа, церковного иезуитизма, обмана и мошенничества накопили горы злобы и

ненависти. Его непреклонное отрицание частной поземельной собственности передает психологию крестьянской массы в такой исторический момент, когда старое средневековое землевладение, и помещичье и казенно-„надельное" стало окончательно нестерпимой помехой дальнейшему развитию страны и когда это старое землевладение неизбежно подлежало самому крутому, беспощадному разрушению. Его непрестанное, полное самого глубокого чувства и самого пылкого возмущения, обличение капитализма передает весь ужас патриархального крестьянина, на которого стал надвигаться новый, невидимый, непонятный враг, идущий откуда-то из города или откуда-то из-за границы, разрушающий все „устои" деревенского быта, несущий с собой невиданное разорение, нищету, голодную смерть, одичание, проституцию, сифилис — все бедствия „эпохи первоначального накопления", обостренные во сто крат перенесением на русскую почву самоновейших приемов грабежа, выработанных господином Купоном» [9].

Крестьянская революция, по мнению Ленина, есть явление двойственное. Она сама в себе заключает свою слабость. И это вполне отразилось в произведениях Толстого. Ленин великолепно характеризует эту сторону дела в таких словах: «Но горячий протестант, страстный обличитель, великий критик обнаружил вместе с тем в своих произведениях такое непонимание причин кризиса и средств выхода из кризиса, надвигавшегося на Россию, которое свойственно только патриархальному, наивному крестьянину, а не европейски-образованному писателю. Борьба с крепостническим и полицейским государством, с монархией превращалась у него в отрицание политики, приводила к учению о „непротивлении злу", привела к полному отстранению от революционной борьбы масс 1905—1907 гг. Борьба с казенной церковью совмещалась с проповедью новой, очищенной религии, то есть нового, очищенного, утонченного яда для угнетенных масс. Отрицание частной поземельной собственности вело не к сосредоточению всей борьбы на действительном враге, на помещичьем землевладении и его политическом орудии власти, т. е. монархии, а к мечтательным, расплывчатым, бессильным воздыханиям. Обличение капитализма и бедствий, причиняемых им массам, совмещалось с совершенно апатичным отношением к той всемирной освободительной борьбе, которую ведет международный социалистический пролетариат» [10].

Мы уже писали раньше о том, как барин Толстой в своем страстном сопротивлении капитализму как плебейскому бездушному началу, разрушающему дорогой старый уклад жизни, убедился постепенно, что защищаться от него на помещичьих позициях невозможно, ибо то главное, в чем он хотел упрекнуть, за что он хотел беспощадно осудить ненавистный капитализм, т. е. жестокая эксплуатация человека человеком и жадность к наживе,— было вполне присуще и барскому миру, который на глазах Толстого покидал свои устойчивые формы и откровенно втягивался в спекуляцию землями, хлебом и т. д. Это подорванное барство показывало Толстому свои слабые стороны. Нельзя было бить врага, желтого дьявола, царство денег, оставаясь защитником богатых помещиков. Нельзя было бить наотмашь, в лицо, культуру господствующих классов и в то же время высоко ценить утонченную культурность помещичьих усадеб.

И Толстой решился на этот шаг. Защищал старую Россию он путем ее идеализации, путем превращения прошлого в картину будущего, в каковой барство отметалось целиком и основой всего становилось среднее крестьянское хозяйство при соответствующей ему религиозной, философской, моральной, художественной и технической надстройке.

Воспринимая, таким образом, Толстого в его противоречиях, Ленин был одинаково далек как от суммарного преклонения перед ним, так и от суммарного отрицания.

Когда в 1910 году один из очень видных публицистов, В. Базаров, дал необыкновенно высокую оценку Толстому, Ленин разразился великолепным протестом [11]. Базаров писал, между прочим: «Наша интеллигенция, разбитая и раскисшая, обратившаяся в какую-то бесформенную умственную и нравственную слякоть, достигшая последней грани духовного разложения, единодушно признала Толстого — *всего* Толстого — своей совестью» [12].

Уже против этого утверждения Базарова протестует Ленин. Конечно, интеллигенция того времени, казавшаяся самому Базарову «раскисшей», очень желала принять Толстого целиком, но не могла, ибо как раз революционная сила протеста Толстого ⟨была⟩ неприемлема для нее. Однако тот же Базаров и огромные массы либеральной русской интеллигенции делали все возможное, чтобы с нерешительными «оговорочками» возвеличить Толстого как общенациональную «совесть». Они содействовали той легенде о едином Толстом, из которой мы черпали наши краски для первого суммарного портрета Толстого в начале нашей статьи, для определения облика Толстого, *каким он кажется большинству средних читателей в мировом объеме.*

Теперь, после суждения Ленина, более или менее достаточно представленного в вышеприведенных длинных цитатах, мы уже знаем, кто такой Толстой и что такое его учение. Отвергая его как учителя жизни, мы, однако, отнюдь не отвергаем его в качестве великого памятника определенной глубоко важной эпохи, не отвергаем и того ценного и вечного, что содержится в его противоречивом наследии. Ленин признал Толстого «вечным писателем». Он говорит об этом: «...Толстой не только дал художественные произведения, которые всегда будут ценимы и читаемы массами, когда они создадут себе человеческие условия жизни, свергнув иго помещиков и капиталистов,— он сумел с замечательной силой передать настроение широких масс, угнетенных современным порядком, обрисовать их положение, выразить их стихийное чувство протеста и негодования» [13].

Еще в 1910 году * Ленин предсказывал, что социалистический переворот, который, конечно, поможет всем и каждому правильно разобраться в Толстом, отнюдь не приведет к отказу от его произведений. Он писал: «Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России. Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием *всех*, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот» [14].

Социалистический переворот произошел в нашей стране. Государственное издательство СССР выпустило уже целый ряд томов гигантского 90-томного ** полного собрания сочинений Толстого, включающего все написанное им до дневников и писем [15]. Это издание содержит множество еще нигде не напечатанного материала. Оно производится с всевозможной тщательностью. К работе над ним приглашены ближайшие друзья Толстого, во главе с его душеприказчиком, Чертковым, и его дочерью, Александрой Львовной. В редакционную коллегию включены лучшие знатоки Толстого и эдиториального дела из числа нашей старой профессуры. Издание производится совершенно объективно. Особая государственная редакция, возглавляемая автором этих строк, наблюдает только за тем, чтобы не произведены были какие-либо изменения или пропуски из семейных соображений или соображений толстовской школы, ибо это большое издание должно носить характер совершенно объективного материала, дать

---

* В машинописном тексте и в книге ошибочно: в 1908 году.

** В машинописном тексте: 84-томного.

произведения Толстого полностью в том виде, как они им написаны, и со всеми вариантами и комментариями, какие были даны самим Толстым.

Редакционный текст носит лишь характер хронологических и технических разъяснений, но отнюдь не истолкования произведений Толстого.

Конечно, правительство СССР не ограничивается таким изданием Толстого. Он выходит также в дешевых изданиях, дающих все наиболее важное. Но самое серьезное дело впереди: это издание Толстого во всем существенном, им написанном, с подробным, чисто научным, т. е. марксистским, комментарием.

Тогда будет исполнен завет Ленина относительно Толстого: его произведения сделаются доступными всем, и всем сделается ясным внутреннее, полное противоречий, строение его сознания, его произведений. Великое и малое, революционное и реакционное, правдивое и тенденциозно придуманное, все станет на свое место, и тогда предстанет перед человечеством окончательно вечно живой Толстой, крепко вросший корнями в свою эпоху и именно потому могущий сделаться современником многих веков.

V

Знаменитый роман Льва Толстого «Анна Каренина», являющийся рядом с еще более грандиозной эпопеей «Война и мир» его главным основанием как великого мирового писателя, занимает среди его произведений весьма своеобразное положение.

С одной стороны, роман этот связан еще, притом очень крепкими узами, с теми классово-помещичьими позициями, которые были характерны для относительно молодого Толстого и которые гениально отразились именно в романе «Война и мир», с другой стороны, в «Анне Карениной» ярко сказываются те общественные наблюдения Толстого и те произведенные им внутренние сдвиги, которые привели его, вскоре после окончания «Анны Карениной», к полному разрыву с классово-помещичьими тенденциями и к своеобразной замене их позициями христианско-крестьянскими.

Для того чтобы понять это своеобразное место второго великого произведения гениального писателя в эволюции его миросозерцания и тем самым в истории человеческой культуры, нам надо проанализировать вершину предыдущего периода его творчества, эпопею «Война и мир».

Если современники первоначального опубликования этого великого произведения отдавали еще себе достаточно определенный отчет в очевидной классовой тенденциозности его, то позднее такое понимание главного произведения Толстого было совершенно утеряно или, по крайней мере, до крайности ослаблено.

Позднейший читатель, а также, в очень большой мере, заграничный, не русский читатель, бывает поражен прежде всего необыкновенной грандиозностью картины, которая включает сотни разнообразных персонажей, вводит в салоны и штабы, на поля битв, а главное, в самые недра «душ» различных людей, молодых и старых, знатных и простонародных, мужчин и женщин. Потрясает колоссальная эпическая сила, с которой развертываются картины внутренних и внешних событий, спокойно, уверенно и величаво, словно перед вами творит свои самодовлеющие проявления сама природа.

Отдельные изумительные, никем до тех пор не достигнутые по своей яркости и никем после Толстого не превзойденные, широкие сцены: псовая охота, бал и ощущения при этом молодой созревающей девушки, сражение и т. д., — все это совершенно справедливо признается высоким достижением общечеловеческого словесного искусства. Страшно подкупает при этом

кажущаяся чем-то очевидным искренность и правдивость автора. У некоторых читателей создается также иллюзия почти невероятного, почти сверхчеловеческого объективизма. Действительно, автор на сотнях страниц как бы совершенно отсутствует: события и переживания, развертывающиеся с необыкновенной правдивостью и неуловимой логикой в действительности, кажутся предоставленными самим себе, не выдуманными писателем, не аранжированными им, а самопорожденными, глубоко естественными.

Этими чертами объективной убедительности отличается в особенности первая часть романа. Если великий Флобер, прочитав вторую часть, писал в письме к другу: «Какое падение» [16], то он имел в виду как раз появление в произведении длинных пассажей, где автор выдвигается на авансцену и сам непосредственно говорит с читателем, философски, публицистически навязывая ему свои мнения.

Но даже эти историко-философские рассуждения Толстого не снижают у среднего читателя оценки его произведения как свидетельства необыкновенно правдивого. Огромная, сосредоточенная серьезность автора подчиняет среднего читателя, и ему кажется, что толстовский комментарий к событиям 1812 года, что толстовское понимание исторической стихии, роли личности в истории, все это так же правдиво, так же несомненно, как правдив и несомненен весь поток художественно изображенных фигур и явлений, в который вкраплены эти морально-социологические проповеди.

Один из талантливейших марксистских и притом большевистских критиков, трагически убитый позднее в качестве посла Союза, Вацлав Воровский (псевдоним Орловский) был в значительной степени сам обманут этим мнимым объективизмом Толстого. Он сетовал по поводу того, что пролетарская литература — поскольку она уже проявилась в его время в повести Горького «Мать» — не может не явиться тенденциозной, доказывающей некоторую правду, а не просто радующейся самому мастерству воспроизведения жизни во всем ее блестящем многообразии. Воровский прямо указывал на «Войну и мир» как на образец того чистого искусства, каким по существу оно будто бы всегда должно быть [17]. Но и корифей и отец марксистской критики Г. В. Плеханов, прекрасно заметивший, конечно, некоторые бросающиеся в глаза особенности изображения Толстым жизни аристократии в эпоху 1812 года, приводит ряд соображений, «оправдывающих» Толстого за эту якобы «совершенно невольную» тенденцию.

Конечно, Плеханов понимал, что Толстой аристократ и что его интересуют почти только одни аристократы. Так, он пишет в своем знаменитом анализе Толстого:

«А что такое герои разных „Дворянских гнезд" Тургенева? Что такое действующие лица „Войны и мира" или „Анны Карениной", все эти Курагины, Болконские, Безуховы, Ростовы, Вронские, Облонские, Левины и и т. д. и т. д.? Все это — кость от костей, плоть от плоти нашего дворянского сословия. В произведениях Толстого „*народ*" фигурирует только мимоходом и только в той мере, в какой он нужен художнику для того, чтобы изобразить душевное состояние героя-дворянина: припомните, например, солдата Платона Каратаева, вносящего мир в мятущуюся душу графа Петра Безухова» [18].

Плеханов видит также, что Толстой не только сосредоточивает в этом романе весь свой интерес на аристократах, но что он избегает вводить в свою широкую картину крепостной — припомним это — России изображение всех проклятых сторон позорного крепостного права. Мы позволяем себе привести для наших американских читателей довольно большую выписку из статьи Плеханова, чтобы показать, в какой мере даже революционный, пролетарский, марксистский критик был побежден, зачарован так называемым «психологическим реализмом» Толстого.

«Рисуя отрадненскую идиллию, Толстой вовсе не задавался целью что-нибудь скрыть или скрасить: об отрадненских крепостных он вовсе и не думал. Его внимание сосредоточено было на изображении любви Николая Ростова к Софье, а участие крепостных в святочных забавах изображено им совершенно мимоходом и просто потому, что нельзя было не изобразить его: вышло бы несогласно с действительностью. Если же нарисованные им бытовые сцены оказываются настоящей идиллией, то это не вина художника и не его заслуга. Что же было ему делать, если такие идиллические сцены имели место несмотря на все ужасы крепостного права? Толстому, конечно, хорошо было известно существование этих ужасов. Но рисовать их он не видел ни малейшей надобности, так как его героями были не крепостные люди, а благовоспитанные, по-своему добрые аристократы, которые *непосредственного* отношения к названным ужасам вовсе даже и не имели.

Зная наш крепостной быт и дополняя своей собственной фантазией то, что не было досказано художником, мы можем не без основания предположить, что тот или другой из отрадненских крепостных, забавлявшихся на святках вместе с молодыми господами, был очень скоро после того подвергнут позорному наказанию на конюшне. Но ведь наказывали не молодые господа, не Наташа, не Соня, не Николай и даже не старый граф Ростов. Наказаниями в Отрадном распоряжался управляющий Митенька. Стало быть, Толстому нечего было и толковать о наказаниях; у него речь шла именно о господах: о Наташе, Соне, Николае, старом графе и т. д. В дворянских романах, хотя бы и многотомных, мало было места для изображения народного горя»[19].

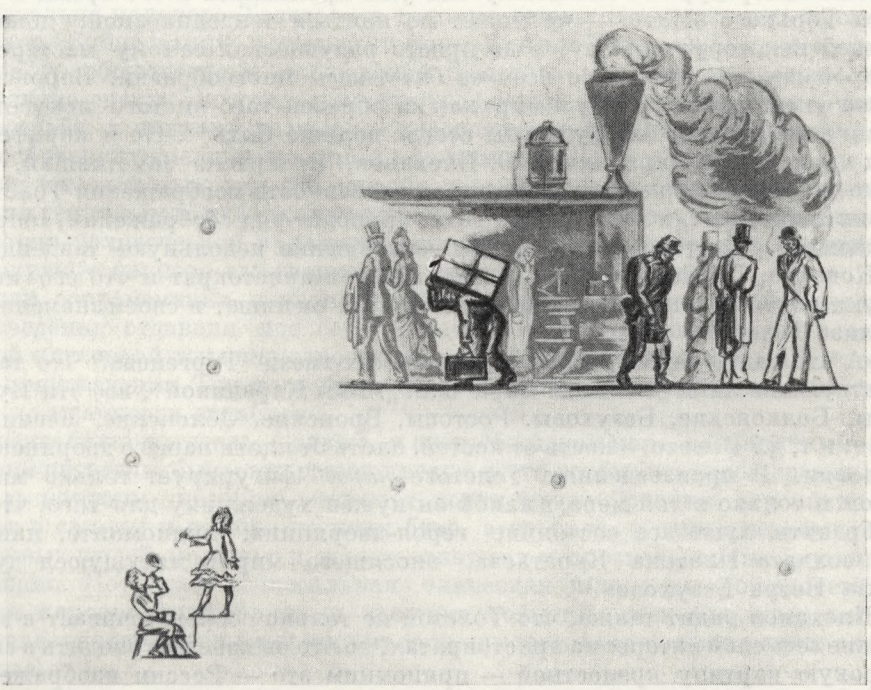


ИЛЛЮСТРАЦИЯ Н. И. ПИСКАРЕВА К РОМАНУ «АННА КАРЕНИНА»
Гравюра
Из книги: «Anna Karenina by Leo Tolstoy», Moscow, 1933
(с предисловием Луначарского)



ИЛЛЮСТРАЦИЯ Н. И. ПИСКАРЕВА К РОМАНУ «АННА КАРЕНИНА»
Гравюра
Из книги: «Anna Karenina by Leo Tolstoy», Moscow, 1933
(с предисловием Луначарского)

Сам Толстой, однако, прекрасно сознавал значение своего анализа. Он вполне отдавал себе отчет в том, что это произведение полемическое, что это страстный политический памфлет и колоссальное славословие своему собственному классу.

Он сознавал, вероятно, даже и больше, а именно то, какой огромной силой является в его руках именно столь виртуозно проводимая, кажущаяся правдивость всего им изображаемого.

Во времена написания «Войны и мира» Толстой чувствовал себя совершенно солидарным со всем помещичеством. Даже весьма розовый либерал, недавно скончавшийся проф. Грузинский [20], не может скрыть как честный ученый от своих читателей крайней тенденциозности Толстого, хотя он и ищет этому оправданий.

Профессор Грузинский указывает на то, что первоначально Толстой решился было прямо говорить в «Войне и мире» о «злодействах старых помещиков», но что «усиленное подчеркивание в обществе и печати ужасов крепостного права 〈...〉 претило своеобразной натуре Толстого» [21], что вызвало его по духу противоречия на выставление себя помещиком и аристократом. Проф. Грузинский лишь отчасти прав: дух противоречия был здесь естественным, усилившуюся критику диких помещиков и ада крепостного права он считал атакой на свой класс и в романе «Война и мир» хотел ответить ненавистным ему мещанам, с их великим вождем Чернышевским во главе, изображением глубины и прелестей дворянской культуры и дворянской души. Толстой сам открыто полемизирует против осуждения крепостного права. Он писал в своей статье в «Русском архиве»

в 1868 году *: «Изучая письма, дневники, предания того времени, я не находил всех ужасов этого буйства в большей степени, чем нахожу их теперь или когда-либо (...). Ежели в понятии нашем составилось мнение о характере своевольства и грубой силы того времени, то только оттого, что в преданиях, записках, повестях и романах из того времени до нас наиболее доходили выступающие случаи насилия и буйства. Заключить о том, что преобладающий характер того времени было буйство, так же несправедливо, как несправедливо заключил бы человек, из-за горы видящий одни макушки деревьев, что в местности этой ничего нет, кроме деревьев» [22].

Из этого замечания Толстого ясно, что Плеханов совершенно не прав, думая, что Толстому, так сказать, технически или по ходу повествования, не пришлось коснуться ужасов крепостного права: он сознательно и тенденциозно *хотел* их замолчать.

В первоначальной редакции романа имела место довольно грязная подробность быта патриарха-аристократа, старика Болконского. Там у него есть и крепостная любовница, и ребенок, отправленный им в воспитательный дом. Но эту бесчеловечную подробность Толстой потом тщательно вымарал из своего романа, чтобы не компрометировать одного из любимых своих героев. А как «мило» звучало это первоначально, читатель может судить по такой выписке из первоначальной редакции романа:

«Александра была горничная княжны, младенец был сын князя. Это был уже пятый, и все они были отправлены в воспитательный дом, а мать возвращалась назад. Все знали это, но князь делал вид, как будто этого не было, и все делали такой же вид, и, когда возвращалась Александра, все сомневались, в самом ли деле это все было. Дети у Александры начали рождаться $1^1/_2$ года после вдовства князя» [23].

Так же точно по первоначальному плану у одного из главных героев романа, Николая Ростова**, должна была быть крепостная наложница, что должно было дать возможность описать ревность к ней Сони [24]. Это также было тщательно выброшено Толстым. Защищать свой класс, так защищать до конца!

Я уже сказал, что современники, которым вся постановка вопроса была яснее и ближе, прекрасно понимали, что реализм Толстого есть только внешнее оружие, которое прикрывало его желание дать гениальную защиту, гениальную идеализацию своего класса. Это понимали как враги этого класса, так и его друзья. Роман был встречен градом критических статей, возмущения, насмешек и карикатур со стороны передовых кругов страны. Но зато, быть может, талантливейший и проницательнейший из глубоко консервативных критиков, Константин Леонтьев, столь определенно и столь четко воздал хвалу Толстому как классовому писателю аристократии и так талантливо отметил при этом значение реализма как метода убедительности, что мы не можем отказать себе в удовольствии привести здесь полностью относящиеся сюда слова его:

«Почему я предпочел выше слово „политическая" слову „историческая" заслуга, сейчас скажу. Под выражением „историческая" заслуга писателя подразумевается скорей заслуга точности, верности изображения, чем заслуга сильного и полезного влияния... Вот почему.— Насколько верно изображение эпохи в „Войне и мире" — решить еще не легко, но легко признать, что это изображение оставляет в душе читателя глубокий патриотический след. При нашей же наклонности все что-то подозревать у самих себя, во всем у себя видеть худое и слабое прежде хорошего и сильного — самые внешние приемы гр. Толстого, то до натяжки тонкие и придирчивые,

---

* В машинописном тексте и в книге ошибочно: в 1860 г.

** В машинописном тексте ошибочно: Андрея Болконского.

то до грубости — я не скажу даже реальные, а *реалистические* или *натуралистические* — очень полезны. Будь написано немножко поидеальнее, попроще, пообщее — пожалуй, и *не поверили бы*. А когда видит русский читатель, что граф Толстой еще много повнимательнее и попридирчивее его, когда видит он, этот питомец „гоголевского" и „полугоголевского" периода,— что у Льва Николаевича тот герой (*настоящий* герой) „засопел", тот „захлипал", тот „завизжал"; один герой — оробел, другой — сьинтриговал, третий — прямо подлец, однако за родину гибнет (напр., молодой Курагин); когда замечает этот вечно колеблющийся русский чтец, что гр. Толстой почти над всеми действующими лицами своими немножко и подсмеивается (кажется, над всеми, за исключением: государя Александра Павловича, Андрея Болконского и злого Долохова — почему-то...), тогда и он, читатель, располагается уже и всему хорошему, высокому, идеальному больше верить ⟨...⟩.

Во-вторых, граф Толстой прав еще и потому, повторяю, что сознательно или бессознательно, но сослужил читателям патриотическую службу всеми этими мелкими внешними *приниженияями жизни*;они это любят и через это больше верят и высокому и сильнее поражаются тем, что у него изящно» [25].

VI

Как я уже сказал, роман «Анна Каренина» является следующей большой ступенью самосознания Толстого и его общественной позиции. Надо тотчас же отметить, что глубокие изменения, произошедшие в Толстом, вызваны не столько его внутренним духовным ростом, сколько внешними общественными процессами и прежде всего дальнейшим ходом разложения помещичьего хозяйства под ударами наступающего капитализма. Во времена «Войны и мира» Толстой, как мы видим, хотел прославить свой класс. Для этого он выбрал момент, казавшийся ему чем-то вроде кульминационного пункта в жизни дворянства. Роман был исторический. Это помогло заслонить те черты дворянской жизни, которые могли бы шокировать, показать дворянство сквозь дымку времени.

В «Анне Карениной» дается широкая картина жизни и состояния умов помещичьей аристократии во вторую половину 60-х годов. Он остро чувствовал разложение барства, во-первых, разложение хозяйственное, а во-вторых, проистекающее отсюда внутреннее разложение. Дворянство потеряло весь свой апломб. Часть его поплыла по течению тех новых видов накопления хозяйства, которые открывал капитализм. Большею частью, однако, неловко, неумело, так что от этого процесс разорения усиливался еще больше.

Герои романа — те же аристократы. Но в поступках и речах их сказывается внутренняя неуверенность. Классовая психология там еще прочна и по-своему гармонична. Здесь она постепенно разваливается.

Далеко не цельна «душа» несколько туповатого Вронского, человека вообще неуверенного в себе, в своей будущей дороге. Внешняя жизнерадостность Облонского ни на минуту не может скрыть от нас, что здесь дан блестящий образ помещика, разлагающегося и хозяйственно и морально. Еще более типичны судорожные метания Константина Левина, несомненного носителя идей и чувств тогдашнего Толстого, и вырисовывающийся из-за его плеча несколько жуткий образ его брата с каким-то странным окружением и больного, с парадоксальным переходом на позиции революционного мещанства, в общем однако оставленного в тени и, очевидно, крайне несимпатичного автору.

Как социальная картина роман «Анна Каренина» явился результатом продолжительной борьбы Толстого за себя как хозяина, как помещика.

Как раз в это время Толстой покупал земли, старался экономически окрепнуть, на разные лады толковал об особенной роли помещика в отношении хозяйства страны и крестьянства. Вообще он проявил большую и напряженную экономическую деятельность.

В результате получилось громадное разочарование, чувство отсутствия дороги для своего класса и, в значительной мере, для самого себя.

Все, что в романе касается отрицательного описания разложения дворянства, все, что движется вокруг самого Левина с его планами, чудачествами, неудачами и взлетами, все это свидетельствует о мучительном процессе перехода Толстого с помещичьей точки зрения на какую-то другую. Еще незадолго перед тем Толстой доказывал необходимость освобождения крестьян без земли и на опасения, что это приведет к пролетаризации, склонен был парадоксальным образом отвечать какими-то рацеями о достоинствах пролетариата, чем, конечно, прикрывалось только довольно откровенное алчное желание прихватить себе всю землю. Ко времени же написания «Анны Карениной» мы уже встречаем у Толстого в его экономических рассуждениях положение, ничего общего не имеющее с барством. В одной из записных книжек 1865 года мы читаем: «Всемирно-народная задача России состоит в том, чтобы внести в мир идею общественного устройства без поземельной собственности. „La propriété c'est le vol" * останется больше истиной, чем истина английской конституции, до тех пор, пока будет существовать род людской. — Это истина *абсолютная*, но есть и вытекающие из нее истины относительные — приложения. Первая из этих относительных истин есть воззрение русского народа на собственность. Русский народ отрицает собственность самую прочную, самую независимую от труда, и собственность, более всякой другой стесняющую право приобретения собственности другими людьми, собственность поземельную. Эта истина не есть мечта — она факт, выразившийся в общинах крестьян, в общинах *казаков*. Эту истину понимает одинаково ученый русский и мужик, который говорит: „Пусть запишут нас в казаки, и земля будет вольная"» [26].

Только отчаяние в каком-нибудь способе примирения помещичьих интересов с крестьянскими, какой-нибудь возможности сопротивления разрушительным силам могло привести к такому сдвигу в настроениях и убеждениях очень крепкого, очень заботливого, порой до жесткости расчетливого помещика, каким в то время показывал ⟨себя⟩ Толстой. С этой точки зрения «Анна Каренина» в разрезе левинской части романа представляет собой важнейший документ как для понимания сущности хозяйственного и общественного переворота той эпохи, так и для понимания движения сознания Толстого. Экономические вопросы занимали его вплотную, хотя о Левине и говорится у него в одном месте: «Всякие разговоры об экономической переделке Левин считал вздором» [27],— и хотя в этом сказывается пренебрежительное отношение к какому-то полумарксизму, о котором, может быть, в то время что-то неясное слыхал Толстой,— проклятая действительность настолько крепко хватала его за сердце, что фактически он говорит именно о себе, когда свидетельствует:

«...Разговоры об урожае, найме рабочих и т. п., которые, Левин знал, принято считать чем-то очень низким, ⟨...⟩ теперь для Левина казались одни важными. „Это, может быть, неважно [было при крепостном праве, или неважно в Англии. В обоих случаях самые условия определены; но у нас теперь, когда все это переворотилось и только укладывается, вопрос о том, как уложатся эти условия, есть единственный важный вопрос в России",— думал Левин» [28].

---

* Собственность есть кража (франц.).

Итак, социально-экономическая картина, содержащаяся в предлагаемом вниманию читателей романе, и объективно и субъективно служит переходом к той крестьянской точке зрения, которую выработал Толстой и которая впервые придала роль относительного единства его миросозерцанию, сделав его той своеобразной реакционно-революционной фигурой, какой знал его потом весь мир.

Но в «Анне Карениной» мы имеем не только эту картину. Этот роман есть не только ⟨итог⟩ борьбы против наступающего капитализма и повесть искания путей защиты старого порядка от разрушительных сил. Это не только описание жизни и борьбы Левина на общественной почве. Это еще и роман, посвященный вопросам любви и брака, причем в этой его части центральной фигурой является сама Анна.

Если важность социально-экономического содержания романа подчеркивается тем, что Левин является прозрачным автопортретом, то, с другой стороны, важность этой второй полосы проблем, трактуемых в романе, подчеркивается тем фактом, что именем центральной фигуры этого элемента в романе названо все произведение. Нельзя думать, что мысли, которые Толстой хотел провести в жизнь, своеобразно осветив вопросы любви и брака, находятся, с точки зрения социальной проповеди, в каком-то отрыве от его общественных тенденций.

Можно только сказать, что в левинской полосе романа Толстой, собственно, не приходит ни к какому выводу: он поколеблен, он ищет, он почти отчаивается. Со сдержанной сатирой рисует он свой гибнущий класс. Все надежды возлагает на правдолюбцев в нем вроде Левина и, однако, не только не может гарантировать выхода их на прочную дорогу, но даже еще не знает хорошенько, существует ли такая.

Наоборот, в каренинской полосе романа, беллетристически наиболее совершенной, разительно живой и головокружительно увлекательной, полосе, в которой художественный гений Толстого показывает себя во всем блеске,— он является совершенно уверенным учителем жизни. Он ведет себя так, как может вести себя только обладатель истины. Если он пишет в виде эпиграфа к своему роману слова, вкладываемые в уста божеству: «Мне отмщение, и аз воздам»,— то это показывает, насколько он чувствует себя пророком, открывающим человечеству подлинный свет.

Между тем уверенность Толстого в этой части романа, т. е. в постановке проблемы любви и брака, проистекала лишь оттого, что здесь он был более последовательным реакционером.

Уже в то время созревали в Толстом мысли и чувства, которые гораздо позднее бурно проступят в «Крейцеровой сонате».

Уже Толстой 60-х годов ощущает половую любовь как вещь страшную. Он уже хорошо знал ее как разврат. Он несколько раз с упоением, со всей силой таившегося в нем сладострастья, бросался в мутные волны самых безудержных и самых низких половых приключений.

Но учитель жизни, но судья над самим собою, но постоянный проверщик состояния своей души с ужасом отмечал мимолетность моментов острого удовлетворения и ужасный горький привкус, им свойственный, с ужасом отмечал ту душевную темноту и грязь, которая оставалась в результате таких «порочных слабостей».

Из этого омута Толстой согласно стародворянским взглядам, в которых он воспитывался, мог искать спасения либо в монашестве, в отречении от половой жизни — и эта проблема долго и много волновала Толстого,— либо в чистом браке. Толстой в конце своей холостой жизни напряженно и со сладкой надеждой мечтал о невинной и чистой девушке, которая станет подругой его жизни, о высокой просветленной любви, о святом и глубоко моральном браке. Он и постарался найти его практически. Эти поиски отразились в романе историей Левина и Кити.

В ту эпоху Толстой стоит еще на точке зрения признания возможности счастливого и чистого брака. Он знает, что дело это не легкое. Он знает, что все здесь: сама половая жизнь, деторождение с его муками и опасностями, согласование существования двух разных людей в одну систему,— что все это чревато осложнениями и часто муками. Но всей глубины трагедии брака, вот того самого брака, в который он так твердо верил, Толстой в то время еще не осознавал. Твердым голосом говорит он миру: «Плотская любовь со всеми неотрицаемо присущими ей красотами и волнениями, которые я знаю не хуже кого-либо и которые могу описать не хуже, чем кто-либо, есть сама по себе дьявольский соблазн. Однако можно примириться с этой потребностью в человеке, поскольку ее удовлетворением обусловливается размножение. Если ты посмотришь на брак как на институт, якобы созданный для удовлетворения твоей похоти, мужской или женской, то ты тем самым проявишь глубокое и опасное непонимание брака и семьи. Брак не есть источник наслаждения ни для мужа, ни тем менее для жены: брак есть суровый долг, брак есть поистине цепь, которую нужно нести терпеливо и трепетно. А подлинное оправдание брака — в детях».

Так именно строит Лев Николаевич свою собственную семью и — в общем, как мы знаем,— его жена вполне поддалась в данном случае его руководству. Она без конца рожала ему детей и молоденькой женщиной и старухой, она их кормила и выхаживала, лечила, хоронила или волновалась вместе с ними на дальнейших путях их жизни. Она была прекрасной матерью. У нее также было множество черт, делавших ее, с толстовской точки зрения, с точки зрения того идеального брака, о котором учит Толстой в «Анне Карениной», прекрасной женой. Преданный друг, хорошая хозяйка. Чего же еще?

Начало любви Льва Николаевича и Софьи Андреевны описаны со скрупулезными точностями в «Анне Карениной». Было много молодой взаимной любви. Еще очень долго, до седых волос, было взаимное стремление. Со стороны Софьи Андреевны было благоговение к великому мужу. Но счастья не было. Или почти совсем не было. А к концу все превратилось в ужасную трагедию. Среди массы обвинений, которые в своей книге подымает графиня Толстая против Льва Николаевича [29], громче всего звучат те, в которых она говорит о беспощадном подавлении ее личности, об ее вечных беременностях, об этом безжалостном, библейском: рожай! «Жена да рожает в муках чадо».

Толстой властною рукой построил согласно своему стародворянскому воззрению свою яснополянскую идиллию, а оказалось, что под кровлей жили два врага и что Толстому пришлось, наконец, бежать, как из чумного места, из этой самой Ясной Поляны, а жена его с ужасом оглядывалась на все прошлое.

Ко времени «Крейцеровой сонаты» все это уже было ясно для Толстого: там уже нет никаких оговорок, никаких иллюзий. Дьявол, царящий, по мнению Толстого, надо всей областью эротики, не делает исключения для брака. А между тем только с двух точек зрения можно было оправдать жесточайший суд над талантливой, симпатичной героиней романа, который был произведен его автором.

В самом деле, каково значение непосредственного романа Карениной и Вронского?

С ослепительной художественной силой, чудовищным знанием всех переживаний не только мужчины, но и женщины в эротической области рисует Толстой сближение двух молодых людей, муки и радости любви, конфликт их страсти с «долгом» и гибель героини.

Толстой все время говорит нам: «Смотрите, как богато возможностями наше тело, как прельщает оно нас и как обманывает, какими запахами,



ЛУНАЧАРСКИЙ В ЯСНОПОЛЯНСКОЙ ШКОЛЕ В ДНИ ПРАЗДНОВАНИЯ СТОЛЕТИЯ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ТОЛСТОГО

Справа от Луначарского — П. Н. Сакулин, слева (2-й) — В. Д. Бонч-Бруевич

Фотография. Ясная Поляна, сентябрь 1928 г.

Центральный архив кино-фото-фонодокументов, г. Красногорск

красками, формами прикрывает оно неизбежное разочарование. Если я увлекаю вас мастерским изображением любовных переживаний, то это только для того, чтобы сказать вам о них всю правду, показать потом и ее изнанку, ту другую страшную правду о ревности, раскаянии, стыде, с которыми связана половая страсть.

Хорошо, — отвечаем мы. — Но для чего ты рассказываешь нам, учитель? Что же должна была делать Анна: должна ли она была задушить свою страсть к Вронскому, убить в себе живое чувство и потом безрадостно влачить свой жалкий жребий с постылым мужем?

Да, — отвечает учитель. — Именно так и должна была она поступить. Она должна была сделать это во имя ребенка. Она должна была принести себя ему в жертву. Она должна была это сделать в силу святости брака и взятых на себя обязательств.

А мы ему: но неужели ты думаешь, учитель, что продолжение брака с таким бездушным сентиментальным фантошем *, с такой праведно низменной мумией, как Каренин, создало бы полезную среду для развития мальчика? Думаешь ли ты, что глубокая ложь, на какой покоился бы мир этой семьи, не отравила бы ее насквозь? Думаешь ли ты, что убившая себя мать, вся полная неудовлетворенной страсти и непобедимой, хотя и скрытой ненависти к совершенному над ней насилию, была бы такой подходящей воспитательницей для сына? Не говоря уже о том, что можно

* марионеткой (от франц. fantoche).

еще спросить себя, почему один человек, в данном случае Анна, должен быть целиком принесен в жертву ради каких-то случайных, частичных и сомнительных благ другого человека — в данном случае ее сына.

На этот вопрос Толстой мог ответить с уверенностью лишь в тот период времени, когда он считал неразрушимый брак как дело долга чем-то действительно устойчивым и нужным. Но его собственный пример показал, как это построение далеко от истины.

Есть еще другая точка зрения, с которой можно было бы потребовать от Анны воздержания. Можно было бы еще сказать, что половая любовь вообще есть грязная и порочная и что от нее надо воздержаться во имя девственности.

Но тогда спрашивается, что является более грязным и порочным: связь двух молодых людей, любящих друг друга, находящих радость друг в друге, или та связь, от которой родился сын у Анны, т. е. случайная и в этом отношении тупо развратная связь с нелюбимым мужчиной, за которого чей-то холодный расчет «выдал» Анну.

Нет, на самом деле тенденции Толстого, касающиеся брака и любви в романе «Анна Каренина», чрезвычайно слабы и уродливы. Его тезис остается недоказанным.

Если Анна гибнет, то гибнет она в силу безобразного общественного строя, который нагромоздил на пути к откровенному разводу огромную кучу грязи, срама, угроз, несчастий, страха. Толстой, однако, ни одним словом не протестует против всех этих государственных и церковных канцалов, какие носило тогдашнее общество в сфере любви. В том-то и дело, что в этой полосе романа Толстой, уже потрясенный в своем консерватизме в отношении хозяйственных вопросов, остается мрачным реакционером. Роман полемизирует не против государства и церкви, не против лжи брака без любви, а за государство, за церковь, за осуждающую сплетню, за жестокое преследование свободной любви,— против человеческого чувства, против права личности располагать собою.

В этом романе так же, как в первом, Толстой выступает как полемист. Ведь на общественной арене состязались в то время вовсе не только барин и купец.

Если Толстой позднее перенес свои основы на крестьянскую почву, то на этой двойственной реакционно-революционной почве мог вырасти и рос не только толстовский анархизм.

Часть мелкого мещанства тоже сумела стать выразителями крестьянской революции, но в гораздо более чистой и глубокой мере, чем Толстой: таковы были революционные народники и прежде всего Чернышевский и Добролюбов, великие идеологи революционного народничества. И они не ограничивались только для того времени изумительно правильным разрешением хозяйственных вопросов, идя при этом куда дальше Левина, они разрешали и семейные вопросы тоже совсем иначе, чем Толстой. Для них мужчина и женщина были или должны были становиться сильными, светлыми, умными, свободными личностями, могущими располагать собою и заключающими между собою союзы согласно своему чувству. Блистательное разрешение этих вопросов, ставших тогда именно благодаря возвышению женщины, дал Чернышевский в своем романе «Что делать?».

Толстой понимал, конечно, что разложение, несомое капитализмом, и радикальная революция, шедшая под флагом социализма,— не одно и то же. Но как барин он мог призвать на помощь работающего собственными руками мужика и даже преклониться перед этим своим соседом, недавним рабом, но уж никак не позаимствовать мудрость из чужого лагеря, из чёртова города, где радикальные революционеры и социалистический пролетариат представлялись ему только тяжело заблудившимися и несчастными сынами того же нестерпимого нового духа.

И Толстой в «Анне Карениной» пытается прямо противостоять проповеди свободной любви. Он пытается предостеречь свой класс от подобных явлений. Для него не только сомнительные операции Облонского, легкомыслие, тупость, чиновничье чванство и т. д. являются тяжкими признаками разложения еще дорогой ему аристократии, но и любовь Анны к Вронскому, но и ее попытка быть правдивой в этой любви кажутся ему также признаками разложения его класса. И, воображая себя пророком грозного бога, он подымает перст и гремит об отмщении божьем всем тем, кто разрушает устои дворянского быта.

Таково социальное и моральное содержание этого романа. Он велик не своей тенденцией. Его тенденции антипатичны и слабы. Он велик тем, что, защищая эти свои тенденции, Толстой развернул такую неисчерпаемую галерею роскошно разнообразных картин.

Во-первых, тенденции Толстого еще не совсем отмерли, если не в России, то во всем мире. Хорошо пересмотреть их, когда они представлены таким титаном и с таким изобилием образных доказательств.

А во-вторых, помимо своих тенденций, часто вопреки им, в Толстом говорит знаток жизни и увлекающийся ее изобразитель. И тогда мы получаем из рук Толстого нечто нетолстовское, даже часто антитолстовское. Получаем художественно, гениально сконцентрированные сгустки самой жизни в ее потрясающей силе.

Один из очень усердных и несколько узких последователей Толстого, Никифоров, рассказывал с изумлением, что Толстой, вообще любивший Мопассана за терпкую и грустную передачу зол жизни, отстаивал для избранного собрания сочинений этого писателя какой-то рассказ о собачке, в котором не видно было ни грани морали, а звучало даже то прелестное и фривольное легкомыслие, та галльская пикантность, которая играет у Мопассана немалую роль.

— Лев Николаевич, побойтесь вы бога! Да что же поучительного в этом рассказе? — восклицал толстовец.

— Поучительного, действительно, ничего нет,— отвечал Толстой.— Но уж очень хорошо написано [30].

Тут его устами говорил именно художник. А художественное начало в Толстом, которое он так часто, почти постоянно насиловал, на которое он навьючивал груз своих христианских идей, тоже, отнюдь, не было чем-то пустым: оно было наполнено беспредельным любованием ⟨картиной⟩ жизненного потока, напряженной чувственной страстностью, светлым ироническим умом, огромной, не деланно святой, а живой, почти животной, любовью к человеку и миру, непосредственным, страстным гневом против непосредственной же, очевидной несправедливости.

Таков был, так сказать, гениально биологический материал Толстого-художника, на него наслоился, в него въелся, с ним слился социальный облик Толстого — Толстой аристократ эпохи разложения этого класса. А затем, сверх этого, уже сознательно, часто не без фальши, построенный образ святого проповедника новой мужицкой истины, с высоты которой можно и нужно отвергнуть не только непосредственного врага — капиталистический мир, не только скинутые с себя раззолоченные ризы барства, не только недопонятый и досадный социализм демократических низов ненавистного города, но даже и всю ту непосредственную страсть, всю ту огненную природу, которую Толстой ощущал в себе и которую он готов был принести в жертву своему азиатскому идеалу движения через любовь к покою, граничащему с той самой смертью, от которой Толстой с таким ужасом бежал.

В замечательной характеристике Толстого, которую дал Горький, ценнее всего именно то, что никто и нигде не прощупал за этим извращенно классовым, омужичившимся, покаявшимся барином другого Толстого,

неуемного, роскошного, сомневающегося, переполненного жизни и силы [31].

Таким образом, Толстой, и в частности его роман «Анна Каренина», признается нами огромным достоянием человеческой культуры потому, во-первых, что это памятник очень важной общественной эпохи; потому, во-вторых, ⟨что⟩, критикуя Толстого, преодолевая Толстого, мы растем; потому, в-третьих, что попутно Толстой повсюду и, быть может, особенно в «Анне Карениной» дает так много художественно оформленных кусков подлинной внешней и внутренней действительности.

⟨1931⟩

Машинопись. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 198, лл. 52—60, и ед. хр. 297, лл. 23—60.

Напечатано (с небольшими сокращениями) только на английском языке в кн.: «Anna Karenina» by Leo Tolstoy. Translated by Constance Garnett. Edited by Bernard Guilbert Guerney and Gustavus Spett, with an introduction by Anatole Lunacharsky, with wood-engravings by Nicolas Piskariov. Two volumes. Vol. I. Published in Moscow USSR for the members of the Limited editions club of New York by the State Publishing House for Fiction and Poetry. 1933, p. VII—XLIV.

(«Анна Каренина» Льва Толстого. Перевод Констанс Гарнет. Под редакцией Бернарда Джилберта Гернея и Густава Шпета, со вступительной статьей Анатолия Луначарского и с гравюрами на дереве Николая Пискарева. Два тома. Том I. Издано в Москве, СССР. Государственным издательством художественной литературы для членов нью-йоркского клуба любителей изданий, выпускаемых ограниченным тиражом, 1933, стр. VII—XLIV).

«Limited editions club» был основан издателем Дж. Мэси (Georges Macy) в Нью-Йорке в 1929 г. Ежегодно по специальному заказу Клуба издавалось 12 книг. Эти книги в продажу не поступали, а рассылались подписчикам (главным образом, членам Клуба, число которых не превышало 1500).

Издания, выполненные по заказу Клуба, печатались в лучших типографиях США и за границей, иллюстрировались известными художниками (например, Фр. Мазереелем, П. Пикассо, Р. Кентом и др.). Большинство произведений иностранных (не американских) авторов печаталось по заказу Клуба в тех странах, где творил данный писатель. Так, «Собор Парижской богоматери» В. Гюго был издан в Париже.

Подготовляя по договоренности с Клубом издание романа Толстого «Анна Каренина», печатавшегося в типографии Гознак, руководство Государственного издательства художественной литературы обратилось 11 октября 1931 г. к Луначарскому с просьбой написать вступительную статью, которая после перевода ее на английский язык должна быть «сдана в производство в Гознак не позднее 1 декабря с. г.» (ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 624, л. 1).

В письме упоминалось и о том, что в книге будет помещена также «статья В. Шкловского, посвященная вопросу о приемах художественного творчества Толстого» (это намерение не было реализовано).

Луначарский, находившийся тогда в Берлине, дал согласие представить свою статью к указанному сроку и работал над ней в ноябре 1931 г.

В его личном архиве сохранилась записная книжка (ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 81), в которой он делал различные заметки во время работы в «Berliner Staatsbibliothek». Здесь же на л. 5—5 об. имеется набросок:

План (1-й) для «*Анны Карениной*»:

Великий всемирный и глубоко русский Толстой.
Загадочность фигуры, великий художник — аскет и моралист.
Толстой — мужиковствующий народник.
Религиозный учитель, противник насилия.
Ленин о главном в Толстом.
Ленин о противоречиях в Толстом.
Пророки толст⟨овского⟩ типа (цит⟨аты⟩ из меня?)
Крушение барина.
Психологические мотивы — страх смерти.
Облик Толстого у Горького.
Место «Анны Карениной».

[1] Речь идет о характеристике Толстого в кн. С. Цвейга «Три певца своей жизни. Казанова — Стендаль — Толстой» (см. С. Цвейг. Собрание сочинений. Изд. 2. Т. VI. Л., «Время», 1929). Из работ русских критиков-марксистов Луначарский имеет в виду прежде всего статью Плеханова «Отсюда и досюда» (Сочинения, т. XXIV).

[2] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 14, стр. 278.

[3] Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XXIV, стр. 188.

[4] Эту мысль Толстой высказывал неоднократно, например, в «Письме студенту о праве» от 27 апреля 1909 г. (Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений (юбилейное), т. 38, стр. 60—61. Далее сокращенно — Толстой).

[5] Лениным написано шесть статей о Толстом: «Лев Толстой как зеркало русской революции» (1908), «Л. Н. Толстой» (1910), «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение» (1910), «Толстой и пролетарская борьба» (1910), «Герои „оговорочки“» (1910) и «Л. Н. Толстой и его эпоха» (1911).

[6] Толстой, т. 18, стр. 346.

[7] Здесь и далее Луначарский цитирует статью Ленина «Л. Н. Толстой» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 19).

[8] Там же, стр. 20.

[9] Там же, стр. 20—21.

[10] Там же, стр. 21.

[11] В статье «Герои „оговорочки“» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 90—95).

[12] Ленин писал о статье В. Базарова «Толстой и русская интеллигенция» («Наша заря», 1910, № 10). Цитата из статьи Базарова приводится Луначарским по статье Ленина (см. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 90).

[13] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 20.

[14] Там же, стр. 19.

[15] Полное собрание сочинений Л. Н. Толстого (так называемое юбилейное) в девяноста томах, предпринятое в 1928 г. Госиздатом по решению Советского правительства, было закончено в 1958 г. Историю этого издания см. в «Литературном наследстве», т. 69, кн. 2, стр. 429—540.

[16] Луначарский передает смысл того отзыва Флобера о третьем (а не втором) томе «Войны и мира», который И. С. Тургенев сообщил Толстому в письме 12/24 января 1880 г. Флобер писал Тургеневу: «Благодарю за то, что вы дали мне возможность прочитать роман Толстого. Это перворазрядная вещь! Какой художник и какой психолог! Два первые тома изумительны; но третий страшно катится вниз. Он повторяется! и философствует! Одним словом, здесь виден он сам, автор и русский, тогда как до тех пор видны были только природа и человечество...» (И. С. Тургенев. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 12. М., Гослитиздат, 1958, стр. 542).

[17] Ср.: В. В. Воровский. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1956, стр. 318—319.

[18] Г. В. Плеханов. Сочинения, т. X, стр. 379.

[19] Там же, стр. 380—381.

[20] Профессор-литературовед Алексей Евгеньевич *Грузинский* умер 22 января 1930 г. (р. 1858).

[21] А. Е. Грузинский. К новым текстам из романа «Война и мир» («Новый мир», 1925, № 6, стр. 8). См. также в кн.: Л. Н. Толстой. Новые тексты из «Войны и мира». Кн. первая. М., 1926, стр. 13—14 (Биб-ка «Огонек» № 108).

[22] Из статьи «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“», напечатанной в мартовской книге журнала «Русский архив» за 1868 г. (Толстой, т. 16, стр. 8).

[23] Толстой, т. 13, стр. 82. (Луначарский мог взять эту цитату из публикации Грузинского в «Новом мире», 1925, № 6, стр. 36 или в Биб-ке «Огонек», стр. 51.)

[24] В одном из ранних конспектов романа о Николае Ростове сказано: «... Ему 17 лет. Ему дают любовницу ‹...› Пренебрегает Соней» (Толстой, т. 13, стр. 18.— В публикации Грузинского в «Новом мире», 1925, № 6, стр. 25).

[25] К. Леонтьев. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние (критический этюд). М., 1911, стр. 20—21 и 23. Приведенным словам у Леонтьева предшествует тезис: «Историческая или, точнее сказать, прямо политическая заслуга автора в „Войне и мире“ огромная».

[26] Толстой, т. 48, стр. 85.

[27] См. Толстой, т. 18, стр. 99.

[28] Там же, стр. 346. Цитату Луначарский приводит в том виде, как она дана Лениным в статье «Л. Н. Толстой и его эпоха» (см. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 100).

[29] «Дневники» С. А. Толстой. К этому времени вышли три выпуска: вып. 1, М., изд-во М. и С. Сабашниковых; вып. 2, М., то же изд-во, 1929; вып. 3, М., изд-во «Север», 1932. Последний, 4-й, выпуск опубликован издательством «Советский писатель» в 1936 г.

[30] См. предисловие Л. П. Никифорова в кн.: «Произведения Гюи де Мопассана, избранные Л. Н. Толстым», т. I. Изд. 3. «Посредник», ‹1912›, стр. IV.

[31] Речь идет об очерке М. Горького «Лев Толстой» (1919).

ОЧЕРКИ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В борьбе за реализм и идейность литературы Луначарский не раз скрещивал шпагу с декадентскими литераторами, беспощадно обнажая реакционность их позиций. Великолепным образцом этой полемики является печатаемая ниже статья 1908 г., вызванная выступлением крайне агрессивной представительницы декадентского течения Зинаиды Гиппиус на страницах французского журнала «Mercure de France».

Символисты и прочие модернисты в 900-х годах пытались претендовать на роль господствующего направления в искусстве, провозглашали свою победу над якобы поверженным реализмом. Луначарский даже в период реакции и общественной растерянности после поражения первой русской революции, когда декадентские кружки и салоны особенно громко трубили о своем торжестве, прозорливо утверждал, что декаденты — «жалкие калифы на час», и предсказывал, что «на чистом художестве, как и на грязном эротизме, не отыграешься от пролетариата и его идеологии».

Антиобщественному и антинародному творчеству литераторов, бежавших прочь от больших социальных вопросов в пустыни мистики и индивидуализма, критик противопоставлял великую русскую реалистическую и демократическую литературу XIX века, и посвященные ей эмоциональные строки Луначарского по своей силе и выразительности могут быть поставлены рядом с тем гимном в честь русской литературы, который мы находим у Горького в статье того же времени «Разрушение личности».

В полемике с Гиппиус Луначарский особое внимание уделяет ее оценкам двух крупнейших художников слова начала XX столетия, ставших, можно сказать, властителями дум своих современников — Максима Горького и Леонида Андреева.

К этому времени критик-большевик все больше убеждался, что автор «Тьмы» — «целиком талант разрушительный», подпавший под власть декадентского пессимизма, и поэтому Луначарский в своих критических этюдах спорил с Андреевым, опровергал его взгляды на жизнь и на человека. Однако он еще вел борьбу за писателя, делая попытки помочь ему освободиться от плена реакционных идей и настроений.

Но с особенным воодушевлением Луначарский вступал в ожесточенные бои, которые развертывались вокруг имени другого писателя, того, кто прокладывал новые идейно-художественные пути в мировой литературе, кто ознаменовал своими произведениями выступление нового, революционного класса в области искусства — вокруг Горького. И в этой и в некоторых других статьях 1908—1909 гг. критик давал решительный отпор измышлениям буржуазных литераторов, провозглашавших конец Горького как художника, которого якобы погубило воспринятое им социалистическое мировоззрение.

Следует отметить, что в «Очерках» проявились и присущие тогда Луначарскому ошибочные «богостроительские» взгляды: автор упоминал здесь о «религиозном» значении научного социализма, определял его как «религию жизни, человека, восторженного движения вперед». Естественно, что В. И. Ленин, сурово критиковавший в те годы Луначарского за его «заигрыванья с религией», обратил внимание и па эту статью, процитировав ее в примечании к книге «Материализм и эмпириокритицизм» (см. т. 18, стр. 365). Однако «богостроительскими» выдумками окрашена лишь неболь-

шая часть статьи. И на данном примере отчетливо подтверждается факт, что даже в годы реакции сущность литературно-эстетических позиций Луначарского определяли не его философские ошибки, а сильные стороны критика-публициста и его тесная связь с революционной практикой.

Блестящая полемическая статья Луначарского появилась шестьдесят лет тому назад в малодоступной даже исследователям женевской «Заграничной газете» и больше никогда не перепечатывалась. Нужно, чтобы она стала известной всем, кто интересуется литературным наследием выдающегося деятеля социалистической культуры и его творческим путем.

Н. Трифонов

I

Вероятно, многие из числа русских, проживающих за границей, прочли статью «Notes sur la littérature russe», принадлежащую перу известной Зинаиды Гиппиус [1], она же Антон Крайний [2], она же m-me Мережковская. Статья эта появилась в том же «Mercure de France», из которого при любезном содействии гг. Семенова и Чулкова мы узнали не так давно, что мистический анархизм является господствующим направлением в современной русской беллетристике, а также и философии [3].

Г-жа Гиппиус многократно и весьма больно секла Чулкова за подобное самохвальство [4]. Она решила открыть французам глаза на истинное положение русской литературы.

К сожалению, г-жа Гиппиус не нашла в себе сил пойти по иному пути, чем Чулков. Она сделала все, от нее зависящее, чтобы возвеличить свой кружок, те самые литературные группы, которых провозглашали недавно «победителями» над нелепым русским реализмом.

Повторяю, автор сделал все, зависящее от него, чтобы придать в пределах приличия рекламный характер своей статье. Но это не удалось. Не удалось потому, что скрыть жалкий разброд и распад «победителей» можно только ценой такой открытой лжи, на которую г-жа Гиппиус не могла решиться.

И по своим тенденциям, и по своим результатам статья эта небезынтересна и для русского читателя. Мне представляется удобным и поучительным противопоставить анализу русской литературы, сделанному Гиппиус, другой анализ, исходящий из совсем иных симпатий и надежд, из иных общих посылок, хотя и пользующийся тем же материалом.

II

Первое курьезное положение г-жи Гиппиус заключается в том, что литературы в России, если употреблять это слово в *европейском* его значении, собственно нет или, вернее, не было вплоть до основания журнала «Мир искусства» в 1898 г. [5]

Это курьезное положение счел нужным опровергнуть даже почтительнейший обозреватель журнала «Mercure de France» г. Семенов [6]. Но, конечно, ему незачем было вдумываться в то, чем объясняется подобная вера писательницы; в самом деле, не просто же наивнейшим самообольщением, не голым желанием выдать супругов Мережковских за Адама и Еву русской художественной жизни?

Почему г-жа Гиппиус отрицает за нашей беллетристикой право на наименование литературы? Вот почему: «Умственная жизнь России была всегда слишком тесно связана с социальной и политической жизнью,

она до такой степени зависела от них, что даже теперь искусство и наука ненормально соединены с политикой и словно раздавлены ею».

Итак, литература *в европейском смысле слова* должна быть свободна от связи с политической и социальной жизнью человечества. Не будем оспаривать этого терминологического заблуждения г-жи Гиппиус. Но зато установим твердо, что *русская* литература как факт, и факт огромный, мировой культурной важности,— действительно была прочно связана с великим социальным вопросом об организации жизни, об устранении рабства, невежества, злобы, нищеты. Литература наша не предавалась бесплодным грезам, наши писатели не бежали в комфортабельные «эрмитажи», чтобы населять их изящными вымыслами,— это были мученики мысли, пред которыми трагически стояли величайшие вопросы, вопросы о добре и зле в этом нашем реальном человеческом мире. До боли чуткая симпатия связывала наших художников с их народом и человечеством, и они старались быть не развлекателями, не гениальными фокусниками, а пророками, Моисеями, ведущими народ свой из плена египетского в землю обетованную тяжелою дорогою, длинною, пустынною дорогою. И в этом учителями их являются величайшие сердца и умы всего человечества.

Никогда крупные писатели наши не заставляли служить свою лиру мелким злобам дня — политика, социальный вопрос поднимались ими до самого общего, самого радостного, самого мучительного вопроса о правде, всеобщей, всеобъемлющей, победоносной, утешающей. И как бы ни расходились они в своих исканиях,— два пункта были общими у них у всех: вера в народные массы и призыв к любви, широкой, строительствующей, героической любви.

Все великие писатели наши, как пророки Израиля на картине Васнецова, все — стоят лицом к востоку и ждут пришествия царства правды и любви, ждут Мессию [7]. И почти все ждут его оттуда, из недр народа.

И это потому, что вся мыслящая, культурная Россия задыхалась под



Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ
Карикатура Дени, 1915 <?>
Фототипия
Литературный музей, Москва

З. Н. ГИППИУС
Карикатура Митрича, 1900-е годы
Гравюра
Литературный музей, Москва



гнетом темного строя жизни и чувствовала себя бессильной бороться без помощи еще более обездоленной некультурной, народной России.

Буржуазия как таковая, как *антинародная* сила почти не имела в России своих идеологов. Но ко времени нашей революции она все более сознавала себя. Устои самодержавия скрипели, и надо было подумать о том, чтобы оградить себя от Ахерона[8].

Одни это сознавали ясно. Другие чувствовали инстинктивно. Надо было ослабить родную литературную традицию или порвать ее. Одним из шагов в этом направлении было отрицание ее именно за ее народность и ее принцип любви активной и провозглашение нового искусства, безопасного, не ведущего сильным уклоном к социализму.

И чтобы заменить насильственно прерванную традицию, чтобы оправдать столь чуждое русской душе художественное фокусничество (искусство для искусства), естественнее всего было связаться с индивидуалистическим, глубоко антиобщественным западным декадансом, именно декадансом, а отнюдь не культурой во всем ее целом. «Мир искусства» и все многочисленные его отпрыски были порождением проснувшегося, начинавшего сознавать себя и свою особность мещанского духа. Эту-то мещанскую литературу, или, вернее, попытку создать ее, и величает г-жа Гиппиус литературой в европейском смысле. Как видите, она, пожалуй, права, ведя начало своей литературы с 1898 г. Но пусть оставят в покое корифеев нашего искусства — они им не принадлежат и никогда не будут принадлежать. Социальная мысль не давила, а возвышала и одухотворяла наше художество, и новое, лишенное социальной мысли и чувства любви русское искусство оказалось лишенным также и высоты и одухотворенности.

III

Но вот кружки декадентов «победили».

В короткую эпоху революционных успехов пролетариата Бальмонты, Минские да и многие другие «модернисты» стали петь славу русскому рабочему [9]. Великое смущение царило тогда в декадентских кружках. Они не знали как вести себя! Но пришла на смену подъемов реакция. Реакция политическая принесла с собой и психическую реакцию. Интеллигенция разочаровалась в пролетариате за то, что он не победил единым взмахом. Она разочаровалась в его идеалах, она устала от борьбы и крови. Она растерялась, она стала искать вокруг себя нового содержания для жизни, у которой были как будто отняты только что таким светом горевшие горизонты. Воспрянул духом индивидуалистический декадент. Коллективные настроения упали, разочарованные и усталые хотели *жить*, отдохнуть. Хотели также и оправдать себя, оправдать свое утомление, оправдать освободившегося от чар пролетария мещанина в своей душе.

И в то время как политические выразители мещанства — всякие октябристы и кадеты — начали улавливать мыслящего обывателя на свою политическую удочку, на него обрушились с ошеломляющей музыкой своей декадентские кружки.

Победа, победа! Не только Брюсов, Мережковский признаны гениями, но в гении метят Блоки [10], Сологубы, Кузмины. Все смешалось. Ошеломленный интеллигент перестал различать, где кончается индивидуализм, эротизм, чистое художество, которое он в общем склонен был теперь признать, и начинается цинизм, издевка, кривляние, разнузданная дикость и прямое хулиганство.

IV

Но каковы же итоги победы наших культурных эстетов, наших западников на новый лад, наших жрецов чистого искусства? Что же дала нам возникшая в 1898 г. литература после своей всеми признанной победы? Г-жа Гиппиус, которая собралась рекламировать это новое направление перед французами, внезапно теряется. Направление... дифференцировалось. Мало того... распылилось. Прежде всего невозможно понять, на чьей стороне главные симпатии автора. Душа ее разрывается. Мило ей и *чистое искусство* ее редактора Брюсова [11]; мило и *религиозное искусство* ее мужа — Мережковского.

Но где же, где вообще эти чистые художники европейского типа, пришествие которых славит наш критик?

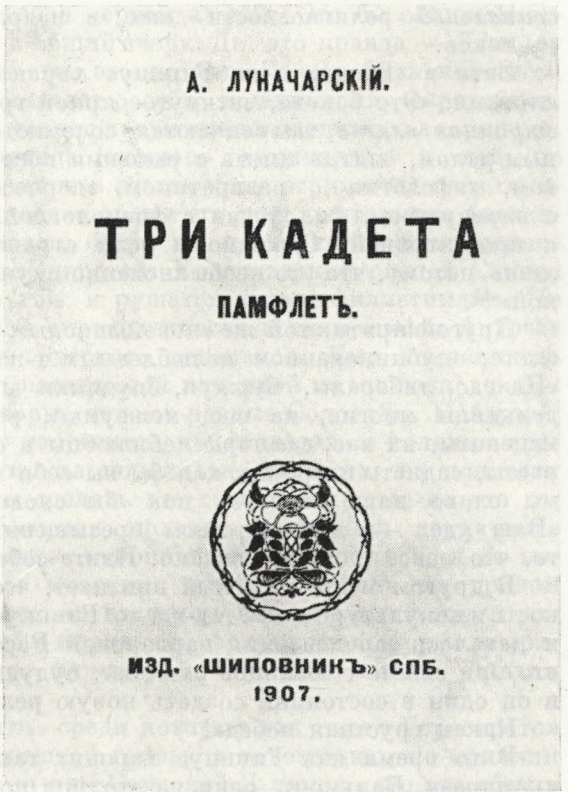
Оказывается на поверку — один Брюсов. Да — один!

Г-жа Гиппиус отметает мистических анархистов, это — эклектики, жалкие, маленькие варвары. Она отвергает и эротоманов наших и находит «циничные сальности Кузмина и Иванова» варварскими тоже. По странной слепоте она не замечает или старается не видеть, что симпатичный ей Сологуб зашел в этом виде варварства еще дальше, если только это возможно. Но разве «Весы» Брюсова, которые являются по Гиппиус проводниками культуры, не переполнены Сологубом, Кузминым и нелепыми, грубо непристойными и ребячески неискусными эротическими картинками Феофилактова?[12]

Об этом наш автор умалчивает, судорожно цепляясь за своего «единственного» Брюсова. Так рано и уже... последний из могикан!

В будущем, однако, она предвидит победу иного начала, а именно религиозного искусства. Это не будет художественная религия В. Иванова, так как он имел слабость пойти в рядах «маленьких варваров» — мистических анархистов. Это не будет, вероятно, художественная религия Бе-

ПАМФЛЕТ ЛУНАЧАРСКОГО
«ТРИ КАДЕТА»
СПб., 1907
Обложка



лого, делающего невозможные авансы пролетариату [13]. Это будет, очевидно, художественная религия г-на Мережковского.

Но что бы это ни было, это не будет прежде всего искусство для искусства. На чистом художестве, как и на грязном эротизме, не отыграешься от пролетариата и его идеологии. Он оправится и снова захватит русскую интеллигенцию во власть своих чарующих, исполинских идеалов. Проф. Булгаков, вполне сознательный идеолог мещанства, поучал своих друзей-кадетов в журнале «Полярная звезда», что они будут пасовать перед самым юным и слабым эсдеком, потому что у него есть энтузиазм, религия, а у кадетов нет [14]. Пустились выдумывать религии для просвещенного мещанина. И все они, все проникнуты в большей или меньшей степени тем же *социальным* духом, которым могучи были наши Достоевские и Толстые. Новая литература победителей обратилась в огромной своей части в старую, слилась с ней, поскольку провозгласила примат религии над искусством, а религию поняла как общественное строительство. Как объяснить это?

Победители стараются выковать оружие *против* пролетариата, но, бессильные, они вынуждены заимствовать у него же: слова «коммунизм, собственность» не сходят с их языка. Они не могут дать ничего иного, как суррогат пролетарской «религии», дабы повергнуть ее самое.

И все они ругаются между собой. Ругаются напропалую, чувствуя приближение конца своей победы и слабость свою, неумение свое создать хоть что-нибудь оригинальное, прочное. Об этом не говорит г-жа Гиппиус в своей статье.

В ней она вынуждена была только открыто признать торжество «хаоса» в нашей современности, а скрыто — победу хаотической, но все же

социальной религиозности даже в недрах эстетических, декадентских кружков.

Зато в «Весах» г-жа Гиппиус характеризует «модернистов» такими словами: «Это болото, затянутое яркой травкой, а на дне — происходит *странная пляска*, там венчаются, сочетаются... невинное слово с безобразным делом, святые имена с рыбьими костями, богоборчество с кощунством, мифология с развратиком, творчество с плагиатом, возрождение с варварством, филология с физиологией, экстаз с расчетом, искусство с проституцией. Страшно и если страшно не последним страхом, то лишь потому, что это необыкновенно скучно... и пахнет просто мертвечиной» [15].

Другой критик той же «новой школы», г. Белый, еще строже в манифесте, опубликованном излюбленным г-жею Гиппиус журналом «Весы»: «На вас, либералы, буржуи, блудники и блудницы, бездельники и бездельницы многие, на вас, межеумки, растеряхи, невежды, циники и меценаты, на вас, вампиры, себялюбцы и сластолюбцы, оргиасты и педерасты, садисты и прочие, как бы вы себя ни называли, на вас обрушили мы слово наше строгое, как бы слово пророка, кипящее слово»... «Ваш удел — с любопытством пресыщенных развратников смотреть на то, что вовсе вами не создано. Идите себе в цирк» [16].

В другом месте г. Белый признает, что модернизм принес с собою «дикость и некультурность». А г-жа-то Гиппиус утверждала, что с ними только и началась европеизация варварской России! Г. Белый дошел до того, что при свисте союзников объявил: будущее принадлежит пролетариату, и он один в состоянии создать новую религию для человечества! [17]

Какая грустная победа!

В то время как Гиппиус хоронит таких художников, как Горький и Андреев, Бальмонт, один из столпов нового направления, торжественно заявляет о ней самой, что она «бесшумно увяла», а самого Мережковского называет эклектиком [18]. Это только две-три выдержки. Ругань стоит в воздухе. Направления нет, есть хаос, пляска бесов!

Так-то они победили.

И этого не удалось скрыть г-же Гиппиус в своей рекламной статье для французских читателей.

V

Если картиной эволюции и современного состояния «новой литературы» г-жа Гиппиус вряд ли может кому-либо импонировать,— зато она старается, чтобы это тусклое и расплывающееся пятно выигрывало, по крайней мере, выступая на окончательно бесцветном фоне.

Такой яркий писатель как Куприн, которым несомненно гордилась бы всякая национальная литература, просто не упоминается нашим критиком. В. Г. Короленко ею уже забыт, и она, по-видимому, решительно ничего не ждет от этого замечательного художника. Естественно, что чести быть упомянутым не удостаиваются ни Вересаев, ни Юшкевич, ни Бунин, ни другие реалисты. О молодых талантах яркореалистического направления вроде Муйжеля, Олигера, Ковальского и др. ни слова. Их г-жа Гиппиус прямо не замечает со своей высоты, хотя весьма возможно, что им принадлежит литературное завтра, когда похмельный угар уляжется.

Об Арцыбашеве упоминает г-жа Гиппиус лишь вскользь как о любителе «кропотливых описаний эротического характера». Неужели в этой случайной, временной, несущественной черте весь Арцыбашев?[19]

Но для того чтобы фон был беспросветен, надо убить прежде всего две репутации — Андреева и Горького.

Я не стану распространяться о первом из них. Это бы слишком затянуло этот поневоле краткий и общий очерк. Да, это правда — Леониду Андрееву не хватает культурности, это не мешает ему быть колоссом, который очень скоро сумеет навязать себя и вниманию европейцев. Г-жа Гиппиус полагает, что он утонет в лужице мистического анархизма. Напрасные ожидания: он, правда, немного выпачкался в ней, но великаны в лужах не тонут. Андреев всегда был отрицателем инстинктивным и размашистым. В последнее время его разрушительные инстинкты словно обострились. Казалось, будто им предпринято планомерное разрушение всех человеческих ценностей. Ходит эдакий слепой Самсон и пробует колонны одна за другой: и рушатся храмы филистимлян. Но именно вследствие недостаточной определенности и силы мысли Андреев подпал под косвенное влияние русского декаданса. Ему понравилось обосновать свое стихийное всеотрицание той или иной из многочисленных пессимистических системок, которые издают разные Сологубы, Мейеры [20] и т. п. И вот он, в угоду новому увлечению, начал шатать и колонны храмов истинным богам, занес руку на подлинные ценности: на ценности революционные. Он не решился сделать это совсем открыто, но это заметили. Большая публика, большая критика наградили неудачного разрушителя свистками [21], прочные колонны не шелохнулись, а те новые союзники, которым Андреев протянул руку, встретили его градом насмешек и озлобленной руганью, отголоском которой является и отзыв г-жи Гиппиус, повторяющей в приличной французской форме неприличные русские оценки своего мужа (см. «Русская мысль»: статья «В обезьяньих лапах» [22]).

Чем объяснить, что декаденты, среди которых так много Герострато в и которым так с руки бросить лишней грязью в революцию, не приняли в свои объятия пошедшего было к ним Самсона? Я думаю, что это объясняется несоразмерностью их художественного роста. Ведь Андреев, хоть он и не обладает «подготовкой» и «европейской культурностью», задавил бы всю компанию, ведь скоро их всех, включая, может быть, самого «великого» Брюсова, стали бы звать андреевцами! Нет, лучше воспользоваться ложным шагом большого таланта, толкнуть поскользнувшегося. Быть может, этот прием раскроет Леониду Андрееву глаза на многое.

Но смешнее всего и, я должен употребить это слово, гаже всего полемические приемы, пущенные Гиппиус против Горького. Или, быть может, желание ослепляет? О, как хотелось бы, чтобы он умер, как хотелось бы вбить собственноручно осиновый кол в грудь чародея, самого страшного противника мещанства. Я привожу все отзывы г-жи Гиппиус о высокодаровитом писателе нашем, чтобы показать их цену.

«Талант Горького состоит из бессознательной слепой силы человека из народа. Влияние событий последних годов и некоторых интеллигентских кружков окончательно погубили его. Как писатель Горький больше не существует, это теперь ограниченный социалист и мертвый художник. Европа, так легко увлекающаяся экзотизмом, увлеклась и им на минуту, но сейчас он забыт». Горький забыт в Европе? Ах, как торопится бедная, «бесшумно увядшая», по характеристике ее друга Бальмонта, Зинаида Гиппиус!

Приведу лишь два-три отзыва о «Матери» из сотен, написанных на всех почти языках Европы. Ugo Ojetti, один из известнейших критиков Италии, пишет в «Corriere della Sera»: «Со времени „Воскресения“ Толстого ни один русский роман не волновал так общественное мнение Европы» [23]. В pendant к этому Густав Руане пишет: «Со времени „Les Misérables“ Виктора Гюго ни один роман не производил на меня такого впечатления» [24]. «Times» пишет: «Это самое захватывающее произведение

всемирной литературы за последние годы» [25]. «Siècle» называет роман «грандиозной страницей из истории человечества» [26]. «Semaine littéraire» замечает: «Это самое волнующее произведение последнего времени, давно не появлялось ничего подобного» [27].

Похоже ли это на забвение? Повторяю, мы привели лишь ничтожную долю подобных отзывов.

И между тем «Мать» — действительно произведение, не удовлетворяющее вполне нас, русских друзей Максима Горького [28].

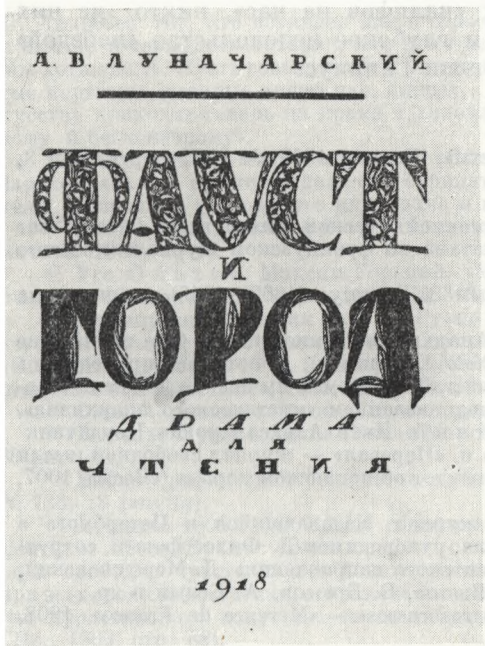
О «некультурности этого человека из народа» забавно слышать. В почтенной Гиппиус сказалась русская барыня, смотрящая в лорнет на «бывшего булочника». Как может этот человек «со дна» быть культурным? Но кто знает Горького, тот не только не мог не удивляться широкой начитанности его и богатой памяти, но не мог не констатировать его настойчивого трудолюбия, пожирающей жажды знания. Этот человек делает исполинские успехи. От пессимизма и индивидуализма своих первых произведений он могуче поднялся до художественного предчувствия грядущего, пролетариатом созидаемого коллективизма. Все великие писатели земли русской, не сознавая того, были пророками грядущего Мессии — рабочего класса, пророками, которые жадными, отверстыми сердцами томились по его пришествии. Горький грандиозно продолжает их святую вереницу: он — предтеча Мессии. Но разве легко дается подобный семимильный шаг вперед? Разве легко, открыв совершенно новый мир,— описать его, даже почувствовать его вполне?

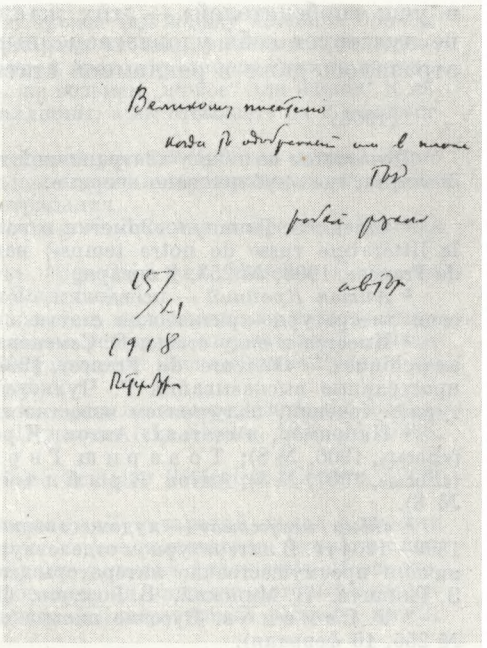
Да, в «Матери», во «Врагах» орлиные крылья Горького словно связаны... программой.

Чуя роль, понимая значение сомкнутой, строгой партийности, он, художник, словно оробел. Он почувствовал себя словно неофитом, послушником в чужой обители. Слушая горячее биение своего восхищенного сердца, на впадешь ли в ересь? Прекрасные образы, носящиеся передо мною,— не искушение ли романтического прошлого?

«Так как искусство,— пишет г-жа Гиппиус,— не может сочетаться с грубым материализмом и узким марксизмом, то Горький, мало образованный и бессознательный, пал несмотря на мощь своего таланта». Наша барыня права: *грубый* материализм и *узкий* марксизм никуда не годятся. Я позволю себе, однако, сомневаться, чтобы почтенный Антон Крайний, при всем своем «образовании» и «сознательности», смыслил что-нибудь в материализме и марксизме. Особенно же в материализме утонченнейшем, каким было учение Маркса, в марксизме широком, как мир, ибо есть и такой. И от прикосновения с революцией и свежим, героическим, по-славянски романтичным русским рабочим классом он сам воскресает для новой жизни, для нового роста, именно он, живой марксизм Карла Маркса, постепенно обуженный, засушенный, в гербарий замкнутый немцами и их слишком верными учениками за «мирный» период последних десятилетий.

Кто читал «Mercure de France», читал и ответ Горького на анкету о будущем религии [29]. Ответ набросан торопливо, не все в нем додумано до конца, но разве это узкий марксизм? разве это грубый материализм? Это научный социализм в его религиозном значении, это религия жизни, человека, восторженного движения вперед. Титаническую работу духовную совершает этот «человек из народа», и скоро она скажется. Он освоится в новом доме, в доме пролетариата, и запоет там песню не вполголоса, а так решительно и свободно, как пел свою, Россию будившую, вольную, босяцкую песню. Но тут песня будет другая. Мещане и декаденты знают, что ее запоют, знают, что она где-то зреет, знают, что звезды угаснут, когда взойдет солнце, и вот почему они из разных углов пищат и трещат: «Горький умер, Горький умер» [30]. Нет! Наоборот — он жив больше,





ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ ЛУНАЧАРСКОГО А. М. ГОРЬКОМУ НА КНИГЕ «ФАУСТ И ГОРОД» (Пг., 1918):

«Великому писателю когда-то одобренный им в плане труд—робкой рукою автор. 15/XI 1918. Петербург»

Титульный лист и форзац

Музей-квартира А. М. Горького, Москва

чем когда-либо — и вам не скрыть этого факта. И не долго ждать доказательств, еще более подавляющих, чем выдающийся успех «Матери» заграницей.

Крайняя левая организуется. Миг растерянности проходит. Декадентам судьба дала время, подарила праздник и их улице, но кроме безобразий, жалких потуг и склоки между своими у них ничего не вышло. И вот время их проходит. Смутившаяся на пару месяцев критика прогрессивных журналов уже дает всей этой вакханалии надлежащую оценку. Действие вызывает противодействие. Идеологи и художники социализма уже ясно чувствуют потребность сомкнуться, слить свои индивидуальные усилия. Если на известный промежуток времени поставлена препона политическому прогрессу влияния пролетариата, то огромная энергия русского социализма направится на другое русло и, вопреки сопротивлению интеллигенции, заставит ее признать свет за свет, спасение за спасение — на почве искусства и философской мысли.

Г-жа Гиппиус заканчивает свою статью так: «Гиганты не умерли. Кровь Пушкина, Гоголя, Достоевского бродит в венах их внуков, их бессознательных учеников. Туман, висящий сейчас над нашей литературой, рассеется, рабы и втируши должны будут удалиться. Усилие к освобождению продолжается, не будем забывать этого».

Все верно. Но нашему автору кажется, что из рассеивающегося тумана выплывет что-то близкое к Вл. Соловьеву. Осторожное выражение. Читай — Мережковский и его «школа». Поживем — увидим. Мы ждем с уверенностью совсем иных всходов. Пока что ясно: час конца уже бьет

в уши «победителей» — этих жалких «калифов на час», никто из них не чувствует себя удовлетворенным, и глубокое недовольство «победой» отразилось даже в рекламной статье г-жи Гиппиус.

<1908>

Печатается по тексту «Заграничной газеты», Женева, 1908, № 2, 23 марта, и № 3, 30 марта, где опубликовано впервые.

[1] Статья З. Гиппиус «Заметки о современной русской литературе» («Notes sur la littérature russe de notre temps») напечатана во французском журнале «Mercure de France», 1908, № 253, 1 января.

[2] *Антон Крайний* — псевдоним, которым З. Гиппиус (1869—1945) подписывала свои литературно-критические статьи.

[3] Имеется в виду статья Е. Семенова «Анархический мистицизм» («Le mysticisme anarchique».— «Mercure de France», 1907, № 242, 16 июля), в которой приводились пространные высказывания Г. Чулкова о возглавлявшемся им декадентском литературном течении, получившем известность под названием «мистического анархизма».

[4] Например, в статьях: Антон К р а й н и й. Иван Александрович Неудачник («Весы», 1906, № 8); Т о в а р и щ Г е р м а н. «Перевал» — журнал свободной мысли («Весы», 1907, № 5); Антон К р а й н и й. Анекдот об испанском короле («Весы», 1907, № 8).

[5] «*Мир искусства*» — художественный журнал, издававшийся в Петербурге в 1899—1904 гг. В литературном отделе журнала, руководимом Д. Философовым, сотрудничали преимущественно литераторы декадентского направления: Д. Мережковский, З. Гиппиус, Н. Минский, В. Розанов, Л. Шестов, В. Брюсов, А. Белый и др.

[6] Е. С е м е н о в. Русские письма («Lettres russes».— «Mercure de France», 1908, № 256, 16 февраля).

[7] Имеются в виду сделанные по эскизам В. М. Васнецова изображения библейских пророков в росписи Владимирского собора в Киеве (1885—1896).

[8] *Ахерон* — в греческой мифологии река, через которую должны переплывать души умерших.

[9] Речь идет о стихотворениях К. Бальмонта «Рабочему русскому слава» (1905) и Н. Минского «Гимн рабочих» (1905).

[10] А. Блок к тому времени выпустил только сборники своих ранних стихов: «Стихи о Прекрасной Даме» (1905), «Нечаянная радость» (1907) и «Снежная маска» (1907).

[11] Брюсов редактировал журнал «Весы» (1904—1909), где печатались статьи З. Гиппиус.

[12] Николай Петрович *Феофилактов* (1878—1944) — художник-график. Его рисунки часто помещались в декадентских журналах «Весы» и «Золотое руно».

[13] Имеются в виду такие выступления Андрея Белого, как статья «Художник оскорбителям» («Весы», 1907, № 1).

[14] В статье С. Н. Булгакова «Религия и политика. К вопросу об образовании политических партий» («Полярная звезда», 1906, № 13, 12 марта).

[15] Цитата (не совсем точная) из статьи Антона Крайнего «О „Шиповнике". Человек и болото» («Весы», 1907, № 5, стр. 57—58).

[16] Цитата (не совсем точная) из статьи Андрея Белого «Художник оскорбителям» («Весы», 1907, № 1, стр. 54).

[17] В статье «Социал-демократия и религия» («Перевал», 1907, № 5).

[18] В «заметке» К. Бальмонта «Наше литературное сегодня» («Золотое руно», 1907, № 11-12, стр. 61).

[19] В ранних произведениях Михаила Петровича *Арцыбашева* (1878—1927) наряду с декадентско-натуралистическими чертами еще были заметны настроения социального протеста («Бунт», «Конокрад», «Смех»), изображалась расправа царского правительства с революционерами («Кровавое пятно», «На белом снегу» и др.). В своих «Журнальных заметках» («Образование», 1904, № 7) Луначарский дал положительную оценку рассказу «Бунт». В годы реакции Арцыбашев стал одним из самых характерных представителей антиреволюционной литературы с ее проповедью аморализма и отрицанием общественных идеалов.

[20] Александр Александрович *Мейер* (1875—1939) — философ и публицист, близкий к символистам, участник Религиозно-философского общества, а позднее Вольной философской ассоциации.

[21] Имеются в виду отклики демократической литературной критики в журналах «Образование», «Современный мир» и др. Например, в статье В. Львова «Шаги смерти» («Образование», 1907, № 3) приводились высказывания рабочих о рассказе «Елеазар»: «— Да что вы нас тащите к смерти, мы еще не жили... — говорил один рабочий.— Разве не был мертв наш народ? „Мертв в законе" и в жизни, а теперь он, как Лазарь, воскрес. Чего смеетесь! Да, мы — Лазарь воскресший! Но мы не похожи на Елеазара

Л. Андреева: тот, кто поглядел нам в глаза, тот прочел там жажду жизни и борьбы, и стыдно теперь „петь Лазаря", как поют на ярмарках слепцы, вымаливая подаяние. Мы хотим жить! Пусть возьмут себе и уничтожение, и приговор слепого Рока те проклятые мертвецы, которые душат нас, живых... Мы же возьмем „живое" для жизни! К искусству приходят теперь из мрака и холода миллионы, а вы отсылаете их к неизвестному и бесконечному».

К этому времени вышел и сборник «Литературный распад» (1908) со статьей Луначарского «Тьма», в которой давалась отрицательная оценка новым произведениям писателя, дошедшего до крайнего нигилизма и всеотрицания.

[22] Д. Мережковский. В обезьяньих лапах. О Леониде Андрееве («Русская мысль», 1908, № 1).

[23] Уго Ойэтти. Максим Горький. «Мать». (Ugo Ojétti. Massimo Gorki. La madre.— «Corriere della sera», 1907, № 3'8, 21 dicembre).

[24] Французский критик Густав Руане сопоставил впечатление от повести Горького с впечатлением от романа Гюго «Отверженные» в рецензии, напечатанной в газете «Humanité», 1908, № 1362, 9 января. Луначарский приводит высказывание Руане в передаче газеты «Le Siècle», 1908, № 26328, 30 января.

[25] Оценка, данная газетой «Times», приводится в том же номере газеты «Le Siècle».

[26] В статье Луи Бельмона «Роман Максима Горького» («Le Siècle», 1908, № 26328, 30 janvier).

[27] Библиографический бюллетень в газете «La Semaine littéraire» (Genève, 1908, № 733, 18 janvier).

[28] В статье 1908 г. «О XXIII сборнике „Знание"» Луначарский писал о повести «Мать» и пьесе «Враги»: «В этих первых опытах есть много недостатков: не хватает ширн и свободы, чувствовалась некоторая связанность крыльев художника. И все же, при всех своих недостатках, это замечательные произведения, значение которых в развитии пролетарского искусства когда-нибудь учтется» («Литературный распад», кн. 2. СПб., 1909, стр. 88).

[29] Напечатано в журнале «Mercure de France» 1907, № 236, 15 апреля. Перепечатано в статье Луначарского «Будущее религии» («Образование», 1907, № 10).

[30] Имеются в виду, в частности, статьи Д. Философова «Конец Горького» («Русская мысль», 1907, № 4) и Антона Крайнего «Братская могила» («Весы», 1907, № 7).

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО НА ШЕВЧЕНКОВСКОМ ВЕЧЕРЕ 14 МАРТА 1927 г.

Луначарский, уроженец Полтавы, еще с детства усвоил певучую украинскую речь, запомнил множество народных песен и преданий. Молодость Луначарского в самый восприимчивый ее период проходила в Киеве, где он учился в гимназии. В Киеве Луначарский впервые выступил как революционер-пропагандист среди рабочих железнодорожных мастерских. Там зародился его интерес к украинской литературе, там он впервые задумывался над судьбами украинского народа и его культуры, подвергавшейся преследованиям царского правительства. Живя за границей в политической эмиграции, Луначарский читал бесцензурные издания украинских писателей — Шевченко, Ивана Франко, Панаса Мирного. Естественно было его увлечение гневной и скорбной музой великого Кобзаря. Он знал наизусть многие его революционные стихи, нередко впоследствии цитировал их в своих речах и докладах. В одной из ранних статей, посвященных Фредерику Мистралю, Луначарский сделал интересное сопоставление между судьбой певца «французской Украины» и судьбой Тараса Шевченко: «Но как ни велик Мистраль, как ни сладко вспоминать о звуках и образах его ласкающей „Мирейли“, — не сравниться ему с поэтом-мучеником, отразившим душу народа не только в ее покое и самолюбовании, но и в ее гневном и скорбном порыве, в ее коллективном рыдании над своей исторической судьбой» (V, 320).

В марте 1911 г. Луначарский прочитал в Париже реферат о Шевченко в связи с пятидесятилетием со дня смерти великого поэта. В 1912 г. во Львове был издан украинский перевод реферата, сделанный с рукописи. Переиздан перевод был в Полтаве (1917) и в Одессе (1921). Этот реферат явился первым опытом революционного истолкования поэзии Шевченко марксистской критикой и до сих пор не теряет своего значения. Упомянем также работу Луначарского «Шевченко и Драгоманов», напечатанную в украинском журнале «Дзвін» (Киев, 1914, № 2).

Помещаемая здесь стенограмма вступительного слова Луначарского на шевченковском вечере в Москве свидетельствует о глубокой любви его к Украине и украинскому народу. Некоторые спорные положения, касающиеся истории украинского языка, не ослабляют роли этого важного документа в истории русско-украинских связей.

Ал. Дейч

Товарищи, братский нам украинский народ в культурном отношении развивался совершенно иначе, чем развивался народ великорусский. И главным образом вот почему: если у нас, как и у всех вообще народов

Публикация И. А. Луначарской.

мира, существовала глубокая пропасть между «народом» в собственном смысле слова и «нарóстом» над ним, т. е. его аристократией, его эксплуататорами, то, по крайней мере, у нас, как, впрочем, и у большинства других народов, они говорили на одном с народом языке. Поэтому высшая культура — научная, художественная культура, созданная дворянами для дворян, буржуазией для буржуа, высшими слоями мелкобуржуазной интеллигенции для так называемых культурных слоев общества, косвенно была создана и для низших слоев народа. Не только в том смысле, что эта культура оплодотворит работу социалистических масс, когда они возьмут в свои руки власть во всем мире, но и в том смысле, что этот язык, скованный, приобретенный постепенно сотнями лет культурной работы правящих классов, не может пройти бесследно для культурного развития всего народа; когда у нас из рабочего класса или из крестьян, из школ или из рабфаков ⟨люди⟩ поднимаются к новой культурной жизни, когда они приобщаются к нашей литературе, театрам, журналистике,— они находят нечто в высокой степени народное и свойственное им, и русская культура как таковая есть нечто, в общем, несмотря на ее классовую роль, целостное.

На Украине не так: украинский народ говорил на украинском языке, а украинский «нарóст» — на русском языке. Культурная прослойка, говорившая на украинском языке, была весьма ничтожна. Частью, на западе, эта культурная прослойка — украинская буржуазия — полонизировалась, частью она обрусела. Кроме того, и Польша во время своего владычества над частью Украины, и Россия в течение последних веков насыщали своими чиновниками, своими журналистами и учителями эту страну.

Таким образом, народ говорил на языке, который не получил культурного развития, не приобрел литературной обработки. На нем не выражалась научная, литературная мысль, не вырабатывалась литературная терминология. Когда теперь народы освободились, то русский народ, счастливый в этом отношении, нашел чрезвычайно высокую литературу, созданную господствующим классом, всю научную номенклатуру, особый навык широкой культурной жизни. Братскому же украинскому народу приходится все это в значительной мере создавать наново.

Украинская литература, за мелкими вычетами, о которых я буду говорить, скудна по сравнению с русской. Поэтому приходится при переводе на украинский язык учебных и научных книг вырабатывать новую терминологию, чем занята в настоящее время Украинская Академия.

Таким образом, украинскому народу — рабочим и крестьянам — приходится делать огромную работу: не только вырабатывать свою культуру, но и переводить на свой язык или, вернее, свой язык поднимать на такую высоту, чтобы он мог отражать более высокие стороны культурной жизни, а не только стороны деревенского быта. Это самый многочисленный, если и не единственный, ⟨то⟩ самый великий народ, который жил когда-либо на свете ⟨и⟩ до нас дошел как народ с языком, не приспособленным к культуре. Конечно, этот язык так богат и этот братский народ так талантлив, что в кратчайший срок под звездой своей новой свободы он наверстает этот пробел. Но вы понимаете, какое огромное значение приобретает вопрос языка теперь для народа Украины. Как можно скорее освободить от господства чужих языков свой язык, превратить его в язык, приспособленный к культурной жизни. Это задача дня, и мы с биением сердца следим за всяким шагом украинского народа, который он делает в этом направлении. Он проделывает колоссальную работу, работу, которую всякий человек, в силу своего человеческого достоинства, глядя на то, как защищает свои права каждая нация, а тем

более такой великий народ, как украинский, встречает с величайшей симпатией.

И вот, товарищи, в этом небогатом украинском языке совершенно исполинским явлением высится Тарас Шевченко.

Если бы мы только сказали так, что у этого двадцатимиллионного народа имеется в прошлом великий классик, и один только, то представьте себе, какой любовью должен быть окружен этот классик, как дорожит народ этим источником, из которого возьмут начало те реки, которые в будущем потекут в литературной жизни и которые будут разливаться еще глубже.

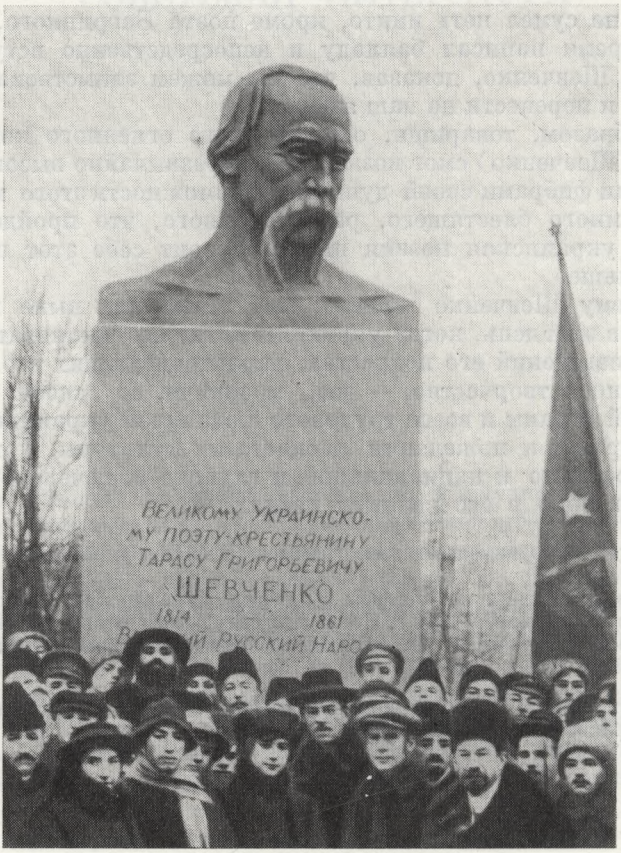
Если украинский народ все время угнетали более мощные народности, это привело к тому, что Шевченко выглядит совершенно иначе, чем Пушкин, который является фактическим родоначальником нашей литературы, или чем Данте — родоначальник итальянской литературы. В Италии Данте должен был бороться со схоластической латынью и отвоевывать право своего вульгарного языка, языка масс, как литературного языка, и за это взялась буржуазия, которая выдвинула в XIII веке буржуазного мыслителя Данте.

У нас дворянство было первым мыслящим классом, и в начале XIX века, в эпоху Александра I, оно расцвело и дало великолепное явление — Пушкина. Но это дворянство — дворянство прогрессивное, хотя Пушкин и был республиканцем, но, во всяком случае, оставался дворянином. Шевченко же, вышедший из рабов, из совершенно забитых бедняков, крепостных крестьян, поднявшийся на высоту классического художественного творчества, до конца своих дней оставался крестьянином-бедняком, сельским пролетарием, со всеми характерными чертами своего происхождения.

Таким образом, забитость и приниженность украинского народа обеспечивает необыкновенную демократичность его литературы. То, что делали у других народов буржуазия и дворянство, то сделал великий крестьянин-бедняк. Это имело влияние на его творчество и сделало его для нас более приемлемым и менее спорным на заре социалистической эпохи.

Если мы, может быть, должны много думать над тем, что́ из произведений Пушкина для нас приемлемо и что́ нет, потому что он далек от нас по своей социальной обстановке, то, наоборот, для нас Шевченко свой брат. Он не только крестьянин и бедняк—он, кроме того, революционер, протестант, жертва царизма. Поэтому всеми своими фибрами срастающийся со всей новой действительностью. Отсюда новый источник особенно горячей любви и высшей оценки по отношению к Шевченко. Но, товарищи, третьим дополнительным моментом является то, что его гений, один из величайших гениев в семье всех народов, именно в силу своего социального положения и оторванности Украины от общей культурной жизни, в силу его горячей любви к его матери — Украине, насыщен своеобразной красотой и ароматом. Шевченко — величайший выразитель той бездонной народной грусти, которая выросла и в наших, и в украинских селах, которая нашла выражение в нашей заунывной песне, а на Украине не ограничилась только народным творчеством, но и приобрела высшее художественное претворение в песнях Шевченко, но осталась в них такой же надрывной, такой же за сердце хватающей, величавой в своей скорби. Поэзия, не выращенная самим народом, никогда ничего подобного создать не может.

Однако не только грусть, которая является фоном шевченковской поэзии, бросается нам в глаза, но на этом фоне вышиты своеобразные узоры, узоры, поведшие, как известно, к ссылке Шевченко, являющиеся отражением протеста против русских насильников и против всех вместе насильников царизма и бюрократии.



ОТКРЫТИЕ ПАМЯТНИКА Т. Г. ШЕВЧЕНКО В ПЕТРОГРАДЕ
29 НОЯБРЯ 1918 г.
На митинге с речью выступил Луначарский (3-й справа)
Фотография
Фототека Третьяковской галереи, Москва

Шевченко — с ног до головы революционер; он революционен, а не только националистичен. Он охотно протягивает руку всем трудящимся; будь то русский или украинец — он должен восстать против своих угнетателей; и, наконец, у Шевченко многозначительная и многообещающая черта: в его поэзии чувствуется яркая, ослепительная радость, удаль, ширь,— то, что мы слышим в украинском гопаке, в их плясовой, это самозабвение, которое показывает, какой гигантский кладезь способности веселиться заложен в этом только что плакавшем крестьянине. И по струнам, которые Шевченко затрагивает в нашем сердце, и по типам, которые он нам дает, — это все сообщает его поэзии своеобразную прелесть.

Но Шевченко, кроме того, посчастливилось: ему дано петь на необычайно мелодичном языке. Вы знаете, что чем дальше мы идем с севера на юг, тем более язык народа приобретает певучий характер! И как ни мелодичен русский язык, все же он менее напевен, чем его южный брат — украинский язык. И Шевченко это постиг. Он не пошел по стопам своих братьев — русских и западных поэтов, любя свой язык. Он черпал свои мелодии из крестьянского мелоса. Он создал совершенно особый ритм,

на котором не сумел петь никто, кроме поэта Багрицкого, который ⟨в⟩ последнее время написал балладу и непосредственно вступил на путь подражания Шевченко, доказав, что мы можем заимствовать его напевную манеру и перенести на наш язык [1].

Таким образом, товарищи, оседлав этого огненного коня — украинский язык, ⟨Шевченко⟩ смог вознести его чрезвычайно высоко, ибо почувствовал всеми фибрами своей души все возможности этого материала. Он создал так много блестящего, разнообразного, что пройдет много лет, пока новая украинская поэзия вполне усвоит себе этот путь и пойдет по нему дальше.

Вот почему Шевченко высится как гений над ныне возрожденной Украиной, и в этот день, когда украинцы хотят его чествовать, представив вам ряд произведений его искусства, характеризующих его литературно-художественное творчество, — мы, москвичи, со своей стороны, от сердца нашей страны и всего трудового люда шлем украинцам свой самый искренний привет и пожелания расцвета их культуры, которая должна быть одновременно и национальной, и глубоко общечеловеческой, каким был сам Шевченко в его великих песнях.

Машинопись. Неправленная стенограмма. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 166, лл. 1—5.

Шевченковский вечер, на котором выступил Луначарский, состоялся в Москве в Большом театре 14 марта 1927 г. После вступительного слова украинская капелла «Думка» дала большой концерт (см. заметку «До шевченківських свят» в журнале «Червоний шлях», 1927, № 5, стр. 196).

[1] Речь идет о поэме Э. Багрицкого «Дума про Опанаса», впервые напечатанной в журнале «Красная новь», 1926, № 10.

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

«Усвоение прошлого, создание нового»,— так формулировал Луначарский основные задачи, возникшие перед молодой революционной страной в области культуры вообще и художественной жизни в частности. Он был великолепным знатоком и пропагандистом классического художественного наследия, но он не допускал и мысли о том, чтобы этим наследием можно было ограничиться. Луначарский не мог представить себе, чтобы люди революционной эпохи только оберегали и охраняли культурное достояние отцов, а сами оказались не в состоянии создать новое в искусстве и литературе. «Если бы мы жили только останками наших предков,— говорил он в речи перед сотрудниками Театрального отдела Наркомпроса в 1920 г.,— если бы мы кормились остывшими блюдами, которые приготовлены были их художниками, мы были бы жалкими эпигонами» (А. В. Луначарский. Чему служит театр. М., Московское театральное изд-во, 1925, стр. 49).

При этом Луначарский не соглашался и откладывать все новое художественное творчество на какой-то более поздний период, когда утихнет шквал революции. Он не солидаризировался с теми, кто считал, что «сова Минервы вылетает только вечером и искусство подводит золотым языком итоги жизни лишь после того, как минует вихрь» революционной бури.

Нарком по просвещению активно поддерживал, как и рекомендовал Ленин, все то новое, что рождается под влиянием революции. Еще в самые первые послеоктябрьские годы он утверждал в противовес тем, кто пренебрежительно отзывался о «поэзии варваров»: «Новая поэзия, пролетарская, революционная, безусловно народилась и безусловно же растет» (II, 216). А через несколько лет он мог сказать уже полным голосом: «Из взрыхленной земли выходят и выходят десятками и сотнями новые писатели ⟨...⟩ Кажется, уже умолкают голоса, каркавшие по поводу оскудения русской литературы. Кажется, уже всякому видно, что она растет, молодая, правдивая, могучая...» (II, 300—301).

Однако, радуясь успехам советской литературы, Луначарский не закрывал глаза на различные трудности и болезни ее роста. Отмечая эти недостатки и в содержании и в форме и помогая их преодолевать, он писал: «Наше быстро и могуче растущее общество заслуживает литературы лучшей, чем та, какую оно имеет» (II, 554).

Молодой, развивающейся советской литературе Луначарский уделял много сил и внимания и как критик, и как теоретик, и как организатор. Но до недавнего времени широкие читательские круги были гораздо меньше осведомлены об этом, чем о его работах по истории русской и зарубежной литературы или по театру. Сам Луначарский не включал статей по советской литературе, рассеянных преимущественно в газетах и журналах, в свои книги и сборники. Да и в течение четверти века после его смерти в его сборники (к тому же редко издававшиеся) входили статьи лишь о классиках русской литературы, о критиках, об изобразительном искусстве, о театре и драматургии.

Первая попытка собрать важнейшие статьи Луначарского о советской литературе в отдельной книге была сделана в 1958 г. Учебно-педагогическим издательством (составитель И. М. Терехов). Но только в восьмитомном Собрании сочинений, подготовленном Институтом мировой литературы им. А. М. Горького, Луначарский впервые предстал перед читателями по-настоящему как критик и теоретик советской литературы. Во втором томе названного издания, целиком посвященном этой теме, помещено более восьмидесяти больших и малых статей (из них более пятидесяти ни в прижизненные, ни в посмертные сборники Луначарского не входили). Большое количество его работ, имеющих отношение к советской литературе, вошло также и в другие тома собрания: первый, третий, седьмой, восьмой. Новые материалы, печатаемые в настоящем разделе, дополняют представление об этой важной стороне деятельности Луначарского-критика.

Раздел открывается большим обзором русской литературы первого революционного пятилетия, опубликованным лишь на немецком языке и до сих пор практически недоступным советскому читателю. Луначарский часто выступал — печатно и устно — перед иностранными читателями и слушателями, способствуя тому, чтобы общественность зарубежных стран получала правильную информацию о культурном строительстве и художественных достижениях Страны Советов, и тем самым помогая завоевывать немало друзей для новой России.

Публикуемый очерк интересен, в частности, тем, что здесь Луначарский впервые дал довольно широкое обозрение литературных явлений революционных лет, охарактеризовав деятельность и старых литераторов, сформировавшихся еще до Октября, и писателей, выдвинутых новой, революционной эпохой, в том числе и прозаиков, и поэтов, и драматургов.

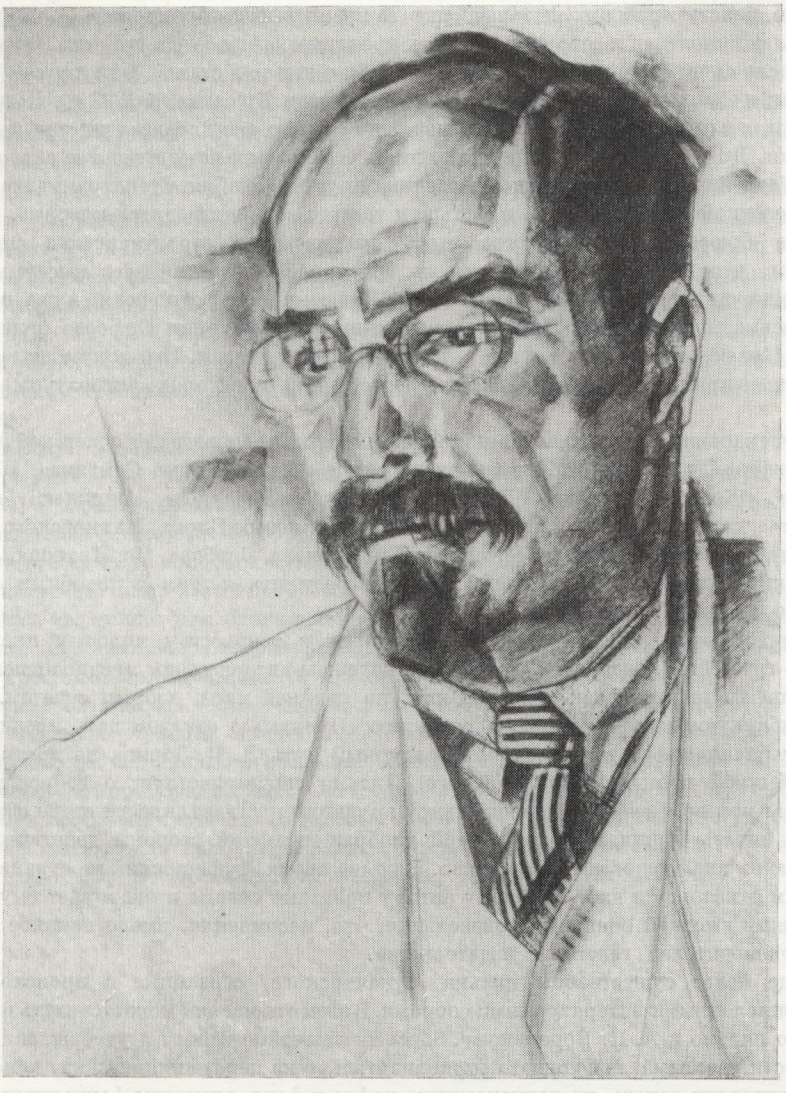
Автор обзора останавливается не только на их идейных позициях. Он проявляет обостренное внимание и к особенностям художественной манеры писателей. В качестве примера можно указать замечания о Пильняке с его тяготением к трагикомическим раритетам, курьезам, предметам из паноптикума, или о Пастернаке как первом последовательном поэте-импрессионисте.

Следует учесть, что эта статья написана в 1922 г. Развитие и формирование советской литературы только еще начиналось и происходило в сложной обстановке. Неудивительно, что не все оценки Луначарского-критика были точны, не все его суждения о литературных явлениях тех лет подтвердились дальнейшим ходом литературного развития. Так, например, он безоговорочно счел крупной неудачей роман Алексея Толстого «Сестры», в первоначальной редакции которого нашли отражение тогдашние политические настроения и взгляды еще находившегося в эмиграции писателя.

Некоторых комментариев требуют и высказывания критика о Маяковском. Известно, как высоко ценил Луначарский поэтическое дарование Маяковского, как он был расположен к нему, как помогал ему в разных его литературных начинаниях. Уже тогда он говорил о Маяковском как о крупнейшем поэте, создавшем «несколько чрезвычайно сильных произведений, находящихся в полном созвучии с эпохой» («Наш современник», 1965, № 11, стр. 106). А впоследствии он так весомо определил значение творчества поэта: «Маяковский сделал все, что мог, для того, чтобы приготовить путь человеку будущего» (II, 488).

Но, стремясь всячески ускорить творческое возмужание автора «Мистерии-буфф» и «150 000 000», Луначарский критически отмечал и то, в чем проявлялись черты идейно-художественной незрелости молодого поэта, еще не изжитой связи его с дореволюционным футуризмом. Обо всем этом Луначарский говорил безо всякого смягчения и приглаженности, иногда даже, как в печатаемом обзоре, преувеличенно суровыми словами. И в конечном счете такая критика со стороны людей, которых Маяковский не мог не уважать, была полезна для его творческого развития.

Из материалов тома, относящихся к отдельным художникам слова, наиболее замечательна группа текстов и документов, связанных с Брюсовым. Луначарского еще до Октября привлекало многое в творческом облике автора «Грядущих гуннов»: и большая культура поэта, и строгое, требовательное к себе мастерство, и его тяготение к героическому и монументальному началу в искусстве, и яркие вспышки интереса



ЛУНАЧАРСКИЙ

Автолитография Ю. П. Анненкова, 1926
Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва

к событиям революции, и презрение к буржуазным либералам с их готовностью удовлетвориться мелкими уступками царизма. Естественно, что нарком просвещения приветствовал мужественный шаг поэта, который связал свою судьбу «навсегда с новой властью, властью рабочих, казавшейся в то время многим эфемерной» (I, 431). Брюсов был сразу привлечен к сотрудничеству, к практической работе в органах Наркомпроса.

После смерти поэта Луначарский написал о нем ряд статей. Они широко известны и вошли в Собрание сочинений. Но еще при жизни Брюсова, в 1923 г., Луначарский участвовал в публичном чествовании поэта по случаю его пятидесятилетия и выступал с речами. До сих пор было напечатано лишь его краткое вступительное слово, сказанное в Российской Академии художественных наук 16 декабря. Стенограмма же его речи, произнесенной на другой день в Большом театре, воспроизводится впервые. Характеристике брюсовского творчества здесь предшествует характеристика символизма в целом, что несомненно повышает литературоведческий интерес выступления.

Кроме стенограммы юбилейной речи, к Брюсову имеют отношение и два официальных письма, подписанных Луначарским: одно о награждении Брюсова орденом Трудового Красного Знамени, другое о назначении ему пенсии. Эти документы являются наглядным примером заботы наркома просвещения о деятелях литературы и искусства.

Луначарский откликался на появление многих произведений советской литературы. Известно, с каким одобрением он встретил «Жизнь Клима Самгина», «Поднятую целину», «Железный поток», «Чапаева», «Цемент», «Барсуков», «Виринею», «Бруски», «Зависть», сатирические романы Ильфа и Петрова, поэмы Блока, Маяковского, Багрицкого, стихи Асеева, Тихонова, Уткина, пьесы Тренева, Глебова, Вс. Иванова, Лавренева и многих других. Теперь мы можем присоединить к этим и подобным откликам отзыв о романе Ольги Форш «Современники».

Критик очень благожелательно относился к творчеству молодых писателей и обычно готов был поддержать подающего надежды автора своим предисловием к изданию книги или рецензией в печати или, по крайней мере, добрым советом.

Публикуемое ниже письмо в редакцию «Правды» с отказом дать предисловие к роману начинавшего тогда свой литературный путь Д. И. Зорина не противоречило этой обычной практике Луначарского. Письмо свидетельствует о добросовестности критика: при всей своей исключительной эрудиции и талантливости он не считал себя вправе писать о книге, посвященной изображению той стороны действительности, которую он знал недостаточно хорошо. В то же время Луначарский не ограничивается простым отказом: он дает молодому автору полезные советы и оказывает ему нужную поддержку высокой оценкой произведения, что, несомненно, имело немалое значение для руководителей газеты и издательства.

Еще более существенны письма Луначарского, связанные с происходившими тогда оживленными литературными спорами. В этом отношении можно считать программным его письмо к А. К. Воронскому. Здесь чрезвычайно важны и утверждения о необходимости реализма, исходящего «приблизительно из передвижнических, классическореалистических основ», но допускающего пафос и фарс, элементы фантастики и гиперболы; и защита в вопросах литературы большой широты, не превращающейся однако в безликость; и предложение организовать дискуссию для того, чтобы уточнить принципы художественной политики партии и Советского государства. Письмо показывает, что, критически относясь и к напостовцам с их «подозрительным отношением ко всякому попутчику», и к лефовцам с их унаследованными от футуризма «гримасами» и вульгаризаторскими лозунгами, Луначарский сначала предполагал найти общий язык в вопросах искусства и художественной политики с Воронским: в первой половине 1920-х годов он признавал положительное значение деятельности редактора „Красной нови" по собиранию литературных сил. Но общая платформа все же не была найдена. Луначарский вскоре убедился, что тактика Воронского превращается «в явную ошибку культурно-исторического порядка» и что его «любезность по отношению к приемлющей Октябрь интеллигенции дошла до ухаживания за ней, до преувеличения оценки ее сил, недооценки ее слабостей и фальшивых нот, звучавших в ее произведениях, и несколько пренебрежительного отношения к быстро поднимавшейся поросли

чисто пролетарской литературы» (II, 365—366). Солидаризироваться с этой позицией Луначарский не считал возможным и с 1925 г. неоднократно подвергал ее критике.

С дискуссиями, развернувшимися вокруг литературных группировок тех лет, связано и письмо в редакцию «Правды» по поводу выступления А. И. Зонина.

В обстановке борьбы за социалистическое переустройство деревни большое значение приобретал вопрос о так называемой крестьянской литературе. В июне 1929 г. Луначарский по поручению ЦК партии выступил с докладом на Всероссийском съезде крестьянских писателей. Этой темы коснулся он и в другом докладе того же года — на издательском активе ЗиФа.

Подчеркивая важность существования литературы, «являющейся голосом крестьянства и говорящей к крестьянству» (II, 429), критик, разумеется, не рассматривал эту литературу как нечто единое. Он говорил и о существовании писателей, выражающих реакционные или консервативно-крестьянские тенденции. Против такой литературы, которая «тащит крестьянина прочь от пролетария, тащит его в болото индивидуализма» (II, 423), он призывал направлять огонь всех критических батарей. Луначарский видел и крестьянских писателей попутнического типа, еще не проникнутых пролетарским сознанием, их надо было привлекать на свою сторону, за них надо было бороться.

Максимум же внимания и поддержки он предлагал уделять самому желательному типу крестьянского писателя — писателю, у которого налицо и коммунистическое сознание, и знание крестьянского уклада жизни, и умение воздействовать на крестьянских читателей близкими им образами.

В то время часто шли схоластические споры, следует ли данного автора причислить к пролетарской или крестьянской литературе. Луначарский на примере Панферова показывал, что можно быть одновременно и крестьянским и пролетарским художником. Вопрос о крестьянской литературе он решал диалектически, стремясь не к отмежеванию крестьянских писателей от пролетарских, а к их соединению.

И здесь он, как это часто бывало, подвергся критическим нападкам со стороны вульгаризаторов, чуждых понимания всей сложности совершавшихся в действительности процессов. Оппоненты (и среди них Зонин) пытались несправедливо обвинять Луначарского в игнорировании классовой борьбы и в прочих смертных грехах. Это не могло не вызвать протеста с его стороны, тем более, что для таких выступлений была использована высокая трибуна «Правды». Отсюда острополемический тон письма, завершающего раздел, посвященный вопросам советской литературы.

Н. Трифонов

ОЧЕРК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РЕВОЛЮЦИОННОГО ВРЕМЕНИ

Очень часто приходится слышать сетования на упадок литературы после революции, но эти жалобы следует воспринимать с большой осторожностью. Если говорить о количественной стороне дела, то совершенно очевидно, что чисто материальные причины вызвали значительное падение литературной продукции в Советской России в период 1917—1922 гг.

Однако теперь, в период новой экономической политики, издательская и типографская деятельность стремительно растет. В Петрограде имеется почти сотня частных издательств, в Москве — их более трехсот. Выходит в свет очень много книг, издаются альманахи и журналы различных направлений. Запретов для художественной литературы нет. Цензура, существование которой необходимо, пока еще не окончена борьба с контрреволюцией, крайне снисходительна по отношению к беллетристике. Несмотря на все это, из ящиков письменных столов и портфелей признанных писателей не появилось ни одного шедевра.

Никто из этих писателей не подарил нам общей картины грозных и красочных революционных лет. Допустим, что речь здесь идет о работе, которая им не по душе. Однако они вообще не создали ни одного крупного произведения.

Этот факт легко объясним. Русская литература пережила качественный кризис намного раньше кризиса количественного. Все старые и признанные писатели уже за десять лет до революции топтались на месте, либо вообще начинали утрачивать творческую продуктивность.

Конечно, в дореволюционной русской литературе были выдающиеся таланты. Рассмотрим же, что представлял собой каждый из них как в канун революции, так и во время ее.

Наибольшей славой в русской предреволюционной литературе пользовался В. Г. Короленко. Однако он умолк еще задолго до революции и целиком погрузился в свои интересные воспоминания, названные им «История моего современника», которые он продолжал писать и издавать и после революции. Как публицист Короленко является типичным демократом и идеалистом; он не примкнул к революции и в своих суждениях о революции не поднялся над уровнем прекраснодушного мелкого буржуа.

Максим Горький не создал ни одного значительного произведения ни в годы непосредственно перед революцией, ни позднее [1].

Валерий Брюсов, если говорить о форме и плодовитости его труда, работает и теперь в том же равномерном темпе, как и до революции. Что же касается творческих достижений в собственном смысле этого слова, то он, по моему мнению, за последнее время не создал ничего, что можно было бы сравнить с его лучшими произведениями более ранних лет.

Публикация и перевод с немецкого Л. М. Хлебникова.

Но, с точки зрения содержания, в его творчестве после Октября усилилась революционная струя, которая была заметна у него и раньше. Брюсов, как и большинство подлинных корифеев европейской литературы, пришел к коммунизму.

Контрреволюционер Мережковский, по-видимому, совершенно опустошенный духовно, способен только жаловаться на революцию. Он живет в эмиграции и беспрепятственно фабрикует там пустопорожние диатрибы, которые иной раз опускаются до уровня бульварной литературы. Его супруга самым активным образом поддерживает его в этой деятельности [2].

Сложнее обстоит дело с Александром Блоком — поэтом высокоодаренным. В предреволюционные годы у него тоже можно было наблюдать некоторое творческое утомление. Война ошеломила Блока, однако вызванный войной всеобщий упадок культуры не подавил его. Революцию он ожидал давно. Как и многие другие, он приветствовал Февральскую революцию, принявшую интеллигентский характер. Но в противоположность этим другим он не испугался Октябрьской революции.

Он увидел ее глубину и благородство и написал о ней строки, которых не забудет свободное человечество.

Но тот же Блок упрекал марксистов в излишнем рационализме, в отсутствии мистического и исторического понимания действительности, и не был в состоянии достигнуть такой зрелости взглядов, чтобы постичь новую жизнь. Хотя он сумел порвать с нездоровой мистикой своей туманной юности, этот процесс был еще далеко не закончен, когда революция потребовала от Блока решения грандиозных проблем. Блок воспринимал революцию чисто интуитивно, однако его не испугали ни ее ужасы, ни ее грязь. Он понял, что перед ним поток, который несет с собой много мути, но гул этого потока — по его собственным словам — «все равно всегда о великом» [3]. Тем не менее Блок остался неустойчивым и нервозным наблюдателем великих событий со стороны. Он не захотел подойти поближе к главным кузницам этой революции, полуофициально примкнул к левым эсерам [4] и содействовал созданию неясного, изобилующего пышными фразами так называемого «скифского» направления *. После крушения левых эсеров он потерял ориентацию и уже не знал, куда ведет тяжкий путь революции: к добру или злу.

Даже материальные ущемления, включая и опоздание визы на выезд за границу (о которой хлопотал автор этих строк), находятся во внутренней связи с безотрадным положением Блока. Если бы Блок обратился непосредственно к Советскому правительству, к руководящим деятелям революции, то о нем бы знали и позаботились бы даже в эти страшные годы. Но Блок намеренно оставался в тени, а его коллеги-писатели, очевидно, принимали его за революционера и абсолютно ничего для него не делали [5]. Тех же, в большей или меньшей степени, «скифских» взглядов, отливающих разными оттенками под влиянием мистики или, по крайней мере, романтики и колеблющихся между признанием и полупризнанием революции, придерживались и такие сильные дарования, как Андрей Белый, Алексей Ремизов и Вячеслав Иванов.

Белый обещает читателям создать художественный синтез, гигантский шедевр. В Октябрьской революции он видит начало революционной эпохи, которую он понимает мистически и которая, по его мнению, представит собой крутой подъем к высотам еще невиданной мистики, к расцвету чистой духовности. Эта в корне гнилая точка зрения является своеобразным ответом, благороднейшей реакцией души буржуазного интеллигента на новые грандиозные события.

---

* Левые эсеры называли себя почему-то по имени дикого племени — скифов. — *Примеч. автора.*

Сложная, во многом патологическая натура Белого чрезвычайно интересна в своих оттенках, а его послереволюционные творения своеобразными зигзагами как бы сопутствуют основной линии революции.

Ремизов скрывает все душевные переживания за мрачными узорами своей манеры письма. Можно установить только три факта. Ремизов не враг революции; он работает примерно так же, как и раньше; он не создал ни в последние годы перед революцией, ни позднее ничего значительного.

То же самое можно сказать о Вячеславе Иванове и его произведениях.

Из писателей, ставших эмигрантами, я упомяну двоих: контрреволюционного до одержимости Бунина, который в эмигрантский период не создал ничего в художественном отношении ценного [6], и Алексея Толстого, который собирался подвести в большом романе хоть какие-нибудь итоги, но потерпел крупную неудачу [7]. В последнее время Алексей Толстой примкнул к «Смене вех»*, чему можно только порадоваться.

Таким образом, творчески выиграли только те писатели, которые примкнули к революции.

То же сближение с революцией несомненно способствовало расцвету литературной деятельности так называемых футуристов.

Если Маяковский начал приобретать известность еще до революции, то только после революции он получил всеобщее признание. Маяковский — личность очень талантливая, чрезвычайной душевной мягкости, граничащей иногда с излишней чувствительностью, исполненная глубокого и несколько истерического лиризма; он стремится к грандиозному, пророческому, но при этом он очень ироничен и подчас впадает в клоунаду. Эти особенности дарования Маяковского ярко выразились уже в его ранних произведениях и теперь, когда он вступил на революционный путь, должны были получить еще большее развитие. Но у Маяковского имеются также недостатки, которые созданы, пожалуй, больше особенностями времени, средой, чем его личным характером.

Суть декадентства — это, как известно, потеря жизненного содержания, живой идеи. Чехов назвал эту идею в одном из своих писем «богом» всякого писателя, «богом», в котором нуждается каждый художник и которого, по мнению Чехова, на исходе XIX столетия потеряли все художники [8]. Такая утрата идейного фундамента буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенцией сказалась прежде всего в кокетливом утверждении, что мы, мол, эпигоны, люди заката, и выразилась в изящном и меланхолическом воспевании смерти.

Но когда одряхлевший буржуазный мир, потерявший всякое внутреннее содержание, физически омолаживался и готовился к неслыханному кровопролитию, безыдейное декадентство в искусстве в связи с ростом империализма приобрело чисто формалистический характер и начало бушевать в бессмыслицах кубизма, футуризма, супрематизма.

Чисто внешним стимулом декадентства обоих периодов, особенно второго, была конкуренция на литературном рынке. Так как содержание на рынке не котировалось, а осталась только форма, то, само собой разумеется, формальная изысканность, подхлестываемая конкуренцией и рекламой и дошедшая до бессмыслицы, превратилась в товар, который пользуется самым большим спросом.

Не нужно думать, что декадентствующие футуристы являлись простоловкими шарлатанами. Нет, среди них было много искренних людей, которых несло водоворотом бездушной буржуазной жизни и которые

---

* «Смена вех» — группа интеллигентов, которые, часто по «национал-большевистским» мотивам, «принимают» теперь русскую революцию и развертывают среди эмигрантов деятельную пропаганду за возвращение в Россию.— *Примеч. автора.*



Р. С. Ф. С. Р.

НАРОДНЫЙ КОМИССАРИАТ ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОТДЕЛ.

НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ СЕКЦИЯ

ВОЛЬНАЯ ФИЛОСОФСКАЯ АКАДЕМИЯ

— ВЫСШЕЕ УЧЕНОЕ И УЧЕБНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ. —

В. Ф. А. имеет целью исследование и разработку, в духе социализма и философии, вопросов культурного творчества, а также распространение философско-углубленного отношения к этим вопросам в широких общественных кругах.

ОТДЕЛ ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ И

ОТКРЫВАЕТСЯ ФАКУЛЬТЕТ ИСКУССТВ.

участие в ближайших работах принимают:

Ар. Авраамов, А. Блок, А. Белый, Р. Иванов-Разумник, Б. Юшнер, А. Луначарский, Е. Лундберг, Вс. Мейерхольд, С. Мстиславский, К. Петров-Водкин, А. Штейнберг, К. Эрберг

ТЕМЫ БЛИЖАЙШИХ КУРСОВ, ЧТЕНИЙ И ДОКЛАДОВ:

Введение в философию.	Искусство в свете революции.	История религий.
Философия культуры.	Литература и революция.	История эстетики.
Религия и социализм.	Искусство и социализм.	История искусств.
Философия творчества.	Живопись будущего.	История литературы.
Революция и педагогика.	Основы звукоподражания.	История живописи.
Психология труда.	Театр будущего.	История музыки.
Искусство и труд.	Классификация художественных идеологий.	История стилей.

Открытие В. Ф. А. состоится во второй половине января 1919 лекцией Александра Блока:

«Катилина, — эпизод из истории мировой революции».

Запись в число слушателей В. Ф. А. производится временно в помещении Научно-Теоретической секции Театрального Отдела Народного Комиссариата по Просвещению, от 12 до 3 ч. дня, — улица Халтурина (б. Миллионная) дом № 27, комн. 15.

Занятия безплатные. Часы занятий вечерние

АФИША-ПРОГРАММА, ИЗВЕЩАЮЩАЯ ОБ ОТКРЫТИИ ОТДЕЛА ФИЛОСОФИИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ВОЛЬНОЙ ФИЛОСОФСКОЙ АКАДЕМИИ

Петроград, январь 1919 г.

Наборный экземпляр. Слева надписи А. А. Блока, Вс. Э. Мейерхольда и Луначарского («Подтверждаю мое согласие на участие в В. Ф. Ак. Луначарский»)

Институт русской литературы АН СССР. Ленинград

Афиша была напечатана, но не увидела света. Вместо Вольной философской академии в ноябре 1919 г. открылась Вольная философская ассоциация, в работе которой Луначарский участия не принимал

искренне верили, что они создают положительные ценности и двигают вперед события.

Результатом первой, коренной причины декадентства является формализм, манерность и внутренняя пустота, которые часто расценивались как достоинство.

Результат второй причины — беззастенчивая самореклама.

Обе эти болезни заразили также и даровитого Маяковского. Они сказываются как в его предреволюционном творчестве, так и в последних его произведениях.

Строго говоря, Маяковский никогда или почти никогда не был внутренне пуст, но он прилагал все усилия к тому, чтобы доказать себе и другим, что он полностью равнодушен к содержанию своих произведений, что его интересует «только» формальное мастерство. Вот почему его произведениям недостает простодушия, вот почему он становится фокусником, стремясь найти совершенно новую форму, стремясь к неожиданной оригинальности. Однако истинная оригинальность, как говорит Гете, едва ли осознает себя, во всяком случае она не осознает себя в процессе творчества [9]. Искусственная оригинальность — это самый банальный и самый пагубный путь к достижению оригинальности. Такая погоня за оригинальностью обнаруживается часто даже в лучших произведениях Маяковского раннего периода, ее следы можно найти и в его послереволюционных произведениях.

Чрезвычайно своеобразно, я мог бы даже сказать — забавно, отражается в сознании Маяковского его положение революционного, а следовательно прежде всего богатого содержанием поэта.

Когда после первого чтения «150 000 000» Маяковского спросили, искренни ли революционный пафос и революционная ирония, которыми полна эта поэма, его друзья-теоретики пытались доказать, что искренности не место в искусстве [10]. Тогда тот же вопрос был поставлен перед Маяковским иначе: значит ли это, что он как безыдейный мастер просто хотел доказать, что он в состоянии удачно выполнять также и революционный заказ?

Я готов спорить с кем угодно, что Маяковский был глубоко взволнован, когда писал «150 000 000», но в присутствии своих друзей-теоретиков (к слову сказать, коммунистов) он постеснялся своей искренности и не ответил на поставленные перед ним вопросы. На эти вопросы Маяковский ответил после чтения пролога к его новой поэме «IV Интернационал», когда автор этих строк бросил ему упрек, что этот пролог чистая публицистика: «Что я могу поделать? Ведь я принадлежу не к пушкинской школе, а к некрасовской» [11].

На это можно было бы сказать: тем лучше! Некрасов умел сочетать публицистику с высокой поэзией. Но теоретики, эти злые духи Маяковского, заметили, куда клонился спор, и постарались заменить неонекрасовскую установку чем-то совершенно бессмысленным. Маяковский неожиданно принялся фабриковать более или менее остроумные стихи в фельетонном стиле «Стрекозы» или «Будильника»*. Он написал целое стихотворение о том, что мостовая на перекрестке Мясницкой улицы [12] плоха, и тому подобные стихи. Он пытался, кроме того, с горячностью доказывать, что для поэзии равны все сюжеты и что если дело идет о пользе, то лучше всего прямо выбирать газетно-репортерские темы и придавать им по возможности блестящую форму.

Вырваться из-под власти этого формализма Маяковский не сможет до тех пор, пока им владеет другой бес декадентства: мелкий бес себялюбия.

---

* Дореволюционные юмористические журналы.— *Примеч. автора.*

АФИША ВЫСТУПЛЕНИЯ
В. В. МАЯКОВСКОГО
С ЧТЕНИЕМ ПОЭМЫ «150 000 000»
Москва, 12 декабря 1920 г.
Литературный музей. Москва



Мы можем надеяться, что этот подлинный художник поймет простые и глубокие слова одного из величайших художников мира — Франца Листа: «Не преувеличивая непомерно значения художника, не объявляя в пышных фразах, как это обычно делается, о его миссии и апостольском призвании, мы все же верим, что у художника есть своя определенная роль, что художник будущего откажется от той суетной славы, блестящим представителем которой был Паганини. Пусть виртуозность будет для художника лишь средством, но не самоцелью, пусть он всегда думает о том, что гениальность обязывает» [13].

Почти все, что мы сказали, относится также к другим, несомненно одаренным футуристам: к веселому трубадуру Каменскому, к Асееву и Третьякову.

Было бы смешно утверждать, что революция неблагоприятно повлияла на творческие возможности этих людей. Они создали в эти годы много безусловно очень ценного, заслуживающего того, чтобы стать известным в Европе. Сюда относятся полная чрезмерных преувеличений, но веселая и производящая сильное впечатление поэма Маяковского «150 000 000», многие из его стихотворений и искрящаяся юмором «Мистерия-буфф». В. Каменский также написал несколько стихотворений, драму «Стенька Разин» и интересную «Паровозную обедню» [14]. Третьяков наряду со стихотворными фельетонами, публиковавшимися на страницах одной русской газеты в Китае и просто поразительными по своей силе, меткости и виртуозности (они заслуживают перепечатки) [15], создал подлинный шедевр, маленькое стихотворение «Рыд матерный» [16]. Асеев готовит к печати

сборник своих революционных стихотворений; этот сборник несомненно явится самым значительным во всей русской литературе произведением чисто революционной музы [17]. Особенно мне хочется отметить потрясающее стихотворение «Тебя расстреляли» [18].

О так называемых имажинистах, этих дошедших до полного абсурда выродках футуризма, говорить не стоит [19]. На свет их кабацкого фонаря слеталась и талантливая молодежь, но можно надеяться, что кое-кто из них еще выберется из этого болота.

Несколько слов все же нужно сказать особо о Есенине. Есенин вместе с другим заслуживающим внимания поэтом — Клюевым начинал свой путь как убежденный крестьянский поэт, и тогда он был интересен, свеж и талантлив. Потом он стал имажинистом.

Нельзя отрицать, что несмотря на имажинизм, т. е. несмотря на моментализм, несмотря на погоню за эффектами, у Есенина сквозь пеструю оболочку его «манерности» просвечивает подлинный поэт. К сожалению, раннюю славу, этот яд для молодого писателя, следует приписать не едва просвечивающему дарованию, а именно внешней коросте паясничества. Однако несомненно, что рано или поздно Есенин найдет в себе силы отбросить якобы современную маску и отречься от своей славы,— тогда от него можно будет ждать больших свершений. В его крайне неудавшемся «Пугачеве» среди всяческих острых словечек и вывертов, частью забавных и милых, частью вымученных и скучных, иногда пробивается недвусмысленная романтическая искренность, часто напоминающая, к сожалению, визг побитого щенка [20]. Как бы то ни было, именно эта чувствительность может спасти Есенина. Если эта эмоциональность победит хулиганские тенденции и погоню за дешевыми эффектами, как раз она может развиться в подлинную, вполне современную романтику.

Если обратиться к беллетристам, выдвинутым самой революцией, то мы должны будем остановиться прежде всего на Борисе Пильняке, у которого есть свое лицо и который является, вероятно, самым одаренным из них.

Пильняк хочет изобразить в своих повестях и романах годы революции и нашу сегодняшнюю действительность. Его особенностью является крайняя склонность к курьезам, к предметам из паноптикума, к культурной и литературной нумизматике.

Он или блуждает взором повсюду, глядя через бинокль любопытства, делая при этом более или менее случайные обобщения, или — гораздо чаще — разглядывает в лупу смешные или трагикомические раритеты, что оказывается намного интереснее.

Еще куда бы ни шло, если бы Пильняк старался найти какие-то особенно типичные редкостные явления. Но нет, курьезное для него представляет самодовлеющую ценность. И Пильняк довольно искусно создает из курьеза типичную, как он воображает, художественную ценность или делает его исходным пунктом для своих полухудожественных размышлений.

Пильняк очень много резонерствует. Вообще главные элементы писательской манеры Пильняка: красочно изображенные курьезы и несколько расплывчатый, не всегда удачный комментарий.

Естественно, что модная, лучше сказать — порочная направленность моментализма, мелкая мозаичная структура художественного произведения, которая свидетельствует о соответствующем ей импрессионистском складе души,— все это является больше работой нервов, чем ума, и вполне согласуется с ненасытным нумизматизмом Пильняка. Естественно также, что когда Пильняк в своих комментариях или обобщениях (через бинокль) достигает широты, то эта широта тоже импрессионистична, а обобщения остаются случайными и часто курьезными. Пильняк любит говорить о небе, будто оно зеленое. Возможно, хотя я сам никогда этого не наблюдал, что в изве-

стные редкие минуты какой-то кусочек неба может казаться зеленым; но для Пильняка типично то, что на немногих страницах его романа «Голый год» [21] можно пять-шесть раз найти это комичное «зеленое» небо. В своих обобщениях Пильняк тоже старается быть оригинальным до курьезности. Он берет, например, название «Китай-город» * (часть города Москвы) и якобы невыразительные, как медные пуговицы, глаза китайцев, а затем с помощью парафраз и повторений разукрашивает весь роман и настойчиво ведет читателя к обобщающему выводу, будто бы результат, а может быть даже причина русской революции — распространение азиатского начала до Москвы и далее на запад... Но разве в сущности это не то же зеленое небо?

Я задержусь еще на внешней манере Пильняка. Ему хочется быть очень ритмичным. Он доводит прозу по ее звучанию почти до белого стиха или, если хотите, до прозы Белого. Художественные приемы Пильняка иные, чем у Белого, но цель та же самая: дать изображению пусть гротескную, но по сути внутренне четкую структуру. Против такой ритмизации прозы и ее сближения с музыкой возразить нечего, хотя это охватывает чуть ли не всю область художественной прозы, что вряд ли желательно. Даже при конструировании отдельной страницы, главы Пильняк старается достичь подобия не только строфичности, но прямо-таки музыкального творчества. У него можно найти повторяющиеся мотивы, попытку строфического построения текста, в расположении крупных частей повествования он также стремится, видимо, к кристаллически правильной архитектонике (триптих в «Голом годе»). Но чем больше Пильняк отходит от музыкальности в деталях к музыкальности всей архитектоники, тем менее удачными становятся его опыты.

И еще одна особенность: моментализм у Пильняка вступает в известной степени в противоречие с его стремлением к архитектонике, к формальным «правилам» музыки. Примирение достигается тем, что вводится нечто вроде лейтмотивов, вернее сказать, назойливо повторяющиеся фразы и периоды. Несколько такого рода постоянных мотивов Пильняк отмечает с самого начала. В ходе развития повествования он сплошь и рядом пополняет их запас и затем, как это обычно бывает в народном эпосе, обыгрывает на протяжении всего произведения неизменные, создающие определенное настроение, напоминающие, пророчествующие, намекающие фразы (вроде лейтмотивов у Вагнера), вплетая при этом основную нить рассказа в эту орнаментальную цепь.

Если к этому добавить, что Пильняку присуща острая наблюдательность, что он умеет выхватить из толпы особо примечательную оригинальную фигуру и изобразить ее то гомерически комичной, то болезненно истеричной, что он хороший мастер *русского* юмора, т. е. юмора скорбного, что он обладает огромным запасом звучных и новых слов, что он фанатически предан своему искусству,— то мы окажемся перед совершенно необычным явлением; несмотря на краткость своей литературной деятельности, Пильняк не только стал всем известен (по пяти строчкам можно узнать Пильняка безошибочно), но для многих и привлекателен. Это уже недостаток нашего времени: жажда оригинальности столь велика, что как только возникает оригинальное явление, возле него сейчас начинают толпиться подражатели, которые хотят быть так же оригинальны и тем самым теряют свою самобытность.

Нельзя, например, не отметить очень большого влияния Пильняка на группу молодых писателей, которые называют себя «Серапионовы

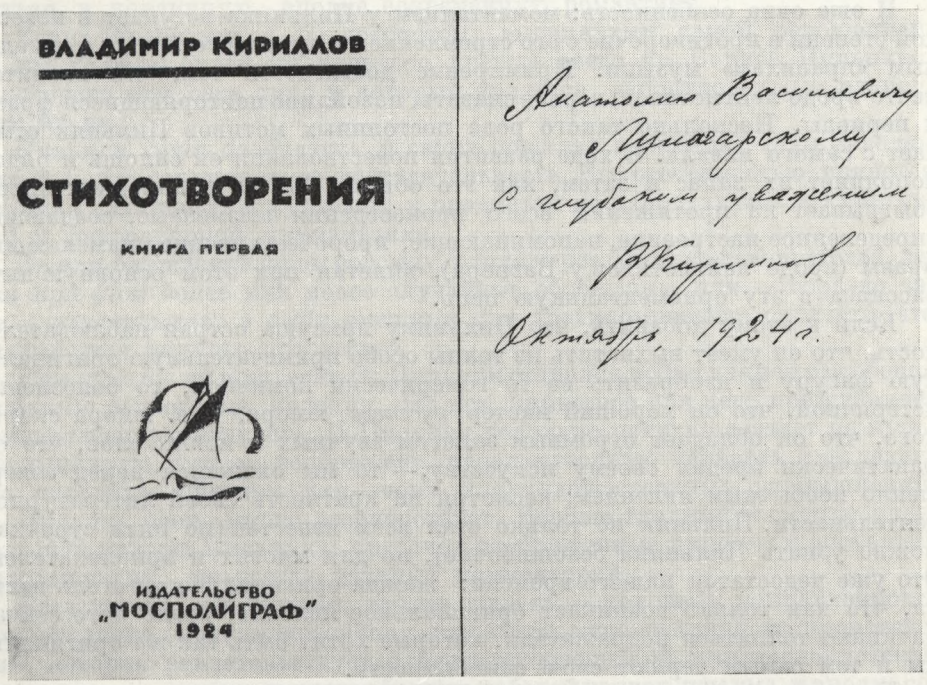
* «Китай-город» часто переводится как китайский город. Однако эта этимология неверна. Когда так назвали старинную часть города, то имели в виду не Китай, а взяли случайно созвучное название, имевшее совершенно другой смысл, который позднее был утрачен.— *Примеч. автора.*

братья». Несомненно, что такие писатели, как Всеволод Иванов, Михаил Зощенко, А. Я. Аросев [22], Никитин и другие, обладают более или менее значительным талантом. Многие из этой группы стоят к революции ближе, чем Пильняк. Тем правильнее и плодотворнее их желание стать художниками своей эпохи. Однако некоторые из них настолько подражают Пильняку, что невольно возникает вопрос: неужели они не понимают, что уже вследствие этого они оказываются писателями третьего ранга.

И те из «Серапионовых братьев», которые не подражают Пильняку, слишком заботятся о вычурности формы, и у них форма в большей или меньшей степени навязчиво бросается в глаза; но она не усиливает, а, наоборот, скрывает содержание, которое составляет основу каждого произведения искусства.

Однако уже большим шагом вперед является то, что «Серапионовы братья» выдвинули лозунги: «сюжетность» и «занимательность».

Шагом вперед,— спросит читатель,— а не шагом ли назад? Конечно, это шаг назад. Ведь главное заключается в том, что новая литература, читательские круги которой все увеличиваются за счет новых, здоровых, серьезных людей, отвергает новшества худосочной литературы пресыщенной верхушки интеллигенции больших городов и ищет свою основу в крепких и здоровых пластах эпохи. Для России это означает возвращение — в формальном отношении — к нашим классикам: к Пушкину и Лермонтову в поэзии, к Достоевскому и Толстому в романе, к Тургеневу и Короленко в рассказе и повести. Само собой разумеется, что в эти формы должно быть вложено совершенно новое содержание, потому что духовный мир



ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ НА СБОРНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ В. КИРИЛЛОВА (М., 1924): «Анатолию Васильевичу Луначарскому с глубоким уважением В. Кириллов. Октябрь, 1924 г.»

Книга из личной библиотеки Луначарского

Обложка и форзац

Центральный архив литературы и искусства. Москва

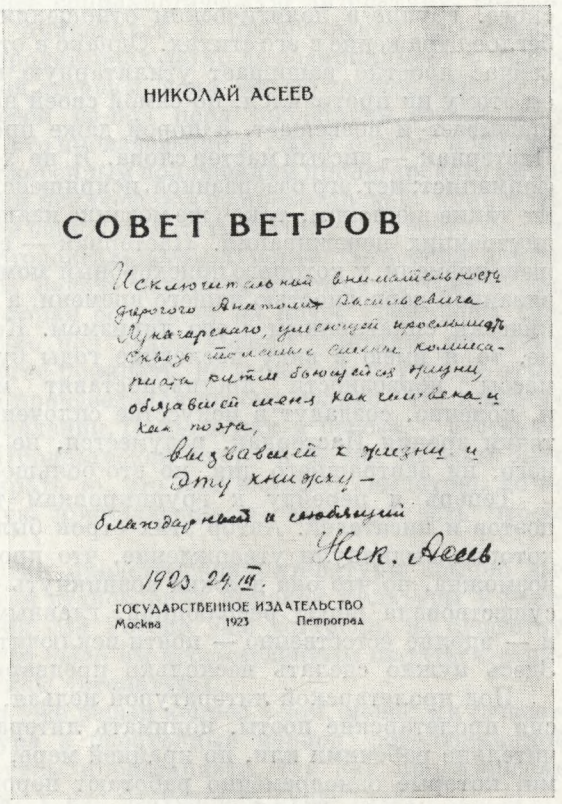
ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ НА СБОРНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ Н. АСЕЕВА «СОВЕТ ВЕТРОВ» (М.— Пг., 1923):

«Исключительной внимательности дорогого Анатолия Васильевича Луначарского, умеющей прослышать сквозь толстые стены комиссариата ритм бьющейся жизни, обязавшей меня как человека и как поэта, вызвавшей к жизни и эту книжку, — благодарный и любящий Ник. Асеев. 1923. 29.III»

Книга из личной библиотеки Луначарского

Титульный лист

Центральный архив литературы и искусства, Москва


НИКОЛАЙ АСЕЕВ

СОВЕТ ВЕТРОВ

Исключительной внимательности дорогого Анатолия Васильевича Луначарского, умеющей прослышать сквозь толстые стены комиссариата ритм бьющейся жизни, обязавшей меня как человека и как поэта, вызвавшей к жизни и эту книжку — благодарный и любящий Ник. Асеев.

1923. 29. III.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1923 Петроград

и внешнее окружение читателя и писателя изменились; это новое содержание создаст, едва заметно для самого автора, новую форму; в каком направлении пойдет это развитие — ответить трудно и, во всяком случае, не в этой статье.

В заключение остановлюсь еще на двух писателях, которые столь же мало, как и ранее названные, принадлежат к группе пролетарских писателей. Илья Эренбург живет сейчас за границей, но он выехал туда только приобретя серьезное знание русской советской жизни [23]. До того, в Киеве, он был чуть ли не контрреволюционером, но полученный опыт привел к тому, что он начал превращаться в очень интересного свидетеля своей эпохи. Его последние книги, появившиеся за границей, «Приключения Хулио Хуренито» и «Неправдоподобные истории» [24] по своему настроению и занимательности, оригинальности и своеобразию формы стоят выше всей русской эмигрантской литературы и занимают важное место в русской литературе наших дней. Эренбург должен был бы написать драму. В прошлом Эренбург пережил довольно много метаморфоз, чаще всего довольно грустных: от не слишком хорошего к все более плохому. Но теперь заметен обратный поворот в его метаморфозах. Если дальнейшее развитие Эренбурга, писателя еще молодого, будет продолжаться последовательно по восходящей линии в принятом им в настоящее время направлении, то мы можем ожидать от него значительных результатов.

Сложнее обстоит дело с поэтом Борисом Пастернаком. По своей сущности Пастернак — первый подлинный, блестящий и последовательный, хотя, может быть, и не всегда сознающий это, поэт-импрессионист. Ему не чужды симпатии к революции, и он принадлежит к группе Маяков-

ского, группе в политическом отношении очень здоровой. Это находит беглое отражение в его стихах. Однако в отличие от Маяковского, который сейчас яростно защищает утилитарную поэзию, но внутренне, как бы он этому ни противился, по самой своей натуре остается поэтом, который призывает и возвещает, а порой даже пророчествует, в отличие от него Пастернак — чистый мастер слова. Я не хочу этим сказать, что он чистый формалист; нет, его разорванной, искрящейся, мозаичной форме соответствуют такие же искры, такая же мозаика изящных и тонких, но мимолетных внутренних переживаний. Пастернак — единственный русский поэт нашего времени, у которого прискорбный моментализм является не модой, навязанной нервозностью нашего времени, а чем-то идущим из души и органически сплавленным с его лиризмом. Когда я говорю о нервозном веке, то я имею в виду последние годы буржуазной ярмарки. Народные массы нервозности противопоставят монументальную сплоченность и, конечно, создадут в искусстве сплоченную монументальность. С этой точки зрения Пастернак, разумеется, не является поэтом ни сегодняшнего, ни завтрашнего дня, но это большое и сильное дарование.

Теперь я перейду к группировкам так называемых пролетарских поэтов и писателей. Автор этих строк был одним из первых марксистов, которые выдвинули утверждение, что пролетарская культура не только возможна, но что она должна возникнуть с неизбежностью, что она уже существовала перед революцией, главным образом в Западной Европе и — вполне естественно — почти исключительно в области литературы [25]. Здесь нужно сделать несколько предварительных замечаний.

Под пролетарской литературой нельзя, как это склонны делать в России пролетарские поэты, понимать литературу, которая создана исключительно рабочими или, по крайней мере, бывшими рабочими, т. е. людьми, которые одновременно работают пером и рубанком или от рубанка перешли к перу. Подобное представление о художественной пролетарской литературе является своеобразной разновидностью русской махаевщины *, и поэтому утверждение, что «интеллигент» может думать за пролетариат, но не может чувствовать за него, не решает проблемы. Само собой очевидно, что поэту, происходящему из высших классов или из мелкой буржуазии, его происхождение не может помешать стать в искусстве пророком пролетариата, совершенно так же, как принадлежность к интеллигенции не помешала Марксу, Энгельсу и Ленину гениально сформулировать идеи пролетариата. При этом необходимо только одно предварительное условие: полное единство с пролетариатом и совершенно точное знание его внутренней и внешней жизни. Поскольку эти условия не так уж легко выполнимы и поскольку, с другой стороны, из недр пролетариата легче появиться художнику, чем теоретику (ибо для последнего необходимо чрезвычайно широкое образование), то гораздо естественнее ожидать в области литературы появления крупных пролетарских художников именно из рабочей среды.

Было бы ошибкой причислять таких больших и могучих прогрессивных художников, как Уитмен, Верхарн или Горький, к пролетарским поэтам. Они являются несомненно только предтечами пролетарской литературы, только интеллигентами, которые ощутили мощное и плодотворное влияние нового класса [26].

---

* *Махаевщина* — анархистская сектантская группа, созданная в Сибири Махайским и делавшая попытки выбросить из рабочего движения всех социалистически, партийно мыслящих и действующих интеллигентов. Это изничтожение интеллигентов получило некоторое распространение среди рабочих по всей России. Забавно, что сам Махайский был типичным интеллигентом и что его теории отмечены даже своего рода схоластической интеллигентщиной.— *Примеч. автора.*

Однако если более или менее социалистическую литературу, созданную интеллигентами, нельзя причислять к пролетарской литературе только на том основании, что пролетариат легко ее воспринимает и может и должен ее любить, то, с другой стороны, ясно, что не каждое литературное произведение, появляющееся из-под пера пролетария, есть элемент пролетарской культуры. Если это произведение в своей основе подражательное, если оно противоречит коренным положениям пролетарского мировоззрения, то оно автоматически исключается из пролетарской культуры.

Было бы, однако, величайшей ошибкой пытаться втиснуть пролетарскую литературу в какие-то рамки ортодоксальности. В искусстве вообще немыслима никакая ортодоксальность. Задача истинной критики состоит в том, чтобы изучать литературу, которая возникает на почве классового движения, и может быть не только под углом зрения эстетики, но также и идеологии, одно хвалить, другое порицать, но ни в коем случае не отрицать пролетарского характера произведения потому только, что критику что-то не нравится в его направлении. Пальма, как и береза,— растение, но и крапива тоже растение. Пролетарская флора и фауна должны быть разнообразны; вы можете выбирать то, что вам внушает симпатию, но не должны отвергать пролетарскую принадлежность там, где есть что-то вам несимпатичное.

В качестве аргумента против пролетарской литературы обычно выдвигали соображение о трудности становления высокой культуры у угнетенного класса. Эти возражения для России уже устарели, по существу отпали они и для Германии, где было бы бессмысленным пытаться отрицать существование пролетарской литературы.

Равным образом для России уже решен вопрос о том, может ли существовать пролетарская литература в переходный период революционной борьбы, в первые годы диктатуры пролетариата, так как пролетарская литература, и особенно поэзия, у нас безусловно существует.

Но нельзя в то же время недооценивать те препятствия, с которыми сталкивается пролетарская литература и культура на первых же шагах. Самое незначительное препятствие — бедность пролетарских писателей, так же как их союзов, издательств и т. д.

Сейчас государство делает сравнительно немного даже для центрального объединения пролетарских работников культуры, для Пролеткульта. Столь же медленно набираются сил так называемые культотделы профсоюзов, так как средства их незначительны, а помощь со стороны государства недостаточна.

Однако ведь многие гениальные произведения мировой культуры были написаны голодными писателями. Если бы Пролеткульт или культотделы были богаты, то развитие литературы приняло бы принудительный, искусственный характер и пролетарскому культурному движению пришлось бы тащить за собой многих неполноценных попутчиков.

С этой точки зрения, может быть, лучше, что пролетарские культурные организации даже в период диктатуры пролетариата переживали тяжелый и героический процесс самостоятельного прокладывания своих путей. Разумеется, я констатирую это как объективный наблюдатель. Как государственный деятель я всегда настаивал и неизменно буду настаивать на увеличении субсидий для пролетарских культурных организаций и на предоставлении так называемых академических пайков для пролетарских художников.

Как я уже сказал, материальная бедность является относительно небольшим препятствием для развития пролетарского искусства. Гораздо тяжелее бедность духовной культуры.

Мы не собираемся ни льстить пролетариату, ни недооценивать его духовные силы. Богатство пролетариата — в свежести его чувств, в само-

бытности его жизненного опыта. Он живет бок о бок с такой могущественной стихией, как индустрия, у пылающего огня героической социальной революции. Еще большее духовное богатство пролетариата — глубокий жизненный коллективизм его основного, чисто пролетарского ядра. Это служит порукой полного и безграничного развития пролетарского мироощущения как переходной ступени к общечеловеческому искусству торжествующего коммунизма.

Но это недостаточно осознано. Этот первоначальный процесс художественного самосознания класса необходимо еще пережить.

Как будет проходить этот процесс? Так, как это всегда бывает. Сначала появляется довольно много второразрядных зачинателей, которые подготавливают материал и почву для выступления группы самобытных гениев: пролетарских Пушкиных и Гоголей.

В данный момент мы находимся на стадии пролетарских Державиных, облекающих свое собственное содержание в формы, заимствованные у духовно чуждых им писателей. Нет надобности скорбеть об этом: иначе и не может быть. Пролетарские Пушкины и Гоголи появятся, и даже те из нашего поколения, которые уже прошли половину своего жизненного пути, еще собственными глазами прочтут произведения пролетарских гениев.

Но подобно тому как литература верхних слоев русского народа отнюдь не была бедной и до Пушкина, так и мы ни в коей мере не собираемся игнорировать то, что уже достигнуто пролетарскими писателями.

Недостатки сегодняшней пролетарской русской литературы находятся в тесной связи с бедностью духовной культуры пролетарских писателей, которая, в свою очередь, связана с их недостаточным образованием и с начавшимся только теперь процессом вдумчивого раскрытия собственной природы.

К этим недостаткам прежде всего относится известный схематизм содержания.

Я не хочу сказать, что эта литература сплошь схематична. Наоборот, есть много прекрасных исключений. Кроме того, вполне естественно, что в первые годы преобладали, если можно так выразиться в хорошем смысле, воинственно-барабанные революционные темы. Но даже среди писателей, которые группируются в Пролеткульте или вокруг него, все больше обозначаются группы, из которых одна боится отклонения пролетарских писателей на путь «бесклассовой» поэзии и требует, чтобы они сосредоточивались на «пролетарских» темах: труд, борьба, сатира на имущих и т.д.; другая же группа в лице своих крайних представителей, напротив, как будто склоняется к тому, чтобы раствориться в потоке «всеобщей» литературы. Что касается первого, так называемого чисто пролетарского течения, то его необходимо осудить самым суровым образом. Пролетарский поэт должен быть прежде всего полностью свободным. Критикуйте плоды его творчества сколько хотите. Но подрезывать его ветви и делать искусственные прививки — преступление. В высшей степени характерно, что это исходит от интеллигентских сектантов из того же самого Пролеткульта.

Покойный Федор Калинин [27], несомненно самый значительный и ясный теоретик пролетарской культуры чисто рабочего направления, не раз подчеркивал, что пролетарский поэт должен охватывать весь мир и выражать все чувства в их новой, пролетарской окраске.

Но если второе течение, как указывают, иногда приводит к потере собственного пролетарского лица, к «интеллигентщине», то в этом повинны слишком слабые пролетарские дрожжи соответствующей личности и ее недостаточная связь с массой, особенно необходимая тем из пролетариев, жизнь которых, в сущности, протекает в обстановке интеллигентского писательского труда. Однако пролетариату ни на минуту не следует



КНИГА А. ГАСТЕВА «ВОССТАНИЕ КУЛЬТУРЫ»
(Харьков, 1923)
Обложка и фронтиспис (гравюры З. Толкачева)
Книга из личной библиотеки Луначарского.
Центральный архив литературы и искусства, Москва

бояться общечеловеческих тем, поскольку все великие темы являются общечеловеческими и ни одна из них по сей день не разрабатывалась иначе как с точки зрения того или иного класса, либо той или иной межклассовой группы; пролетарий должен в то же время самым старательным образом учиться у своих предшественников и современников, хотя вольное или невольное подражание представляет для него все же немалую опасность. При этом подражание классическим формам несравненно менее опасно, чем подражание футуристическим методам. Поскольку я убежден, что уже в самое ближайшее время пролетарская литература будет составлять добрую половину всей русской литературы, то, естественно, я считаю также правильными для нее рецепты, продиктованные соображениями социологического порядка.

Несмотря на эти два существенных препятствия — неясность собственного мировоззрения в плане содержания и подражательность в плане формы,— сказывается тем не менее подлинное классовое чутье и индивидуальная одаренность наших пролетарских писателей. Пролетарская литература развивалась довольно неравномерно: существует несколько групп пролетарских поэтов, немногочисленные прозаики и отдельные драматурги.

Среди поэтов первое место по свежести таланта и оригинальности занимает Казин. Правда, несмотря на то, что он написал очень мало и почти все его произведения, за исключением последних, могут уместиться в одной книжке [28],— он довольно неровен: слабых стихотворений у него больше, чем этого хотелось бы. Но зато у него есть и такие, которые можно назвать шедеврами и которые, естественно, включаются теперь

во все сборники лучших пролетарских произведений. К таким стихотворениям относятся «Медовый Спас», «Лебедь», «Каменщик», «Рабочий май», «Рубанок».

Произведения Казина чрезвычайно интересны по содержанию: при замечательной грациозности и свободе сюжетов и образов, в которые он это содержание облекает, его стихи отличаются последовательно выраженным рабочим характером. Они самобытно оригинальны также и по своей форме: пишет он чаще всего метрическим, но отнюдь не строго выдержанным стихом, он ломает и изменяет его в соответствии с внутренним ритмом своего чувства, создавая таким образом что-то среднее между строгим метрическим и к тому же рифмованным стихом и свободным стихом во французском смысле этого термина. Я должен заметить, что подобные произвольные отступления от общепринятых правил стихосложения я особенно часто наблюдал у новых немецких поэтов, в том числе у пролетарских.

Безусловно крупным поэтом обещает стать Александровский. Его форма пока еще сильно зависит от просодии Маяковского и его группы. Но Александровский обладает несравненно большей задушевностью и выразительностью. Именно в политических произведениях у Маяковского господствует известная холодность; патетика, а порой и сентиментальность, столь частые в его лирике, чередуются здесь с иронией и карикатурой. У Александровского же все произведения проникнуты политическим пафосом, который иногда доходит до сентиментальности, а временами кажется даже слегка истерическим. Впрочем очень большую искренность чувства в своих лучших произведениях обнаруживают также Асеев и Третьяков. Строго говоря, читатель, не знакомый с группировками, может причислить Александровского к футуристам. Однако чуткое ухо уловит едва ощутимое различие: стихотворная манера Александровского при большой формальной и ритмической изысканности не является интеллигентской; этим я вовсе не хочу сказать, будто ему недостает мастерства, что, если я не ошибаюсь, склонны утверждать футуристы.

По форме близок к футуристам также даровитый Герасимов. Несмотря на то, что он пишет уже давно и приобрел большой технический опыт, он чем дальше, тем больше становится холодным и даже манерным версификатором. Нужно все же отметить, что он располагает значительным богатством тем, но страстная погоня за возможностью показать свое техническое мастерство, желание не отстать от новейшей, к сожалению, слишком чванливой и исключительной виртуозности приводит к тому, что серьезное содержание его произведений оказывается скрытым за искусственными узорами формы, что зачастую вызывает справедливое раздражение. Правда, он не впадает в фиглярство имажинистов, но тем не менее нельзя отрицать то дурное влияние, которое оказал на него имажинизм. Разумеется, вполне возможно, что этот сильный художественный и музыкальный талант еще стряхнет с себя всю мишуру моментализма и манерного кокетничанья и внесет по-настоящему ценный вклад в пролетарскую поэзию.

Филипченко, книгу которого «Эра славы» чуть ли не с восторгом приветствовали два таких выдающихся поэта, как Брюсов и Балтрушайтис, несомненно очень одарен [29]. Он сознательно идет вслед за Верхарном и наполняет его ритмы чисто пролетарским содержанием. Очень велико также влияние на Филипченко Уитмена, притом в переводе Чуковского[30]. Хуже то, что Филипченко гораздо чаще впадает в риторику, чем обращается к живым образам. В этом отношении он несравненно слабее и монотоннее обоих своих великих предшественников, чьим учеником он является, — только учеником провозвестников, но отнюдь не первым настоящим пролетарским поэтом.

Кроме того имеется еще ряд талантливых и многообещающих пролетарских поэтов: Кириллов, Садофьев, Санников, Обрадович.

Немного в стороне стоит совсем молодая поэтесса Баркова, которая нашла свою своеобразную форму и написала несколько многообещающих стихотворений [31]. Рядом с отнюдь не пролетарской молодой поэтессой Бутягиной [32] Баркова представляет самую заметную фигуру среди поэтической молодежи.

Очень оригинальное явление также Гастев, пожалуй, самый выдающийся по своей одаренности пролетарский писатель.

Гастев — автор в своем роде замечательной книги «Поэзия рабочего удара», которая вполне заслуживает перевода на другие языки [33].

По своей идеологии и по образу жизни, который он вел в течение продолжительного времени, Гастев — настоящий пролетарий, хотя по происхождению и образованию он интеллигент.

Невозможно оспаривать то большое значение, которое имеет для пролетарской поэзии тема труда, особенно труда научно-технического, тема машины и ее отношения к человеку. Действительно, эта тема очень часто разрабатывается всеми пролетарскими поэтами как в России, так и в Германии. На этой же теме останавливает по преимуществу свой выбор и Гастев. Он берется за нее с тем сектантским фанатизмом, который едва ли воодушевил бы природного пролетария. Гастев нашел замечательные слова для характеристики могучей стихии завода. Его произведения действительно насыщены металлом и электричеством. Даже индустриальный Запад, за немногими исключениями, не дал столь типичных для духа индустриализма творений. За это Гастев безусловно заслуживает хвалы и чести.

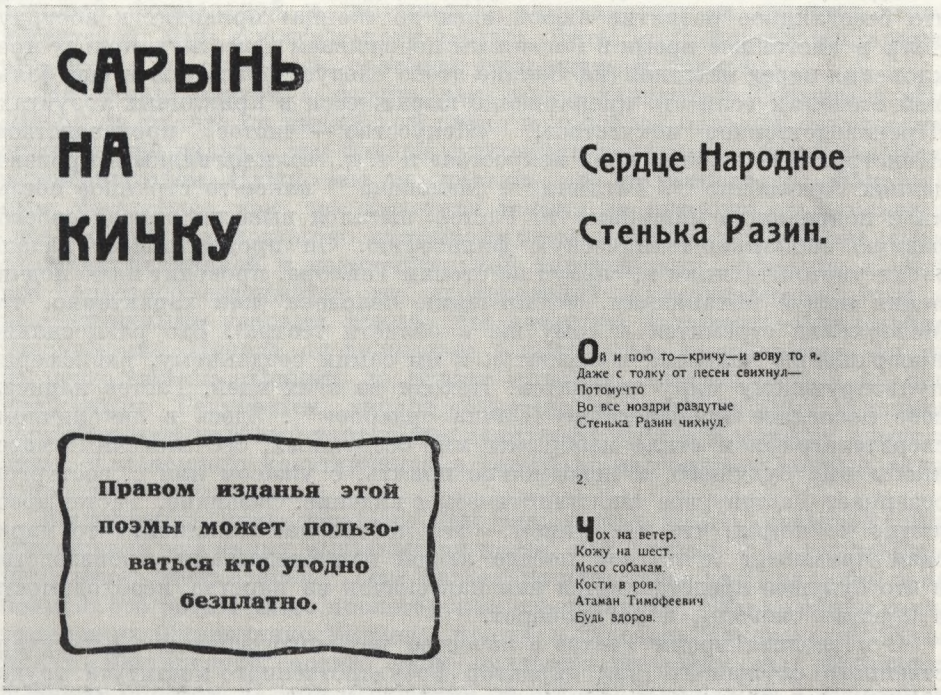
Однако ни в каком деле не надо заходить слишком далеко, потому что безоглядное развитие любой идеи до «конца» приводит к абсурду. Если в настоящее время в России мы переживаем известную полосу преклонения перед машиной (на Западе этого следует опасаться в еще большей степени); если это преклонение выражается в крикливых лозунгах: «Производственное искусство», «Искусство — чистое производство», «Конструктивизм как основа искусства» и т. д., если мы видим в произведениях Архипенко [34], Татлина [35], Малевича [36] какое-то странное обезьянье подражание машинам, то Гастев пытался вывести отсюда своеобразную социально-техническую философию. Он провозглашает начало эпохи чистой техники и, следуя по стопам Тейлора, проводит идею подчинения людей механизмам, механизацию человека (как характерно, что Мейерхольд стремится к тому же в области театра). Это равносильно превращению человека в придаток к им самим созданному, равномерно пульсирующему миру автоматов. Исходя из этих идей, Гастев написал свое последнее произведение «Пачка ордеров» [37]. Здесь в лаконичном, сверхтелеграфном стиле изображен мир бездушных, бесчеловечных масс, якобы мир будущего, и невозможно понять, с ужасом или с восторгом созерцает Гастев свое апокалиптическое видение. Очевидно, Гастев абсолютно не понял, что коммунизм — это победа над машиной, что марксизм призывает к полной победе людей над средствами производства и что будущее представляется нам как скачок из царства необходимости в царство свободы, а не наоборот.

В последнее время Гастев в качестве научного работника и государственного служащего (как директор Государственного института труда) занимается изучением и нормированием трудовых процессов. Я твердо убежден в том, что как социалист он будет при этом стараться освободить живых людей от тяжести труда и что он не может стать правоверным тейлористом.

Среди пролетарских прозаиков можно назвать Бибика с его содержательными романами [38] и Ляшко — автора мягких, гуманных маленьких рассказов, написанных в импрессионистском стиле [39].

Молодая пролетарская литература уже понесла серьезные потери. Смерть лишила ее одного из руководителей пролетарского культурного движения, умного и значительно развившего себя самообразованием Федора Калинина. Он не был художником, но безусловно являлся лучшим теоретиком пролетарской культуры, вышедшим из рабочей среды; он был отличным организатором и потому занимал ответственный пост в Народном комиссариате просвещения. Не менее тяжелой была потеря пролетарского писателя Павла Бессалько [40]. Это был чрезвычайно многообещающий человек. Его роман «Бессознательным путем» — лучшее повествование из рабочей жизни, написанное пером рабочего. Если бы серия рассказов, в которых намечалось изобразить всю жизнь рабочего-революционера [41], была закончена, то мы имели бы художественное произведение, едва ли уступающее по своей форме «Пелле» Андерсена-Нексё, но гораздо интереснее этого романа, потому что переживания русского рабочего-революционера гораздо богаче переживаний датского. Полуфантастические рассказы Бессалько «Алмазы Востока» [42] практически отлично разрешают вопрос: смеет ли пролетарский писатель браться за общечеловеческие темы и как это можно делать? Бессалько был и очень интересным теоретиком пролетарского культурного движения [43].

Менее всего возделывали пролетарские писатели поле драмы. Здесь ими почти ничего не достигнуто. Единственное примечательное произведение, которое увидело свет рампы (в театре Пролеткульта),— это «Лена», драматическая хроника нынешнего председателя Пролеткульта Плет-


САРЫНЬ НА КИЧКУ

Сердце Народное

Стенька Разин.

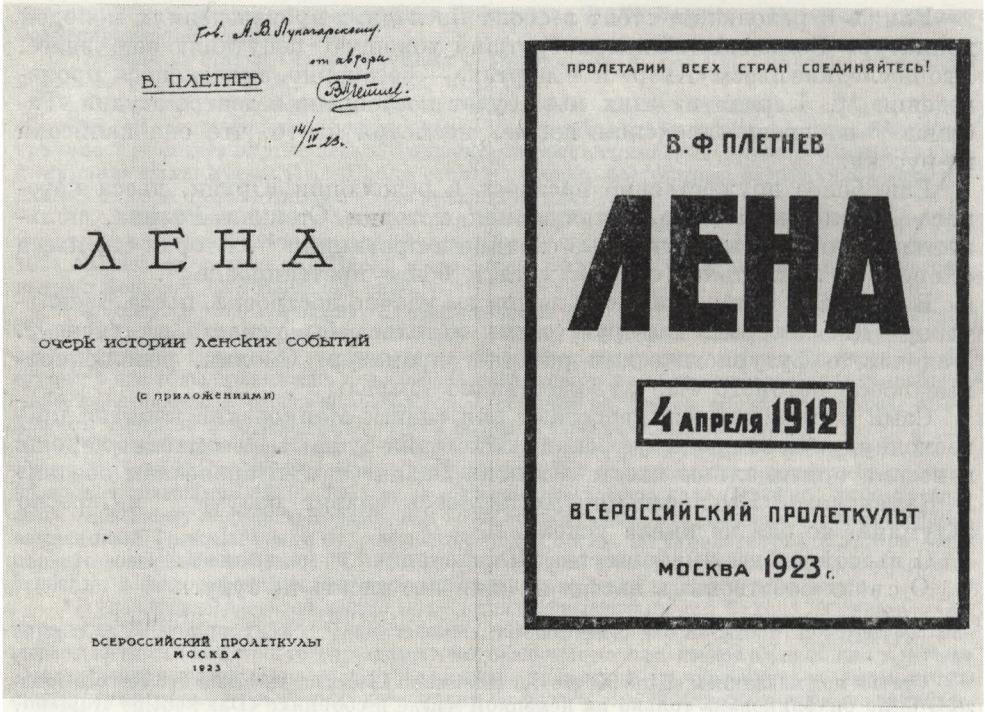
Я и пою то—кричу—и вою то я.
Даже с толку от песен свихнул—
Потомучто
Во все ноздри раздутые
Стенька Разин чихнул.

2.

Чох на ветер.
Кожу на шест.
Мясо собакам.
Кости в ров.
Атаман Тимофеевич
Будь здоров.

Правом изданья этой поэмы может пользоваться кто угодно безплатно.

ПОЭМА В. КАМЕНСКОГО «СЕРДЦЕ НАРОДНОЕ СТЕНЬКА РАЗИН»
Москва, 1918
Внутренняя сторона обложки и первая страница



ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ НА КНИГЕ В. ПЛЕТНЕВА «ЛЕНА» (М., 1923):
«Тов. А. В. Луначарскому от автора. В. Плетнев». 14/IV 23 г.»
Книга из личной библиотеки Луначарского
Титульный лист и обложка
Центральный архив литературы и искусства, Москва

нева, изображающая расстрел бастующих рабочих на золотых приисках. Пьеса написана очень живо, но совершенно в реалистическом духе, так сказать, à la Островский. Эта пьеса была поставлена с разными футуристическими вывертами, что сильно повредило общему впечатлению от нее [44].

Постоянно привлекал внимание как государственных органов просвещения, так и пролетарских писателей агитационный театр. Здесь преобладают плохие и не имеющие художественной ценности пьесы, но среди них можно натолкнуться и на несколько интересных произведений. Писатели из рабочей среды очень охотно сочиняли подобные пьесы, но ограниченность их распространения по большей части сводила эти опыты на нет.

Для агитационного театра работали также интеллигенты. Нельзя не упомянуть здесь острые, так сказать, вольтерьянские пьесы профессора М. Рейснера [45] и большую, полную эффектов хронику Минина «Город в кольце» [46].

Следует заметить, что вообще в последнее время в области драмы сделано немного. Нельзя все же пройти мимо крайне интересных и требующих тщательного анализа фантастических драм в стихах актрисы Художественного театра Н. Бромлей: «Архангел Михаил» и «Аббат Симон». «Архангел Михаил» уже поставлен в Первой студии Художественного театра, но приговор публики и настоящий критический анализ пьесы придется отложить до следующего сезона [47]. В пьесах Бромлей революция никак не отражена, разве только косвенно и притом в чисто психологическом плане.

Ближе к революции стоит в своих последних произведениях молодой драматург Волькенштейн, приобретший хорошую репутацию еще ранее. Его последние пьесы «Ахэр» и «Спартак» — бесспорно, выдающиеся произведения [48]. Первая из этих пьес будет поставлена в театре-студии «Габима» [49] на древнееврейском языке, несмотря на то, что она написана по-русски.

Еще более дружественно настроен к революции Юрьин, пьеса которого «Сполошный зык», посвященная истории Стеньки Разина, пользуется значительным успехом в столице и провинции [50]. Вторая его пьеса «Король в лохмотьях» слабее, хотя и более претенциозна [51].

Безусловно интересна, хотя не совсем удачно построена, пьеса Васильченко «Две сестры», которую очень хотелось бы увидеть на сцене [52]. Над чем-то футуристическим работает драматург Смолин, революционные пьесы которого еще художественно незрелы [53].

Сами футуристы тоже работают для сцены. Маяковский написал превосходную в своем роде буффонаду «Мистерия-буфф»[54]. Несомненно хороши и весьма оригинальны пьесы «Стенька Разин» [55] и «Паровозная обедня» В. Каменского. Его последняя пьеса «Здесь славят разум» [56] интересно задумана, но она не имела успеха.

С пьесой главы имажинистов Шершеневича я не знаком [57].

О своих собственных пьесах я, конечно, писать не буду...

‹1922›

Статья под названием «Eine Skizze der russischen Literatur während der Revolutionszeit» была опубликована только на немецком языке в сборнике «Das heutige Rußland. 1917—1922. Wirtschaft und Kultur in der Darstellung russischer Forscher». Berlin, L. D. Frenkel-Verlag, 1923, S. 43—60 («Сегодняшняя Россия. 1917—1922. Хозяйство и культура в освещении русских ученых». Берлин, изд-во Л. Д. Френкеля, 1923, стр. 43—60). Отрывок появился в газете «Die Rote Fahne», 1922, № 523.

Сборник был подготовлен двумя журналистами: советским — М. Г. Кричевским и немецким — Куртом Керстеном.

В предисловии от составителей говорилось, что этот труд должен явиться свидетельством той неустанной, героической работы, которая велась в научных лабораториях и институтах, библиотеках и музеях, школах, театрах и художественных мастерских русскими учеными, писателями, артистами и художниками в условиях всеобщей разрухи и голода. «В этой книге нет громких слов и жестов,— писали далее составители, — это собрание рабочих сводок, собрание фактов, материалов, которые помогут сделать правильные выводы. С этих страниц звучит голос тех людей, которые все время революции оставались на своих постах и творчески работали над созданием новых ценностей. Эти люди не только защитили старую культуру, они доказали, что русская революция — это не только разрушение смертельно раненного мира, но и созидание нового... Эта книга — памятник человеческому страданию, но вместе с тем она — памятник творческой силе человека».

Во второй части сборника, посвященной вопросам культуры, кроме Луначарского, авторами статей были проф. И. Н. Бороздин, директор Румянцевского музея А. К. Виноградов, Б. И. Горев, Игорь Грабарь, акад. С. Ф. Ольденбург, М. М. Пистрак, Н. Э. Радлов, проф. Б. И. Словцов, В. А. Строев-Десницкий, В. Г. Шершеневич, В. Н. Шульгин.

Вследствие утраты русского оригинала статья дается в обратном переводе с немецкого.

[1] В статье, написанной в 1922 г., речь идет только о первом послеоктябрьском пятилетии, в течение которого Горький, занятый большой культурной и общественной работой, не написал значительных художественных произведений, кроме нескольких мемуарных очерков о писателях. Что же касается суждения о творчестве Горького в годы, непосредственно предшествовавшие революции, то здесь проявилась свойственная тогда Луначарскому недооценка таких произведений великого писателя, как его автобиографические повести. Впоследствии критик писал о «Детстве» Горького и последовавших за ним автобиографических книгах как о «жемчужинах самого крупного калибра» (II, 152).

[2] Примером подобных выступлений является книга Д. Мережковского, З. Гиппиус и их спутников по бегству из Советской России — Д. Философова и В. Злобина — «Царство Антихриста», вышедшая в 1921 г. в Мюнхене на русском и немецком языках.

Эта книга (на русском языке) была в библиотеке В. И. Ленина в Кремле, в разделе белогвардейской литературы.

[3] Цитата из статьи «Интеллигенция и революция» (А. Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 6. М.— Л., 1962, стр. 12).

[4] Основные произведения Блока, созданные после Октября,— «Двенадцать», «Скифы», «Интеллигенция и революция» — были напечатаны в 1918 г. в изданиях Центрального комитета партии левых социалистов-революционеров: в газете «Знамя труда» и журнале «Наш путь». Имя Блока стояло в списке постоянных сотрудников этих изданий, вскоре прекративших свое существование.

[5] О разрешении Блоку выехать для лечения в Финляндию хлопотал и Горький. Он писал об этом Луначарскому 29 мая 1921 г. и затем телеграфировал ему 27 июля 1921 г. Виза на отъезд для Блока и его жены была получена, но уезжать было уже нельзя: больной был слишком слаб.

[6] Покинув в 1920 г. родину, Бунин в течение ряда лет помещал в эмигрантской печати преимущественно публицистические статьи, в которых ожесточенно нападал на революцию, на Советское государство и советскую литературу. Как художник он выступал в эти годы сравнительно редко. Новый подъем в его художественном творчестве наметился позже, в середине 1920-х годов (сборник рассказов «Роза Иерихона», 1924, повесть «Митина любовь», 1925, «Дело корнета Елагина», 1927, и др.).

[7] Первая часть трилогии А. Толстого «Хождение по мукам» — «Сестры» — писалась в 1919—1921 гг. во Франции. Луначарский мог познакомиться с ней либо по журнальной публикации 1920—1921 гг. в «Современных записках» (Париж), либо по первому отдельному изданию (Берлин, изд-во «Москва», 1922). Этот первый вариант романа, написанный Толстым вдали от революционной России, не удовлетворил и автора. Для первого советского издания (Л., 1925) в роман были внесены существенные изменения, особенно в философской и политической трактовке темы войны и революции.

[8] Луначарский здесь, очевидно, объединил два высказывания Чехова. В письме к Суворину от 25 ноября 1892 г. Чехов говорит: «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель <...>. У одних, смотря по калибру, цели ближайшие — крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, как у Дениса Давыдова, у других цели отдаленные — бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. Лучшие из них реальны и пишут жизнь такою, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет вас. А мы? Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпррру, ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся» (А. П. Чехов. Собрание сочинений в двенадцати томах, т. 11. М., 1963, стр. 582). На отсутствие «общей идеи, или бога живого человека» жалуется у Чехова герой его рассказа «Скучная история» (там же, т. 6. М., 1962, стр. 330).

[9] Возможно, имеется в виду мысль Гете, высказанная в одном из его писем к Шиллеру 1801 г.: «Я думаю: все, что гений делает как гений, происходит бессознательно. Человек гениальный может действовать обдуманно, по зрелому размышлению, по убеждению, но все это происходит лишь так, между прочим» (Гете. Собрание сочинений в тринадцати томах, т. XIII. М., 1949, стр. 261).

[10] Чтение и обсуждение поэмы «150 000 000» происходило на квартире О. М. и Л. Ю. Брик в Москве в присутствии Луначарского в январе 1920 г. Очевидно, при обсуждении поэмы и разгорелся спор об искренности в искусстве между О. М. Бриком и Луначарским. Луначарский в 1923 г. вспоминал об этом: «Брик в тот вечер безбожно путал два вопроса. Он думал, что все равно спросить: из настоящего камня колонна, которая изображена на декорации, или нарисована масляными красками? или: искренен ли поэт, когда он пишет, или лжет, притворяется?» (VIII, 562).

[11] Над поэмой «IV Интернационал» (последующие заглавия «Тридевятый Интернационал» и окончательное — «Пятый Интернационал») Маяковский работал в конце 1921 — первой половине 1922 г. Пролог к поэме был опубликован в журнале «Красная новь», 1922, № 3. О чтении Маяковским пролога в присутствии Луначарского ранее известно не было.

[12] «Стихотворение о Мясницкой, о бабе и о всероссийском масштабе» (1921).

[13] Не совсем точная цитата из статьи Ф. Листа «О Паганини (по поводу его смерти)» (1840). См.: Ф. Лист. Избранные статьи. М., Музгиз, 1959, стр. 154—156.

[14] О пьесе В. В. Каменского «Паровозная обедня» Луначарский писал в рецензии на ее постановку в Саратовском театре имени К. Маркса («Известия», 1921, № 34, 16 февраля).

[15] Свои сатирические фельетоны в стихах С. М. Третьяков, живший на Дальнем Востоке, печатал в 1920 г., несмотря на строгую цензуру японских оккупантов, в газетах «Красное знамя» (Владивосток) и «Дальневосточный путь» (Чита). В 1921 г. Третьяков через Китай вернулся в Советскую Россию. Здесь он выступил в ИЗО Наркомпроса с докладом о жизни русского Дальнего Востока и о своих китайских впечатле-

ниях. Луначарский в это время познакомился с поэтом и способствовал его поездке в Китай для преподавания истории русской литературы студентам русской секции Пекинского университета (см.: С. М. Третьяков. Штык строк (Воспоминания).— «Новый Леф», 1927, № 8—9).

[16] Стихотворение Третьякова «Рыд матерный» вошло в его сборник «Яснын. Стихи 1919—1921 гг.», Чита, 1922.

[17] Речь идет о сборнике Н. Н. Асеева «Совет ветров». М.— Пг., Госиздат, 1923. В статье 1923 г. «Как нехорошо выходит! (Вроде открытого письма тов. Асееву)» Луначарский писал: «Я <...> всегда считал и сейчас считаю, что вы — человек исключительно даровитый и что в вашем сборнике революционных стихотворений „Совет ветров" имеются превосходные вещи» (II, 252). См. также его письмо к Асееву, написанное после прочтения этого сборника («Урал», 1965, № 11, стр. 167—168).

[18] В указанном сборнике стихотворение о расстрелянном партизане называется «Тайга» (стр. 43—46). Луначарскому запомнилась повторяющаяся строка из 3-й части стихотворения: «Тебя расстреляли — меня расстреляли».

[19] Резко отрицательная оценка Луначарским литературного творчества имажинистов связана с появлением в 1921 г. сборника «Золотой кипяток», составленного из стихотворений имажинистов: А. Мариенгофа «Развратничаю с вдохновением», В. Шершеневича «Перемирие с машинами» и С. Есенина «Исповедь хулигана». Возмущенный фактом этого литературного эпатажа, Луначарский написал письмо в редакцию «Известий», в котором заявил о своем отказе от звания почетного председателя Всероссийского союза поэтов ввиду того, что «Союз поэтов не протестовал против этого проституирования таланта, вывалянного предварительно в зловонной грязи» («Известия», 1921, № 80, 14 апреля).

[20] Поэма С. Есенина «Пугачев» вышла в 1922 г. сразу тремя изданиями: в Москве (изд-во «Имажинисты»), в Петрограде (изд-во «Эльзевир») и в Берлине («Русское универсальное изд-во»).

[21] Роман Б. А. Пильняка «Голый год» вышел в 1922 г. в издательстве Гржебина. Луначарский рекомендовал напечатать это произведение Госиздату (см. письмо Пильняка в Госиздат от 30 июля 1921 г.— ЦГАОР, ф. 395, оп. 1, ед. хр. 188, л. 89).

[22] Писатель и советский государственный деятель Александр Яковлевич *Аросев* (1890—1938) к литературной группе «Серапионовых братьев» не принадлежал.

[23] И. Г. Эренбург в 1917—1918 гг. жил в Москве, в конце 1918 г. переехал сначала в Киев, потом в Харьков. 1919 и начало 1920 г. пробыл на юге (Коктебель, Тифлис). В 1920 г. вернулся в Москву, работал в ТЕО Наркомпроса (секция детских театров), преподавал в учебных заведениях. Весной 1921 г. по художественной командировке Наркомпроса уехал за границу. Жил во Франции, Бельгии и Германии. В 1924 г. возвратился в Советский Союз.

[24] «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников». Роман. Берлин, «Геликон», 1922; «Неправдоподобные истории». Берлин, изд-во Ефрон, 1922.

[25] Луначарский имеет в виду свои статьи «Диалог об искусстве» (1905), «Задачи социал-демократического художественного творчества» (1907), «Письма о пролетарской литературе» (1914), брошюру «Культурные задачи рабочего класса» (1917).

[26] Впоследствии Луначарский изменил это свое суждение о Горьком. Он писал: «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, как он осознал себя философски и политически в Марксе, Энгельсе и Ленине» (II, 141).

[27] Федор Иванович *Калинин* (1882—1920) — литературный критик, один из идеологов Пролеткульта, член его ЦК. В 1918—1920 гг. печатался в журналах «Пролетарская культура», «Горн», «Грядущее». Основные работы Калинина (вместе с работами П. Бессалько) в 1919 г. были собраны в книге «Проблемы пролетарской культуры». Памяти Калинина Луначарский посвятил статьи «Федор Иванович Калинин» («Художественная жизнь». Временник ЛИТО, 1920, № 2) и «Из воспоминаний о погибших борцах за пролетарскую культуру» («Пролетарская культура», 1920, № 13—14).

[28] В. Казин. Рабочий май. Стихи. Пг., Госиздат, 1922.

[29] И. Филипченко. Эра славы. Стихи и поэмы. 1913—1918. Предисловие Ю. Балтрушайтиса и Валерия Брюсова. М., Госиздат, 1918 (на обл.: 1920).

[30] См. книгу: К. Чуковский. Поэзия грядущей демократии. Уот Уитмен. 3 изд., Пг., «Парус», 1918 (с послесловием Луначарского).

[31] Анна Александровна *Баркова* (р. 1901) — советская поэтесса, в 1921—1923 гг. работала в секретариате Луначарского. Книга ее стихов «Женщина» вышла в 1922 г. в Госиздате с предисловием Луначарского. Письма Луначарского к Барковой 1921—1922 гг. опубликованы в 1959 г. в «Известиях АН СССР. Отд. лит-ры и яз.», т. XVIII, вып. 3. В дальнейшем поэтесса тяжело заболела и отошла от литературной деятельности.

[32] Варвара Александровна *Бутягина* (р. 1901) — советская поэтесса. В 1921 г. в Госиздате с предисловием Луначарского вышла книга ее стихов «Лютики», в 1926 г.— вторая и последняя книга — «Паруса».



«НАШ ОРКЕСТР»

Карикатура Кукрыниксов

Текст на рисунке: 1) Михаил Голодный, 2) Михаил Светлов — поют и подыгрывают, как видно по рисунку, по одним нотам («Гренада»). 3) Незаурядный гитарист — Иосиф Уткин (автор «Гитары»). 4) Гармонист-любитель — Александр Жаров (автор «Гармони»). 5) «Кому девичьи губы, а мне заводские трубы». Всесоюзный трубач — Александр Безыменский. 6) Выступивший за последнее время с большим успехом гусляр — Демьян Бедный. 7) Знаток тонкой музыки и увлекательный дирижер молодого оркестра — Анатолий Васильевич Луначарский»

«Комсомольская правда», 16 января 1927 г., № 13

[33] Сборник стихотворений в прозе Гастева «Поэзия рабочего удара» (Пг., «Пролеткульт», 1918) в 1918—1925 гг. выдержал шесть изданий, не считая многочисленных перепечаток отдельных стихотворений из сборника.

[34] Александр Петрович *Архипенко* (1887—1964) — русский скульптор, с 1908 г. постоянно жил за границей. Наряду с Татлиным — представитель конструктивизма («обезьяньего техницизма», по выражению Луначарского) в русской скульптуре.

[35] Владимир Евграфович *Татлин* (1885—1953) — советский художник и скульптор. В 1920 г. создал в духе конструктивизма модель памятника «Башня III Интернационала», о которой Луначарский писал: «На мой взгляд, Эйфелева башня — настоящая красавица по сравнению с кривым сооружением тов. Татлина» («Известия», 1922, № 22, 29 ноября).

[36] Казимир Станиславович *Малевич* (1878—1935) — русский художник-кубист. Критические замечания Луначарского о его картинах см. V, 424.

[37] А. Гастев. Пачка ордеров. Рига, 1921. Вошло в издания сборника «Поэзия рабочего удара», 1923, 1924 и 1925 гг.

[38] А. П. Бибик. К широкой дороге. М., Госиздат, 1922; На черной полосе. М., Госиздат, 1922.

[39] См., например: Н. Ляшко. Рассказ о кандалах. М., Госиздат, 1921; Железная тишина. М., «Кузница», 1922; Ворова мать. М., «Кузница», 1922; Крепнущие крылья. М., Изд-во ЦК РКСМ, 1922.

[40] Павел Карпович Бессалько (1887—1920) — советский писатель, один из руководителей Петроградского Пролеткульта. Более развернутая оценка его творчества дана в статье Луначарского «Павел Бессалько» (II, 224—226).

[41] Серия автобиографических повестей и романов Бессалько — «Детство Кузьки» (Пг., 1918), «Бессознательным путем» (Пг., 1918), «Катастрофа» (Пг., 1918) и «К жизни» (Пг., 1918) — показывала постепенный духовный рост и переход к революционному действию рабочего Кузьмы Дарова.

[42] П. Бессалько. Алмазы Востока. Предисловие А. Луначарского. Пг., изд-во Петрогр. Совета рабоч. и крестьян. депутатов, 1919.

[43] Речь идет о статьях Бессалько «О понимании пролетарской культуры», «Футуризм и пролетарская культура», «О поэзии крестьянской и пролетарской» и др., частично собранных в книге: П. Бессалько и Ф. Калинин. Проблемы пролетарской культуры. Пг., Госиздат, 1919.

[44] Пьеса В. Ф. Плетнева «Лена» была поставлена Первым рабочим театром Пролеткульта в 1921 г. (премьера — 11 октября). Режиссер В. В. Игнатов.

[45] Антирелигиозные пьесы М. А. Рейснера были собраны в его сборнике «Бог и биржа». М., Госиздат, 1921.

[46] Пьеса одного из руководителей обороны Царицына С. К. Минина «Город в кольце» была поставлена в Театре революционной сатиры в Москве в 1921 г. (премьера 18 октября). В 1921 г. Минин прислал Луначарскому на отзыв еще несколько своих пьес.

Отзыв об одной из пьес Минина «Отец Игнатий», датированный 15 октября 1921 г., сохранился в архиве Наркомпроса (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 696, л. 276).

[47] Пьеса актрисы и режиссера Первой студии Художественного театра Н. Н. Бромлей «Архангел Михаил» начала репетироваться в студии осенью 1921 г. вопреки запрещению управляющей московскими академическими театрами Е. К. Малиновской. Возник конфликт, в который вмешался Луначарский. В дневнике Н. Н. Бромлей, пригласившей Луначарского на авторское чтение пьесы, рассказывается: «Нарком приехал и, прослушав пьесу, сказал: „Это изумительнейшая, совершенно замечательная вещь. За последнее десятилетие ни в русской, ни в иностранной литературе не было ничего равного". И еще,— добавляет Бромлей,— из его письма на бланке Наркомпроса: „Ставить эту вещь совершенно необходимо — пьеса написана самой твердой мужской рукой, ее великолепная железная рама чудесно сливается с содержанием пьесы. Еще раз считаю нужным сказать о той громадной радости, какой явилась для меня Ваша пьеса" — и т. д.» («Евг. Вахтангов. Материалы и статьи» Сост. и ред. Л. Д. Вендровская. М., ВТО, 1959, стр. 326). Премьера пьесы состоялась 30 мая 1922 г. Другая пьеса («Аббат Симон») поставлена не была.

[48] Об этих пьесах В. М. Волькенштейна Луначарский писал 17 января 1921 г. в Госиздат Д. Л. Вейсу: «Дорогой товарищ, очень прошу вас передать и редакционной тройке, что тов. Волькенштейн написал прекрасную революционную драму под названием „Спартак", уже принятую к постановке. Драму эту нужно печатать в первую очередь, так как подобных произведений у нас в литературе в высшей степени мало. До „Спартака" написанная драма „Ахэр" тоже заслуживает всяческого внимания. Если средства Государственного издательства позволят ее пустить как внеочередную,— ходатайствую и за это. Во всяком случае прошу уплатить, согласно обычаю Государственного издательства, гонорар за обе пьесы. Нарком по просвещению А. Л у н а ч а р с к и й» (ЦГАОР, ф. 395, оп. 1, ед. хр. 180, л. 8). Пьеса «Спартак» была напечатана Госиздатом в 1921 г. Премьера ее в Театре Революции состоялась 6 сентября 1923 г. Трагедия «Ахэр» была издана в 1923 г., на сцене не ставилась.

[49] Театр-студия «Габима» возник в Москве в 1918 г., в 1926 г. труппа театра уехала за границу и осталась в Палестине.

[50] «Народная трагедия» Ю. Юрьина «Сполошный зык (Стенька Разин)» была впервые поставлена в октябре 1920 г. в Петроградском драматическом театре, шла затем в театрах Ярославля, Екатеринбурга, Омска и других городов.

[51] Пьеса Ю. Юрьина «Король в лохмотьях» издана Госиздатом в 1921 г.

[52] Пьеса участника революционного подполья С. Ф. Васильченко «Две сестры. Картины для чтения и представления» издана Госиздатом в 1921 г.

[53] Первая пьеса Д. П. Смолина — «Василиск Холодов» (часть первая трилогии «Вчера, сегодня и завтра») была напечатана Госиздатом в 1921 г. Эту пьесу автор читал в Театре РСФСР I, и она вызвала восторженный отзыв Мейерхольда, который писал Луначарскому о появлении нового талантливого драматурга (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 696, л. 67).

[54] О первой постановке «Мистерии-буфф» Луначарский писал в статье «Коммунистический спектакль» («Петроградская правда», 1918, № 243, 5 ноября — см. III, 39—40). О втором варианте пьесы и ее постановке в Театре РСФСР I Луначарский говорит в письме В. Мейерхольду от 13 июня 1921 г. (в кн.: «Маяковский. Материалы и исследования». М., Гослитиздат, 1940, стр. 222—225).

[55] Пьеса В. В. Каменского «Стенька Разин» впервые была поставлена в 1918 г. в московском Театре им. В. Ф. Комиссаржевской, затем в 1919 г. в Киеве (в Соловцовском театре) режиссером К. А. Марджановым и в 1924 г. в Театре Революции.

[56] Пьеса В. В. Каменского «Здесь славят разум» была поставлена в 1921 г. в петроградском театре «Вольная комедия» и в 1922 г. в московском театре «Комедия» (б. Корш).

[57] По-видимому, речь идет о детективной мелодраме В. Г. Шершеневича «Дама в черной перчатке», поставленной в 1922 г. в «Мастерской опытно-героического театра» Б. А. Фердинандова.

ПИСЬМО к А. К. ВОРОНСКОМУ

9 июля 1923 г.

Я совершенно согласен с вами, что наступило какое-то смутное время для русской литературы[1], и, разумеется, весьма резко расхожусь с разными гримасами Лефа[2], но признаю, тем не менее, продвижение Лефа к нам явлением прогрессивным, которое и их излечит и нам кое-что интересное даст. Я очень большой сторонник того ренессанса реализма, который, теоретически по крайней мере, всюду начинает провозглашаться. Нам буквально, как хлеб, нужен сейчас в литературе, в театре, в живописи, в музыке, в плакате, в графике реализм, притом реализм, который исходил бы приблизительно из передвижнических, классическо-реалистических основ, но, конечно, только исходил бы и был бы более резок, более демонстративен, более монументален, с легким переходом в пафос, с одной стороны, и в фарс — с другой. Причем на обоих этих полюсах я допускаю какую угодно фантастику и гиперболу, но чтобы все это исходило из ясных идей и больших эмоций. Мне кажется, что это начинает сознаваться всеми. Даже Таиров пишет мне почти слово в слово то, что я говорил ему два года тому назад, когда он сопротивлялся с этой стороны. Конечно, интересно было бы начать соответствующую кампанию. Журнал «На посту» — пуританский журнал[3], уже подлинно великий пост в противовес той масленице, которую разбабахивает у нас Леф. Все это я пишу вам к тому, чтобы вы могли примериться, насколько нам по дороге, так сказать, пара вех. Практически же я должен сказать вам, что в ближайшие две недели я совсем ничего предпринять не могу. Недельки через две, может быть, можно было бы начать подумывать о работе и о том, чтобы высказаться на страницах «Красной нови» достаточно обоснованно[4]. Не думаете ли вы, что было бы полезно недели через две собрать маленькую конференцию из своих людей, близко стоящих к литературе. Давайте организованно поспорим и попробуем договориться. Конечно, на эту дискуссию (отнюдь не публичную) надо позвать только коммунистов и притом крупных, может быть, пару-другую некоммунистов, совершенно к нам примыкающих. Вопрос должен быть поставлен так: должна ли быть художественная политика в государстве? Должна ли быть художественная политика в партии? Как согласовать различные мнения, имеющиеся в недрах руководящего советского аппарата и в партийных кругах, и кому поручить в советском и партийном порядке вести достаточно твердо эту линию?[5] Вы не заподозрите меня при этом в желании проводить какую-либо узкую линию, наоборот, я сторонник большой широты, большого охвата, но вместе с тем — не безликости, не той пестроты, жертвой которой мы в настоящее время стали. У нас ведь, буквально, кто в лес, кто по дрова.

Крепко жму вашу руку.

Нарком просвещения ⟨А. Луначарский⟩

Публикация Л. М. Хлебникова.

Машинописная копия. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 3367, л. 160—160 об. Александр Константинович *Воронский* (1884—1943), советский литературный критик и писатель, в 1921—1927 гг. был редактором журнала «Красная новь».

[1] Луначарский отвечал на письмо Воронского, по-видимому, затрагивавшее вопрос о разногласиях в литературе. Эти разногласия особенно резко выявились в 1923 г. после выхода первых номеров журналов «Леф» и «На посту». В «Красной нови» (1923, № 5) появилась большая статья Воронского «Искусство, как познание жизни, и современность. (К вопросу о наших литературных разногласиях)».

[2] В статье «Как нехорошо выходит! (Вроде открытого письма тов. Асееву)», помещенной в «Правде» 7 декабря 1923 г., Луначарский сообщал: «Я недавно собирался написать статью под названием „Гримасы Лефа", где я хотел немного посмеяться над той околесицей, которую на страницах вашего журнала разводил в качестве глубокой теории коммунистического футуризма Чужак, и над разными другими крикливыми утверждениями, которыми „категоряли" большие и малые лефы...» (II, 252—253). «Гримасами» Лефа Луначарский считал прежде всего унаследованные лефовцами от футуризма формалистические черты в их творчестве и недооценку значения классического наследия. Он неоднократно критиковал также лефовские теории вроде лозунга так называемого «производственного искусства», свидетельствовавшего о вульгаризаторском понимании полезности искусства.

[3] В определении «пуританского» характера журнала «На посту» Луначарский солидаризировался с Воронским, который писал о «напостовцах» в упомянутой выше статье: «Институтская нервозность, граничащая с истерикой, перемежается с таким идеологическим пуританством, от которого вчуже становится не по себе» («Красная новь», 1923, № 5, стр. 348).

[4] В 1923 г. Луначарский дал для «Красной нови» статьи «Марксизм и литература» и «Мораль и свобода», помещенные в № 7. (В «Очерках по истории советской журналистики. 1917—1932», М., 1966, стр. 221, ошибочно сообщается, что Луначарский не смог «разгрузиться» и выступить в 1923 г. на страницах «Красной нови».)

[5] Совещание литераторов-коммунистов, которое предложил созвать Луначарский, состоялось лишь в мае 1924 г. при Отделе печати ЦК РКП(б).

РЕЧЬ НА ЮБИЛЕЙНОМ ЧЕСТВОВАНИИ В. Я. БРЮСОВА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ 17 ДЕКАБРЯ 1923 г.

1

Товарищи, я считаю решительно невозможным ограничиться сегодня более или менее трафаретной юбилейной речью и вынужден буду занять, может быть, больше вашего внимания и времени, чем это полагалось бы по общему протоколу подобных торжеств. И вместе с тем я стою перед задачей, до крайности меня лично затрудняющей, ибо в то время, которое я могу при самой большой смелости уделить себе из сегодняшнего вечера, я, конечно, никоим образом не смогу не только исчерпать моей темы — об этом не может быть и речи,— но даже поручиться, что те главные линии, которые я хотел бы набросать, главные линии Валерия Брюсова как социальной фигуры, как общественного явления, мне удастся обрисовать и они не окажутся несколько случайными и несколько скомканными. И я льщу себя надеждой, что такой невыгодный для меня и отчасти для самого юбиляра результат произойдет не потому, что я недостаточно тщательно проработал свой материал или я в недостаточной степени знаком с деятельностью Валерия Брюсова, а по чрезвычайной сложности и многогранности этой фигуры, которую можно было бы охарактеризовать разве только в большой лекции двухчасового типа.

Всем известно, товарищи, что Валерий Яковлевич Брюсов был одним из основателей и одним из руководителей, может быть, в полном смысле слова вождем весьма значительной в истории русской литературы школы, школы символистской, и потому прежде всего в коротких словах надо разобраться, что же это было за явление. Часто говорят, что явление это — чисто отраженное, что, в сущности говоря, символизм вытекал с неизбежностью из общего развития французской культуры и французской литературы. А поскольку Россия обыкновенно с небольшим запозданием отражала, как в зеркале, парижские моды, постольку-де символизм явился и у нас. И я склонен думать, что, как на первый взгляд ни грубовато это построение, в нем есть очень много правды, не просто зерно истины, а очень много правды. И приходится поэтому обратить внимание на французский символизм.

Прежде всего не следует смешивать этого специфического символизма, явившегося в конце последних десятилетий XIX в., с общим художественным символизмом. По этому поводу возникает чрезвычайно много споров. Вообще символизм как художественный прием есть вещь общая,

---

Публикация Л. М. Хлебникова.

и избежать его можно было бы только или при крайне пустом формализме, который был бы смертью искусства в одну сторону, или при бесформенном содержании крохоборческого реализма, что было бы смертью искусства в другую сторону. Но, конечно, степени символизма могут быть весьма различными, и вряд ли было бы правильно употреблять это слово, когда мы, например, характеризуем строго литературно схваченные и обработанные типы.

Но во всяком случае, как только мы поднимаемся в область истинного искусства от простого констатирования фактов, как только мы можем говорить, что здесь имеет место работа художника, мы должны принять во внимание, что во всяком случае эти произведения искусства говорят не только конкретным языком, но являются узлом, от которого протягиваются более или менее широкие нити, охватывающие какие-то чрезвычайно большие объемы понятий, чувств, явлений, которые в этом смысле символически включаются в данное произведение искусства. Оно содержит в себе такие детерминирующие силы, которые толкают не только наш ум, но наше четкое воображение и нашу подсознательную интуицию по определенным линиям, по определенным нитям в разные стороны, только этот характер произведений искусства и делает его социально полезным. Может быть, для некоторых произведений искусства и не следует употреблять слово «символизм». Но когда мы поднимаемся к таким произведениям искусства, где этот узел является чрезвычайно богатым и где он, не теряя ничего в своей художественной конкретности, от себя дает во все стороны Вселенной нити необыкновенной длины, крепости и сложности, когда мы имеем произведение искусства, содержащее некоторый всеохватывающий или многообъемлющий синтез чисто художественный, заключающийся не в абстракции, не в абстрактной идее, а в конкретных явлениях, полных живой жизни, которое, однако, чудом художественного творчества есть вместе с тем широчайшее обобщение,— тогда мы имеем перед собой чистой воды символизм. И, конечно, с этой точки зрения все без исключения великие произведения искусства — по крайней мере, литературы — являются символическими.

И легко, спрятавшись за это общее понимание понятия «символизм», утопить здесь тот специфический символизм той декадентской школы, которая имела место в определенные десятилетия во Франции. Валерий Брюсов в предисловии, если не ошибаюсь, не подписанном им лично, но им написанном и шедшем как предисловие «от издателя» в сборнике «Русские символисты», в одной фразе определил этот особый род символизма. Он говорит: поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда они ставили себе задачу выразить едва уловимые и тончайшие настроения [1]. Тут мы подходим очень близко к специфическому французскому символизму. Символизм может выражать не тончайшие настроения и едва уловимые, а судьбы всего человечества, всей Вселенной, вещи громовые, вещи гигантские, которые только и возможно ввести в душу через посредство угадки и изобразительного дара художника.

Но в данном случае имело место совсем не то. Это был, так сказать, не телескопический, а микроскопический символизм. Он открывал целый ряд новых областей для художества, область подсознательного и притом, так сказать, в его мышиной беготне, в его молекулярных процессах, в его неуловимых настроениях. До крайности утончилась к этому времени жизнь исстрадавшегося полупролетарского интеллигента, этого в общем и целом всегда отщепенца от общества, этого главного носителя художественной культуры, интеллигента, появление которого вместе с Жан-Жаком Руссо ознаменовалось и появлением утонченнейшей музыки и придало характер этой утонченнейшей музыки всему искусству. И это все



ЛУНАЧАРСКИЙ В ПРЕЗИДИУМЕ 4-го СЪЕЗДА РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ
За столом (в центре рядом с Луначарским) — председатель ЦК Всерабиса Ю. М. Славинский; стоит (первый справа) — В. Я. Брюсов
Фотография. Москва, 23 апреля 1923 г.
Центральный архив кино-фото-фонодокументов, г. Красногорск

время прогрессировало, поскольку усложнялась душа этого обнищавшего сочлена человеческого общества, отражавшего в большей или меньшей степени судьбы всех классов или невольно обреченного отражать чувства и мысли целой эпохи. К этому времени вообще душа этого интеллигента, этой особенной и наиболее утонченной разновидности мелкой буржуазии, утончилась до крайности. ⟨Это⟩ был тот материал, который можно было исследовать микроскопически, увеличивать и превращать в целые большие события, материал, который представлял только шорохи, только детали.

Почему внимание обратилось на эту сторону, почему именно этот материал заслонил собою все, почему он оделся в самые цветные одежды, почему он запел самыми разнородными голосами, самыми причудливыми формами? Потому что к этому времени всякое другое содержание стало улетучиваться. Улетучилось оно у буржуазии, которая в то время переживала, увы, мнимую смерть. Буржуазная культура уперлась

в совершеннейший идеологический тупик. Исторически буржуазия к fin de siècle* себя исчерпала, дальнейших попыток себя защитить с мало-мальским талантом, с мало-мальским упорством, с мало-мальской энергией она больше не делала. Наоборот, она прямо дала лозунг по всему фронту искусства: перестаньте меня защищать, я не нуждаюсь ни в какой идеологии ⟨...⟩**. Художника звали развлекать, и такой заказ ему был дан, а из этого следует, что этот заказ должен был быть выполнен так же утонченно, чтобы в нем было много тонкости, много напевности, чтобы заказ радовал фигуру тогдашнего молодого буржуа, тогдашнего буржуазного выродка, эту изнеженную, женственную фигуру, неспособную больше жить, с испорченными нервами, с испорченным желудком, истомленного вконец. Это декадентская фигура. ⟨Буржуазия⟩ в четвертом поколении дала уже не человека, а бледного буржуазенка, который в смысле искусства в высшей степени задавал тон. Старый, матерый буржуа занимался делами, ему было некогда этим заниматься, а сыну досталось от отца богатое наследство, которое давало возможность обеспеченно жить, сын не знал, куда себя девать, и поскольку нужно было развлекаться, он в развлечениях искал таких утонченнейших, женственных, необычайных, бледноколеблющихся красок. Все мало-мальски здоровое ему казалось грубым и пресным.

Заказ конкретизировался так: дай мне искусство возможно более бессодержательное, по крайней мере, далекое от житейской борьбы и тех идей, которыми могут быть проникнуты классы, массы, и дай в нежнейших нюансах, чтобы было много извилин и теней. И на эти требования мастера постоянно затрачивали много внимания и большое количество сил.

И с этой точки зрения можно было подумать, что на этот заказ ему, буржуа-аристократу, искусство кафе и парижской богемы должно ответить каким-то утонченным декадентством. Раз падает привилегированный класс, раз этот класс выдвигает случайные идеи, на которые не может опереться, то и художник что же может сделать? Он может написать ту же самую линию, но придав ей уклон упадка, которым дышит его заказчик. Однако это было не совсем так, потому что хотя заказчик не знал, на что опереться, но он хотел наслаждаться, он проявлял чрезвычайную заинтересованность и необычайную субъективность. И тем не менее это был класс господствующий и вовсе не безусловно пессимист, где пессимистом мог быть только неудовлетворенный зеленолицый эпигон, выродок. Между тем, как мы видим во Франции, где группа символистов хотела стать сильной именно своим пессимизмом не только в смысле языка, но и в смысле своего миросозерцания, выдвигаются художники от Бодлера до Верлена. Это всё серьезные люди. Французские символисты не просто отбрасывают тени на экран, они не только занимаются игрой, чтобы развлекать публику, они вкладывают душу, но как вкладывают?! Именно в виде построения иной, собственной проблемы, в виде перспективы. Ими руководит иное, у них проблема иная и в конце концов проблема всех проблем: скучно, господа, жить, не стоит развлекаться, так как для этого данных нет, и чтобы избавиться от непроходимой скуки, нужно сознать свою полную обреченность, свою ненужность, сознать, что мы переживаем глубокий период упадка, что мы декаденты, и на это надо ответить так⟨ой⟩ утонченнейшей музыкой, которая бы ласкала и позволяла до некоторой степени забыться, чтобы эта музыка действовала прямо на сердце такого индивидуума, чтобы интеллигент мог наслаждаться, чтобы все утончен-

---

* концу века (франц.).

** Здесь пропущено несколько плохо записанных строк.

ности нашли себе место. Он интересовался и проблемами философии, и проблемами религии, и в особенности психологией личности, и так как почти каждое прикосновение к его телу и душе вызывало в нем боль, то каждая мелочь его обихода превращалась в какое-то грандиозное событие, и это надо было, чтобы сделать наслаждение доступным, чтобы извлечь чистые кристаллы, извлечь красивые чистые звуки и превратить в гармоническую музыку то, что на самом деле было музыкой сердца.

Таким образом, обреченный всем ходом французского искусства интеллигентский класс признал себя декадентом, но здесь, в этом декаденте много трагической серьезности, и этим он создал самую захватывающую, самую широко разветвленную, самую совершенную минорную музыку во всей истории культуры.

А в России? А в России создались условия, которые дали возможность перенесения сюда заморских цветов и опять-таки для скучающего буржуа и услуг интеллигенции. Но тут рядом загорается, если можно так сказать, и другое настроение <...>* К сожалению, буржуазия воскресла, что ознаменовалось в искусстве появлением футуризма и мажорных тонов, причем в шовинистических странах интеллигенция была подавлена трагикомизмом ничем не прикрытого империализма, который без прикрас оскаливал зубы и грозил смертью, а в России, наоборот, буржуазия праздновала триумф, так как к этому времени господа Колупаевы и Разуваевы превратились в сумбатовского «джентльмена», который учился в Европах и смотрел на все по-европейски [2]. Денег у него было много, и он хотел взять интеллигента к себе на содержание, он хотел, чтобы этот интеллигент его развлекал и чтобы преподносил ему не замоскворецкие развлечения, которые ему теперь не нравились, а чтобы у него был свой фарфор и вообще самые изящные вещи. Тут русскому буржуа хотелось показать, что он не лыком шит и не стеклом утирается, а что он учился в Европе, привлекает молодых людей прямо из Европы и сам может понимать и повесить у себя картину известного декадента. На самом деле у него были вот такие щеки, но он старался придать себе томный вид, иначе не будет Европы, и он не будет человеком своего времени.

Избыточность доходов, которые получал буржуа, давала ему возможность затратить ее на содержание интеллигенции, благодаря чему сильно улучшился быт интеллигенции, и не только инженерии, и не только адвокатов, но и пишущих стихи, музыку, картины и т. д. Накопление во всем привело к тому, что буржуа заявил: ты меня развлекай по-европейски, ставь все так, как в Европе, на Западе минор, и ты меня развлекай в минор,— хотя тут же, закатившись к цыганам, он развлекался в мажор. Но это было, так сказать, на другом поле и в другой плоскости культурной жизни.

А русский интеллигент в то время умирал большею частью своей души, русский интеллигент, типичный русский интеллигент, выходец из низов. И это мы имеем перед собой все время, когда перечисляем лучших людей тогдашнего искусства, типичных разночинцев. Он умирал, потому что умерла его идеология. Ее больше не было. Он сыграл гордую роль в истории русской культуры. Он думал, что ведет за собой народ. Он хотел служить ему. Он был страшно независим от правительства и в такой же мере — от ненавистного для него зарождавшегося капитала. Он перепрыгивал через все дальнейшие стадии к царству социализма. Русский интеллигент 60—70-х годов с его предшественниками 40-х годов представлял собою исключительную по силе, по самоуверенности, по самостоятельности

---

* Здесь в стенограмме неудачно записанная фраза.

такую формацию и был бит. Карта его была бита. Народные массы его не поддержали. Наполовину его раздавил капитал, а наполовину — правительство. 90-е годы застали его в прострации, в болоте восьмидесятничества. Он умирал. Он был настроен тоскливо. У Гаршина и у Чехова вы находите самые пессимистические нотки с символическим наклоном, не из подражания Европе, а потому что они сами оплакивали себя, потому что они сами в конце концов начинали хоронить себя, свои глубокие разочарования как народников. И что им было делать? У них было много сил, не исчерпала еще себя к тому времени творчески интеллигенция, и перед нею развернулись определенные соблазны. Она могла найти новую платящую публику при условии неидеологического искусства, потому что эта публика платит не за борьбу против капитализма, и широкие социалистические народнические идеи могла бы пропустить, не заметив их, но никак не благословить человека, который на них опирался бы. Я не хотел бы сказать, что все это выветрилось. Но в общем и целом это все-таки так. Надо было стать на путь чистого искусства и потому, что этого требовал заказчик, и потому, что в душе не было больше новых идей, а старые изжили себя. Форма высвобождалась из-под своего содержания. Она хотела жить дальше. А то содержание, которое было душою русской литературы до тех пор, умерло. Кроме того, западное влияние, вообще сильное, способствовало этому минорному настроению интеллигенции. Интеллигенция наша того времени — 90-х—900-х годов была настолько сильна, имела в себе так много физических сил, нервной сочности, деловитости, что должна была расцвести самым роскошным цветом. Но она не знала, что ей выразить. И потому она устремилась было по линии французского символизма, потому что в ней самой развертывалось много утонченных личных чувств. Именно под влиянием этой тоски, этого распада, этого бездорожья она находила в себе этот соответственный материал, и кроме того, это было можно, это требовалось временем, это сказывалось быстрым отзывом России на новые формы, как бы творимые на Западе. Это были социальные причины появления символизма. И я считаю, что почти все русские символисты ему изменили, почти ни один русский символист, по существу говоря, не был похож на французских символистов, и русский символизм не вкладывается в рамки французского символизма, потому что русскому символизму было присуще много варварства, много непосредственной, протестующей против всего этого микроискусства такой сочности. И это заставило Бальмонта в редких случаях впадать в похожий на основные гаммы французского символизма минор, а чаще устремляться в самое утонченное анархо-индивидуалистическое и гиперэготическое * утверждение себя.

Но речь сегодня не о Бальмонте, речь о Валерии Брюсове.

Валерий Брюсов тоже оказался в этом отношении в своеобразном положении, у Брюсова было очень много силы, такой настоящей, он вышел из народных масс, в нем есть что-то от варваров, недаром он говорит о своем родстве со скифами [3]. Он человек большого, широкого ума, который ежедневно впитывает ⟨знания⟩; как некий неофит в искусстве, как Анахарсис [4], как некий афинский герой, он все изучает. И поскольку сначала для этого служат ⟨искажено слово⟩ произведения, это порождает в нем необыкновенную жажду ко всем сторонам культуры в смысле ее восприятия, а в смысле желаний — желание создать монументальное, желание колоссальную страсть заморозить в какую-то мраморно-бронзовую группу и поставить ее на площади. Это, по существу говоря, внут-

---

* От слова *эготизм* — преувеличенное мнение о себе, преувеличенное чувство значения своей личности.

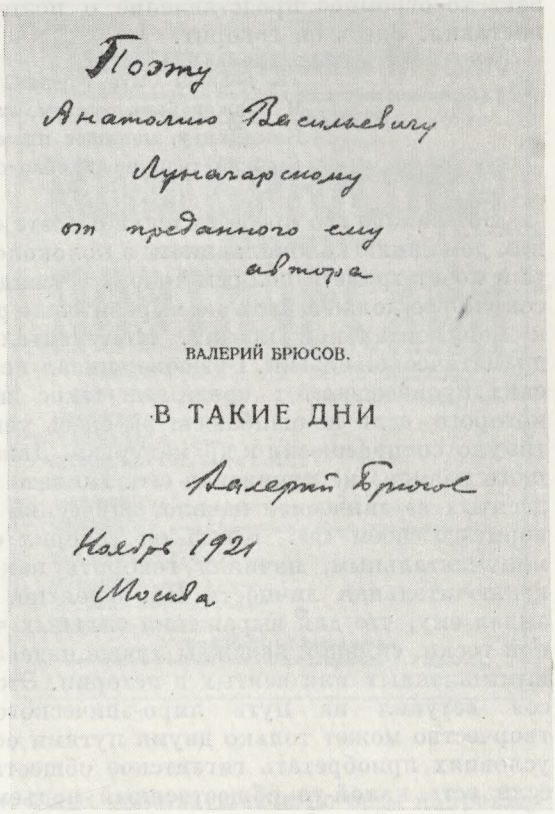
ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ НА СБОРНИКЕ СТИХОТВОРЕНИЙ В. БРЮСОВА «В ТАКИЕ ДНИ» (М., 1921):

«Поэту
Анатолию Васильевичу Луначарскому
от преданного ему автора.
Валерий Брюсов. Ноябрь 1921. Москва»

Книга из личной библиотеки Луначарского

Титульный лист

Центральный архив литературы и искусства, Москва



ренний тонус жизни самого Брюсова как личности, и если ему все-таки приходилось что-то от ветра, который в то время веял, принять на свои паруса, то это потому, что это было ново, и в 900-х годах Брюсов мог думать, что он именно тут, именно новизной символической фигуры играет роль атлета.

Брюсов начал свою карьеру широковещательно, как Маяковский, и назвал свою первую книгу «Шедевры» [5], не в том смысле, что его стихи были шедеврами, а в том, что для стихов нужно брать, как самые красивые перышки, лучшие слова и по лире надо ударить диссонансом, не сумеречными оттенками и приглушенной музыкой, и Брюсов раньше отбирал эти красивые перышки и яркие цвета, которые находил, и ими начинал упражняться, как атлет мира, на том основании, что это было ново, «революционно». Приходилось создавать как бы символическое подполье, развивать для этого натиск на буржуазную культуру. Как впоследствии футуристы завоевывали для поэзии свободу, так в 900-х годах Брюсов вычеканил течение, в котором он берет самое главное, самое важное, это абсолютную свободу искусства, свободу выражения своей личности вне какой бы то было школы. Каким путем идет художник — не важно, а важно, как он выражает свою душу. Но что такое душа?— Это вещь неясная. И Лермонтов сказал: «На кой мне чёрт душа твоя!»[6]; если у поэта душа обыкновенная и неинтересная, то незачем ее и выражать.

Но у Брюсова есть четыре строки, они входят в большое стихотворение, которое звучит необычайно искренне и подкупающе и показы-

вает то огромное представление о поэте, которое Брюсов перед собою поставил. Здесь он говорит:

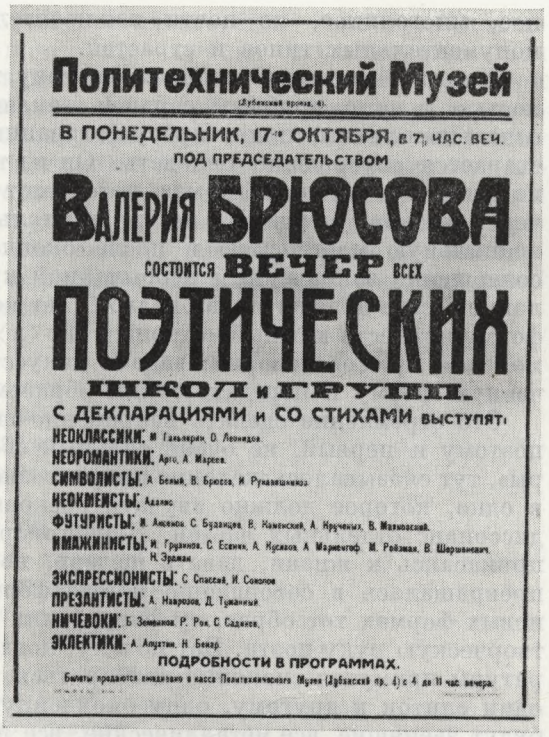
Ты должен быть гордым, как знамя,
И должен быть острым, как меч,
Как Данту, палящее пламя
Должно твои щеки обжечь [7].

Вот каково его представление о поэте ⟨...⟩*. Он хочет быть не маленьким домашним колокольчиком, а колоколом на большой колокольне, который хочет греметь полным тоном. Очевидно, что при таких данных Брюсов скорее должен быть не выразителем разного рода шорохов, а прийти к монументальной поэзии. Монументальная поэзия — это эпическая, драматическая поэзия. Брюсов написал несколько интересных драматических произведений и среди них такое выдающееся, как «Земля», часть которого, если не ошибаюсь, вы здесь увидите [8]. Но тем не менее его не тянуло специфически к драматургии. Даже эпос как таковой, эпос большого размера не привлекал его. Но зато в свою лирику он внес в девять десятых ее эпическое начало, эпический мотив. Ему редко хотелось говорить о своем «я». Когда он говорил о своем «я», он представлял его монументальным, начинал говорить как романтическая личность, как исключительная личность. Но, вероятно, его поэтический вкус подсказывал ему, что для выражения сильных чувств, сильных страстей, сильной тоски, сильной надежды лучше надевать маску объективных образов, вымышленных или взятых в истории. Это был мотив, по которому Брюсов вступил на путь лиро-эпического творчества. Лиро-эпическое творчество может только двумя путями осуществляться, может при двух условиях приобретать гигантское общественное значение: в том случае, если есть какой-то общественный подъем или какой-то неисчерпаемый общественный идейно-эмоциональный родник, из которого можно почерпнуть материал для создания основной оси эпического произведения. И если большое эпическое произведение без этого абсолютно немыслимо, то и настоящая лиро-эпика немыслима без оси, вокруг которой самые тела вращаются по своим законам. Но в обществе этого не было. Брюсов искал эту ось, всю жизнь искал, обращал взоры к будущему, говоря, что что-то изменится и найдется такая опора, чувствовал себя человеком в недостроенном здании, в культуре неоконченной, так как потеряны ее основные чертежи; ощущал беспокойство по поводу незримости, неощутимости этой главной оси, о которой Чехов в то самое время писал в письме к Суворину: «Нет бога у нынешнего писателя, он пописывает, а читатель почитывает. У него нет такой большой идеи, которой бы он служил» [9]. И Брюсов ее не нашел.

Но есть другой путь, на котором лиро-эпическое творчество может приобрести очень большое значение. Это путь известного эклектизма, необычайной многогранности. И если в этом отношении можно было бы назвать поэта, на которого Валерий Яковлевич в своем облике поэтического творчества больше всего похож, я бы искал его не в Рембо и других символистах, а в парнасцах и указал бы Леконта де Лиля, который при такой же отдаленности и мнимой холодности внешних форм владеет огромной остротой и жаждой жизни в образах, которые берет из всех веков. Более родственной Брюсову фигуры, чем Леконт де Лиль, я не знаю. И решение вопросов в обоих случаях у обоих писателей одинаково. Нет такого стержня, есть только хаос непримиримых противоречий и страстное желание жить. Тогда надо воплотиться в сотни ликов, брать

* Конец фразы в стенограмме записан неисправно.

АФИША ВЕЧЕРА
ПОЭТИЧЕСКИХ ШКОЛ И ГРУПП
ПОД ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВОМ
В. Я. БРЮСОВА
Москва, 17 октября 1921 г.
Литературный музей, Москва


Политехнический Музей
(Дубинский проезд, 4).
В ПОНЕДЕЛЬНИК, 17-го ОКТЯБРЯ, в 7½ ЧАС. ВЕЧ.
ПОД ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВОМ
ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА
СОСТОИТСЯ ВЕЧЕР ВСЕХ
ПОЭТИЧЕСКИХ
ШКОЛ и ГРУПП.
С ДЕКЛАРАЦИЯМИ и СО СТИХАМИ ВЫСТУПЯТ:
НЕОКЛАССИЦИСТЫ: И. Гальперин, О. Леонидов.
НЕОРОМАНТИКИ: Арго, А. Мариенгоф.
СИМВОЛИСТЫ: А. Белый, В. Брюсов, И. Рукавишников.
НЕОАКМЕИСТЫ: Адамис.
ФУТУРИСТЫ: И. Аксенов, С. Бурлюков, В. Каменский, А. Крученых, В. Маяковский.
ИМАЖИНИСТЫ: И. Грузинов, С. Есенин, А. Кусиков, А. Мариенгоф, И. Рейзман, В. Шершеневич, Н. Эрдман.
ЭКСПРЕССИОНИСТЫ: С. Спасский, И. Соколов.
ПРЕЗАНТИСТЫ: А. Наврозов, Д. Туманный.
НИЧЕВОКИ: Б. Земляков, Р. Рок, С. Садиков.
ЭКЛЕКТИКИ: А. Апухтин, Н. Бекар.
ПОДРОБНОСТИ В ПРОГРАММАХ.
Билеты продаются ежедневно в кассе Политехнического Музея (Дубинский пр. 4) с 4 до 11 час. вечера.

эти лики всюду, где находишь, и в них изживать себя по всем направлениям. Вы знаете, как любит Брюсов повторять, что он служит всем богам, что все лозунги, все речи находят отклик в его душе [1]. Раз человек не мог сделаться более или менее моногамным поэтом, у которого была бы своя основная идея, через которую можно было бы его сразу охарактеризовать, ему нужен целый гарем ликов, который мог бы утолить его жажду выразить себя и оплодотворить мир.

Уже до нашей революции нынешние характерные извилины в поэзии Брюсова показали, что определенное влияние на его поэзию оказал Эмиль Верхарн. Верхарн только в самые первые годы своей жизни был символистом французского типа, а дальше то фламандское варварство, которое в нем было сильно, ворвалось в его юношеские произведения, а с другой стороны, рост рабочего класса вовремя пришел на подмогу, пробудил Верхарна, поставил его на ноги и дал возможность стать поэтом нового города и новой жизни со всеми ее свойствами и новыми формациями культуры гигантского значения для построения будущего. И то, что Брюсов испытал на себе огромное влияние именно этого поэта, должно в особенности сказать нам, как, в сущности говоря, непрерывно, хотя и странными узорами, шло дальнейшее развитие поэта.

Стало быть, так в общем и целом понимаю я основную сущность и основные пути брюсовского творчества. Остановимся на этом и, не переходя сейчас к самым основным произведениям Брюсова, спросим себя, какую объективную ценность это все имеет? Конечно, эта объективная ценность бросается нам в глаза: как раз все то, что повторяли Брюсову французские символисты, не ценно и упадочно, вообще это может быть изящно, но это не достигает величия или социальной мощи. И против этого протестовал в Брюсове умный, мужественный, неуемно требовательный русский человек, и поскольку протестовал, постольку создавал разрознен-

ное, многоликое, но почти исключительно монументальное на почве монументальных типов и страстей.

Другая черта, свойственная Брюсову, тоже сопряженная с мужественностью, а не с дряблым сердцем, заключается в том, что всяким таким отдельным ликом, ликом прочувствованным или ликом страсти, Брюсов старается совершенно овладеть. Он из тех поэтов, которые вылущивают из души великолепный алмаз, потом этот алмаз вынашивают, пропускают через весьма усердную, весьма тщательную и весьма трудолюбивую гранильную мастерскую и после окончательной шлифовки выпускают совершенно законченный необычайной красоты бриллиант. Вот это желание всегда овладеть ⟨материалом⟩ до конца и до конца в совершенную форму привести каждый материал, оно ⟨и⟩ раньше было в нем. Еще очень молодой Брюсов говорил: задача искусства — это дать времени законченную форму и передать таким образом в руки вечности [11].

Это стремление сделать непременно шедевр было еще мальчишеским, поэтому и первый, не очень сильный сборник Брюсова назван «Шедевры», тут сказывалось желание все разрозненные требования мира привести в одно, которое должно звучать роскошным консонансом, несмотря на диссонанс отдельных частей. Я не говорю, что поэту всегда удавалось, прикасаясь к жизни, давать шедевр, но очень часто вещь чудовищная превращалась в совершенно новую форму, и мы видим в совершенно новых формах тот образ, ту фигуру или то чувство, которое попало под творческую руку поэта. Вот почему, когда в сокровищнице русской литературы примутся спокойно разбираться, что́ создал Брюсов, то положат один слиток к другому, одну оконченную ценность к другой, и все они будут звенящие, все металлические, все похожие и вместе с тем не соединимые, а как бы одна цепь их, лежащих друг около друга.

Это только гипотеза, которую я изложил в отношении внутренней борьбы между сущностью Брюсова и требованиями, которые ему время поставило, но, в сущности, ресурсов для чего ему время не дало. Она и объясняет эту особенность его поэзии. Конечно, теперь, когда громовым голосом действительность заговорила, когда мы имеем счастье, порою очень тяжелое счастье, быть современниками гигантских событий, внутренний смысл которых совершенно ясен и даже можно сказать — уяснен, само собой разумеется, такая ось у Брюсова нашлась в большей или меньшей степени. Но не может же он всею своей поэзией вращаться вокруг этой оси, у него много и других интересов. Так же он, может быть, не может в полный унисон привести свое уже зрелое и в прежних испытаниях и в прежнем опыте созревшее поэтическое сердце с новым миром, но он радуется этой могучей России, он ее приветствует, он отдает ей громадную дань. И это приводит в последнюю эпоху творчество Брюсова к чрезвычайно положительным и могучим результатам.

Так рисуется физиономия поэта. И, само собой разумеется, вы здесь в исполнительской части будете видеть много образчиков этого, и поэт, говоря через уста артистов, гораздо больше о себе скажет, чем пытающаяся синтезировать и суммировать мысли о нем вступительная речь.

Но я вынужден буду просить еще минуту внимания, потому что я считаю невозможным кончить эту характеристику, не прочитавши в моем подборе и с моими очень краткими комментариями несколько стихотворений Брюсова, из которых некоторые, может быть, в исполнительской части найдут себе место и будут выполнены гораздо лучше, чем могу сделать я, но когда мы вспомним некоторые поэтические ядра в творчестве Брюсова в продолжение цветущего периода его, тогда моя гипотеза или линия, которую я построил перед вами, окажется сколько-нибудь обоснованной.

Во-первых, я хотел бы прочесть стихотворение, которое, конечно, очень широко известно — почти все лучшие стихотворения Валерия Брюсова очень широко известны,— но которое с необыкновенной силой подтверждает эту теорию страшно глубокого корня, уходящего в толщу некоторого свежего варварства. Это стихотворение «Скифы». Один выдающийся критик-марксист сказал об этом стихотворении, что оно неуклюже и монотонно. Монотонным мог назвать его человек, который не вслушался в его внутреннюю музыку, который чисто внешние выражения звуков, изменения стиха, так сказать, молекулярные 〈?〉 изменения считает за действительное выражение монотонности, а неуклюжесть его есть величайшее его достоинство.

Если б некогда гостем я прибыл,
К вам, мои отдаленные предки,—
Вы собратом гордиться могли бы,
Полюбили бы взор мой меткий.

Мне легко далась бы наука
Поджидать матерого тура.
Вот — я чувствую гибкость лука,
На плечах моих барсова шкура.

Словно с детства я к битвам приучен!
Все в раздолье степей мне родное!
И мой голос верно созвучен
С оглушительным бранным воем.

Из пловцов окажусь я лучшим,
Обгоню всех юношей в беге;
Ваша дева со взором жгучим
Заласкает меня ночью в телеге.

Истукан на середине деревни
Поглядит на меня исподлобья.
Я уважу лик его древний,
Одарить его пышно — готов я.

А когда рассядутся старцы,
Молодежь запляшет под клики,—
На куске сбереженного кварца
Начерчу я новые лики.

Я буду, как все — и особый.
Волхвы меня примут, как сына.
Я сложу им песню для пробы,
Но от них уйду я в дружину.

Гей, вы! слушайте, вольные волки!
Повинуйтесь жданному кличу!
У коней развеваются челки,
Мы опять летим на добычу.

Я не могу не прочесть другое стихотворение, которое, может быть, еще мучительнее передает замечательные созвучия в душе Брюсова.

Это конец 3-й части его «Царя Севера» [12]:

Пышны северные зимы, хороши морозом жгучим!
Дни проходят, словно дымы, дни подобны снежным тучам.

Поспешай на быстрых лыжах, взор вцеряя в след олений,
Жди моржей косматорыжих, бей раскидистых тюленей,

Встреть уверенной острогой хмурых, медленных медведей,—
Смейся, смейся над тревогой, в песнях думай о победе!

Пышны северные зимы, образ будущей Валгаллы!
Дни проходят, словно дымы, время вечность оковала.

Это, действительно, что-то вроде орга́на ледяных гор, на которых играет свою музыку плененный ветер. А с другой стороны, отчасти подтверждается мысль критика Эллиса, что Брюсов близок Лермонтову [13]. И в стихотворении «К портрету Лермонтова» он показал другую сторону тоже глубокого родника непосредственно глубже, чем наносные искусственные наслоения:

Казался ты и сумрачным, и властным,
Безумной вспышкой непреклонных сил;
Но ты мечтал об ангельски-прекрасном,
Ты демонски-мятежное любил!

Ты никогда не мог быть безучастным,
От гимнов ты к проклятиям спешил,
И в жизни верил всем мечтам напрасным:
Ответа ждал от женщин и могил!

Но не было ответа. И угрюмо
Ты затаил, о чем томилась дума,
И вышел к нам с усмешкой на устах.

И мы тебя, поэт, не разгадали,
Не поняли младенческой печали
В твоих как будто кованых стихах!

Нечем помочь человеку, который не слышит в этом самой глубокой лирики. Теперь я пропущу такое стихотворение, как «В неоконченном здании», потому что оно хорошо известно, и вынужден остановиться на гораздо менее известном стихотворении 1899 года «Братьям соблазненным».

Светлым облаком плененные,
Долго мы смотрели вслед.
Полно, братья соблазненные!
Это только беглый свет.

Разве есть предел мечтателям?
Разве цель нам суждена?
Назовем того предателем,
Кто нам скажет — здесь она!

Разве редко в прошлом ставили
Мертвый идол красоты?
Но одни лишь мы прославили —
Бога жажды и мечты!

Подымайте, братья, посохи,
Дальше, дальше, как и шли!
Паруса развейте в воздухе,
Дерзко правьте корабли!

Жизнь не в счастьи, жизнь в искании,
Цель не здесь — вдали всегда.
Славьте, славьте неустаннее
Подвиг мысли и труда!

Конечно, говорится здесь не о социальных достижениях революции, здесь говорится о культурных достижениях, но характерно это полное напряжение энергии, способной развернуться определенной лентой наступательного движения.

Теперь я перехожу к тем трем стихотворениям, которыми характеризует себя Брюсов-революционер в прошлом. Они хорошо известны, но так прекрасны, что прослушать лишний раз не мешает, и могут быть прекрасным ответом всем публицистам и критикам, которые, говоря о Валерии Брюсове, не могут ничего припомнить, кроме его пресловутых «бледных ног»[14].

Кинжал

Иль никогда на голос мщенья
Из золотых ножон не вырвешь свой клинок...
М. Лермонтов

Из но́жен вырван он и блещет вам в глаза,
Как и в былые дни, отточенный и острый.
Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры.
Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века загадочно былые.
Как ненавидел я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый,
Но я на зов к борьбе лишь хохотал порой,
Не веря в робкие призывы.
Но чуть заслышал я заветный зов трубы,
Едва раскинулись огнистые знамена,
Я — отзыв вам кричу, я — песенник борьбы,
Я вторю грому с небосклона.
Кинжал поэзии! Кровавый молний свет,
Как прежде, пробежал по этой верной стали,
И снова я с людьми,— затем, что я поэт,
Затем, что молнии сверкали.

Это было написано в 1903 году, это могло бы быть написано Валерием Яковлевичем сейчас.

Да! цепи могут быть прекрасны,
Но если лаврами обвиты.
А вы трусливы, вы безгласны,
В уступках ищете защиты.

Когда б с отчаяньем суровым
В борьбе пошли вы до предела,
Я мог венчать вас лавром новым,
Я мог воспеть вас в песне смелой.

Когда бы, став лицом к измене,
Вы, как мужчины, гордо пали,
Быть может,— в буре вдохновенней
Я сплел бы вам венец печали!

Но вы безвольны, вы бесполы,
Вы скрылись за своим затвором.
Так слушайте напев веселый,—
Поэт венчает вас позором! [15]

В современной поэзии Брюсова есть стихотворение «К интеллигентам» [16], которое, в сущности говоря, повторяет стихотворение, написанное в 1905 г.

И еще одно, неожиданный конец которого созвучен с другим стихотворением «К гуннам» [17] (его я читать не буду), но которое характерно и показывает, какой огромный порыв к какой-то огненной стихии жил в сердце этого, с внешней стороны символического и прикованного к соответственной странице французской культуры поэта:

Мне стыдно ваших поздравлений,
Мне страшно ваших гордых слов!
Довольно было унижений
Пред ликом будущих веков!

Довольство ваше — радость стада,
Нашедшего клочок травы.
Быть сытым — больше вам не надо,
Есть жвачка — и блаженны вы!

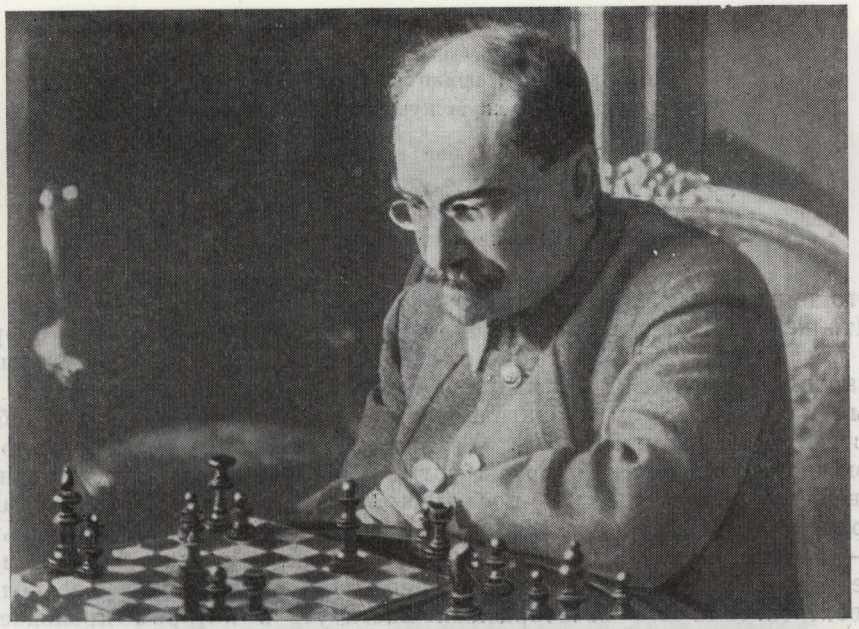
Прекрасен, в мощи грозной власти,
Восточный царь Ассаргадон,
И океан народной страсти,
В щепы дробящий утлый трон!

Но ненавистны полумеры,
Не море, а глухой канал,
Не молния, а полдень серый,
Не агора́, а общий зал!

На этих всех, довольных малым,
Вы, дети пламенного дня,
Восстаньте смерчем, смертным шквалом,
Крушите жизнь — и с ней меня! [18]

«И с ней меня», потому что в своей глубочайшей поэтической искренности Брюсов не знает: с детьми пламенного дня он или он наполовину в сумерках? Если он на бо́льшую половину в сумерках, если у него нет силы подняться до уровня детей пламенного дня, то — крушите его. Но это не значит, что Брюсов не ценит старой культуры. Он ее ценит, и это сказывается в его произведениях больше, чем у кого-нибудь другого.

Я закончу характеристику Брюсова двумя стихотворениями нынешними. Они представляют собою не только завершение той линии, которую я показал, но окончательное завершение, совершенно ясно вытекаю-



ЛУНАЧАРСКИЙ ЗА ШАХМАТАМИ
Фотография Б. Д. Фабисовича, 1923
Собрание Б. Д. Фабисовича, Москва

щее из всего этого внутреннего бунта, выразившегося в виде пестрого ковра, расшитого всевозможными узорами, которыми он хотел утолить жажду жизни. Все эти тонкости показывают, какие большие требования предъявляет к себе Валерий Яковлевич [19].

Я прочту еще одно стихотворение «Парки в Москве»

Ты постиг ли, ты почувствовал ли,
Что, как звезды на заре,
Парки древние присутствовали
В день крестильный, в Октябре?

Нити длинные, свивавшиеся
От Ивана Калиты,
В тьме столетий затерявшиеся,
Были в узел завиты.

И когда в Москве трагические
Залпы радовали слух,
Были жутки в ней — классические
Силуэты трех старух.

То народными пирожницами,
То крестьянками в лаптях,
Пробегали всюду — с ножницами
В дряхлых, скорченных руках.

Их толкали, грубо стискивали,
Им пришлось и брань испить,
Но они в толпе выискивали
Всей народной жизни нить.

И на площади — мне сказывали,—
Там, где Кремль стоял, как цель,
Нить разрезав, цепко связывали
К пряже — свежую кудель;

Чтоб страна, борьбой измученная,
Встать могла, бодра, легка,
И тянулась нить, рассученная
Вновь на долгие века!

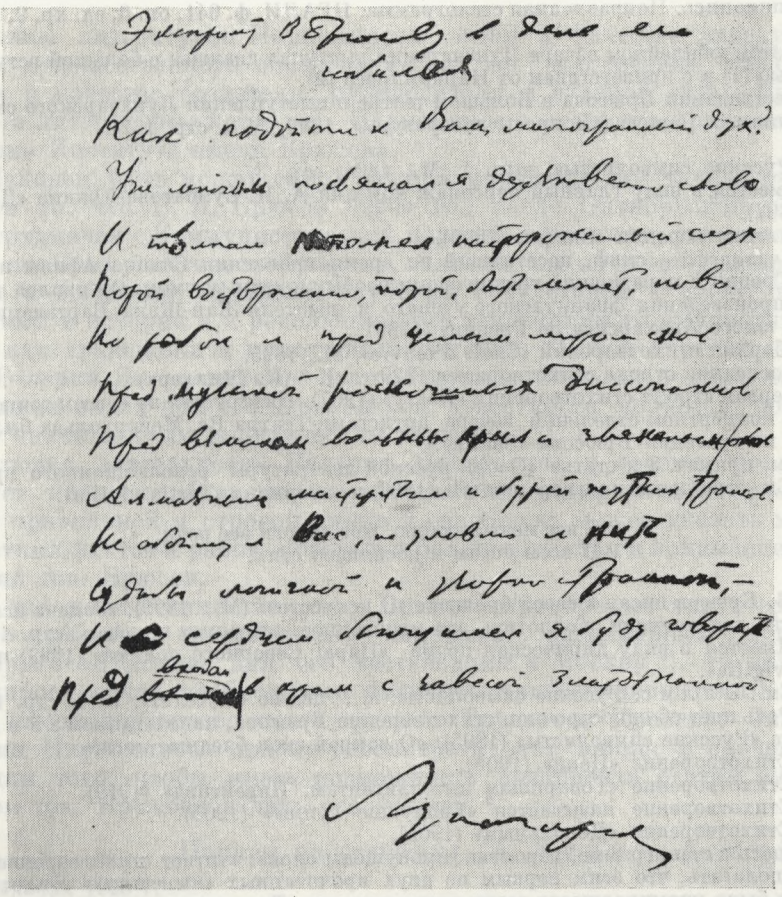
Это тоже из последнего сборника «В такие дни».

Что касается самого Брюсова, то он пришел к нам в самый скорый срок после революции, а с 1919 г. сделался нашим дорогим товарищем по партии (*аплодисменты*). Он не ограничился просто симпатией. Мы весьма мало чем могли поблагодарить его за его напряженный, добросовестный и талантливый труд. Мы можем сказать, что в течение многих лет он является одной из опорных фигур нашего Комиссариата народного просвещения и на целом ряде постов частью совершил, а частью пытался совершить — нам далеко не все удается совершать в настоящие горькие дни — важные культурные цели. Одну из них ему удалось завершить более или менее полно, по крайней мере в жизнеспособности ее нельзя сомневаться. Это тот своеобразный институт, в котором преподается высокое мастерство слова, не в абстракции, не схоластически, а с целым рядом уклонов к самой жизни, к самым непосредственным требованиям ее в настоящий день. Этот институт привлекает к себе десятки и сотни крестьянских и пролетарских талантов, которые учатся там у своего старшего брата, у исключительного мастера Брюсова мастерству слова. И, товарищи, с этой точки зрения, здесь Брюсов, завещая грядущим поколениям то, что им было создано, связует себя с этим грядущим и целым маленьким мирком учеников, сил чисто творческих и растущих. Что касается Народного комиссариата по просвещению, то он не нашел лучшей возможности почтить этого примкнувшего к нам страстотерпца, мученика и протестанта глухих годов, предшествовавших революции, как наименовать этот институт Институтом имени Брюсова (*аплодисменты*).

2

Наркомпрос связан, конечно, с деятельностью Валерия Яковлевича Брюсова, поскольку он работает в области культуры государства. В этом отношении в порученном мне комиссариате Валерий Яковлевич является одной из колоссально крупных фигур. В моем вступительном слове я старался, насколько мог, очертить его место в русской культуре, а здесь я хочу говорить как его сослуживец по Наркомпросу.

Мы все в Наркомпросе проникнуты глубочайшим уважением и самой глубочайшей симпатией к Валерию Яковлевичу Брюсову, мы поручали ему неоднократно весьма ответственные для судеб России посты, для судеб русской культуры, по крайней мере. Так, он ведал в свое время Литературным отделом, и все помнят, как много инициативы он при этом проявлял, сколько хороших начинаний зародилось тогда в его мыслях и было предложено нам. К сожалению, обстоятельства не позволили нам многого осуществить и, в сущности, и сейчас не позволяют, так как у государства не было достаточно мощных средств, нужных для Отдела государственного попечения о нуждах литературы. Нам пришлось отказаться от многих специфических задач, но тем не менее, продолжая эту линию своих мыслей и своего служения, Валерий Яковлевич создал



ЭКСПРОМТ ЛУНАЧАРСКОГО В. БРЮСОВУ В ДЕНЬ ЕГО ЮБИЛЕЯ
Автограф. 17 декабря 1923 г.
Центральный архив литературы и искусства, Москва

тот институт, который теперь носит его имя и о котором упомянуто в грамоте Правительства.

В скором времени после этого мы призвали его к другому совершенно органически необходимому посту в Наркомпросе. Валерий Яковлевич сначала был в качестве заместителя, а потом заведующего Отделом художественного образования. С реорганизацией Главпрофобра [20], вероятно, роль Валерия Яковлевича несколько изменится, но всегда в Наркомпросе найдется для него плодотворная и ответственная работа.

Рядом с этим — об этом, конечно, скажут специально люди, стоящие во главе — Валерий Яковлевич работал в учреждениях Госиздата, который является одним из могучих аннексов* Наркомпроса. Валерий Яковлевич постоянно там работал, и мы гордимся тем, что в нашем комиссариате имеется такой видный работник. От лица коллегии Наркомпроса, всех сотрудников комиссариата, всего того культурного мира, который группируется вокруг него, всех, служащих науке и искусству, всех учащихся и всех учащих я приношу свои поздравления и мою благодарность Валерию Яковлевичу Брюсову (*аплодисменты*).

---

* От франц. *annexe* — прибавление, приложение, принадлежность.

Машинопись. Неправленная стенограмма. ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. хр. 9, лл. 98—118.

На этом юбилейном вечере Луначарский выступал дважды: с большой вступительной речью (1) и с приветствием от Наркомпроса (2).

О чествовании Брюсова в Большом театре и выступлении Луначарского см. в воспоминаниях О. Савича («Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 167).

[1] «Русские символисты», вып. 1. М., 1894, стр. 3.

[2] Имеется в виду главный персонаж комедии А. И. Сумбатова-Южина «Джентльмен» (1897).

[3] В стихотворении «Скифы» (1899).

[4] *Анахарсис* — скиф, посетивший во время правления Солона Афины и другие города Греции и поразивший греков своим необыкновенным умом. Он явился главным героем произведения французского ученого и писателя Жан-Жака Бартелеми «Путешествие юного Анахарсиса по Греции» (1788).

[5] Сборник стихотворений «Chefs d'œuvre». М., 1895.

[6] Последняя строка стихотворения 1829 г. «К * (Из Шиллера)».

[7] Первая строфа стихотворения «Поэту» (1907). Цитируется не совсем точно.

[8] В концертном отделении вечера артистами Театра Вс. Мейерхольда был исполнен акт из трагедии Брюсова «Земля».

[9] См. примеч. 8 к статье «Очерк русской литературы революционного времени».

[10] См. строки в стихотворении «Я» (1899) из сборника «Tertia vigilia»:

Я все мечты люблю, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих.

[11] В. Брюсов писал в своей брошюре «О искусстве» (М., 1899): «Задача искусства: сохранить для времени, воплотить это мгновенное, это мимо идущее» (стр. 12).

[12] Имеется в виду лирическая поэма «Царю Северного полюса» (1899) из книги «Tertia vigilia».

[13] См.: Э л л и с. Русские символисты. М., изд-во «Мусагет», 1910, стр. 129.

[14] Речь идет об однострочном стихотворении Брюсова, напечатанном в 3-м выпуске сборника «Русские символисты» (1895): «О закрой свои бледные ноги!»

[15] Стихотворение «Цепи» (1905).

[16] Стихотворение «Товарищам интеллигентам. Инвектива» (1919).

[17] Стихотворение называется «Грядущие гунны» (1905).

[18] Стихотворение «Довольным» (1905).

[19] Здесь в стенограмме, вероятно, пропущены слова: «читает стихотворение». Можно предполагать, что этим первым из двух прочитанных «нынешних» стихотворений Брюсова было упоминавшееся выше стихотворение «Товарищам интеллигентам», которое Луначарский считал «глубоко значительным» (I, 453).

[20] *Главпрофобр* — Главное управление профессионального образования, организованное в составе Наркомпроса в 1921 г.

ХОДАТАЙСТВО О НАГРАЖДЕНИИ В. Я. БРЮСОВА

В ПРЕЗИДИУМ ЦИК

Коллегия Наркомпроса единогласно постановила ходатайствовать перед Президиумом ЦИКа о даровании ордена Трудового Красного Знамени знаменитому русскому поэту В. Я. Брюсову, пятидесятилетний * юбилей которого будет торжественно праздноваться 17-го текущего месяца [1]. Мотивами такого высокого отличия для тов. Брюсова являются:

1) Его выдающиеся поэтические произведения, представляющие собою несомненно бессмертный вклад в русскую поэзию.

2) Его огромные заслуги перед русской литературой как переводчика исключительной точности и даровитости, как ученого исследователя техники стиха, как едва ли не первого пушкиниста в России.

3) Участие тов. Брюсова в ответственной работе со всем усердием и всею преданностью, сначала в качестве заведующего Главным комитетом по

Публикация Л. М. Х л е б н и к о в а.

* В тексте описка: 25-летний

управлению литературой Наркомпроса, затем в качестве заведующего Отделом художественного образования там же [2] и в течение всего этого времени в качестве создателя, руководителя и главной силы Высшего института литературы, которому Наркомпрос постановил присвоить наименование Института имени Брюсова.

4) Наконец, быть может, самой важной причиной для такого отличия является то, что В. Я. Брюсов через год после Октябрьской революции, сотрудничая с Коммунистической партией в этот год, пожелал вступить в ряды Коммунистической партии, заявляя, что он давно уже присматривался к событиям, проникся глубоким сочувствием к идеям Маркса как ученый и историк и к революционным тенденциям Коммунистической партии как гражданин и культурный человек. В свои партийные отношения Валерий Яковлевич внес величайшую лояльность, и самое наличие его в наших рядах при его европейской известности является, конечно, для нас значительным политическим плюсом.

Наблюдая деятельность Валерия Яковлевича в течение последних шести лет, коллегия Наркомпроса не может констатировать ни одного уклона от правильной и строгой линии и, наоборот, может указать множество частных фактов и работ, которые с большим тактом и пониманием дела выполнял тов. Брюсов.

Так как пятидесятилетие тов. Брюсова приобретает характер европейского события (знаменуется, например, специальным приездом тов. Горького-Пешкова для его чествования в Москву [3]), то коллегия Наркомпроса сочла необходимым отличить присоединившегося к нашей партии высокодаровитого поэта орденом Трудового Красного Знамени. Коллегия Наркомпроса просит рассмотреть этот вопрос в срочном порядке для того, чтобы иметь возможность поздравить с этим высоким отличием тов. Брюсова в день его юбилея. [4]

Нарком просвещения <А. Л у н а ч а р с к и й>

13 декабря 1923 г.

Машинописная копия. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 2273, лл. 5—6.

Торжественное чествование В. Я. Брюсова по случаю 50-летия со дня его рождения состоялось в Большом театре 17 декабря 1923 г. под председательством Луначарского.

[2] В 1920 г. (до 25 января 1921 г.) Брюсов был сначала заместителем заведующего (заведующим являлся Луначарский), а затем заведующим Литературным отделом Наркомпроса. 25 января 1921 г. он был назначен заведующим литературной секцией Отдела художественного образования Главпрофобра («Бюллетень официальных распоряжений и сообщений Наркомпроса», 1921, № 1).

[3] Горький был приглашен юбилейным комитетом, но, находясь за границей, на торжества приехать не смог.

[4] В газете «Вечерняя Москва» от 14 декабря 1923 г. были опубликованы заявления пяти литераторов (Л. Авербаха, Д. Бедного, С. Ингулова, В. Нарбута, Л. Сосновского и рабкора М. Павлова) с возражением против предложения коллегии Наркомпроса. Президиум ВЦИК на заседании 17 декабря 1923 г. вынес решение о награждении Брюсова специальной Почетной грамотой, в которой отмечались заслуги поэта перед Советским государством. Грамота была вручена Брюсову во время чествования членом президиума ВЦИК П. Г. Смидовичем. Текст ее был опубликован в «Известиях», 1923, № 289, 18 декабря.

Сохранилось еще одно ходатайство Луначарского о Брюсове, связанное с его пятидесятилетним юбилеем, а именно письмо от 21 февраля 1924 г. в Административно-финансовую комиссию Малого Совнаркома, которое приводим полностью:

«Коллегия Наркомпроса возбудила ходатайство об установлении для поэта В. Я. Брюсова, члена Коммунистической партии, по поводу пятидесятилетнего его юбилея ежемесячной пенсии в 150 червонных рублей. Коллегия действовала при этом не по своей инициативе, а в силу сообщения, сделанного наркому по просвещению тов. Каменевым по телефону о принятии Политбюро ЦК решения даровать таковую пенсию тов. Брюсову. Коллегия со своей стороны находит эту меру совершенно рациональной. Литературные работы, предпринимаемые тов. Брюсовым, весьма обширные и чрез-

вычайно ценные как с культурной, так и с политической точки зрения, не могут оплачиваться таким образом, чтобы обеспечить его существование. Валерий Яковлевич вынужден поэтому нести службу в Главпрофобре, отнимающую у него значительное количество времени. Отмечу, что извещенный мною о состоявшемся решении Валерий Яковлевич взял на себя менее широкие обязанности в Главпрофобре, причем Главпрофобр значительно снизил ему получаемое им содержание. Так как рассмотрение вопроса о пенсии в Совнаркоме задержалось, то получился абсурдный и необычайный факт: по поводу юбилея человеку значительно уменьшили его средства к существованию. Нет никакого сомнения, что освобождение такого крупного ученого и литератора, безусловно стоящего на точке зрения Советской власти и Коммунистической партии, как Валерий Яковлевич, при всем известной его работоспособности приведет к наилучшим результатам, дав ему возможность, не соображаясь каждый раз с вопросом о заработке лишнего рубля, браться за капитальный труд. Этими же соображениями, конечно, руководилось и Политбюро ЦК.

Ввиду этого я еще раз ходатайствую о выполнении в советском порядке директивы ЦК партии и об удовлетворении ходатайства Коллегии о назначении пенсии тов. Брюсову.

Нарком по просвещению ‹«А. Л у н а ч а р с к и й›»

(ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 2273, л. 11).

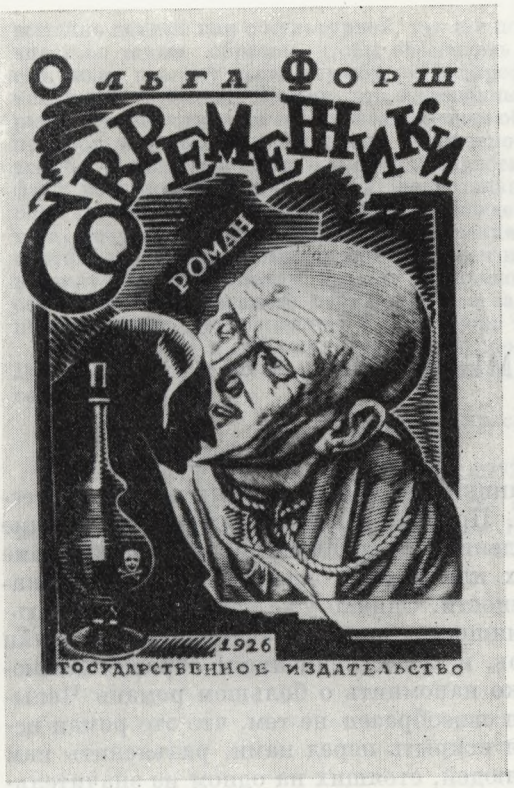
Заслушав это письмо, Совнарком 25 февраля 1924 г. постановил назначить персональную пенсию «поэту и ученому» В. Я. Брюсову «ввиду особых заслуг его перед Союзом ССР» (см. там же, л. 13).

«СОВРЕМЕННИКИ»

Роман Ольги Форш «Современники» не может не занять видное место в нашей текущей литературе [1]. Правда, в нашей литературе вполне естественно преобладают произведения, направленные на самопознание т. е. художественное отражение тех или других жизненных явлений нашей послереволюционной современности. Однако уже начинают попадаться и исторические романы, стремящиеся бросить взгляд назад с точки зрения, приобретенной нами теперь, и существеннейшим образом меняющие оценки прошлого. Стоит только напомнить о большом романе Чапыгина «Разин» [2]. Но роман О. Форш своеобразен не тем, что это роман исторический, а тем, что он пытается вскрыть перед нами, разъяснить нам характеры некоторых величайших людей, стоящих на одном из значительных переломов всей нашей культуры. В романе на первом месте стоят Гоголь и Александр Иванов, встречаются и другие современники той многознаменательной эпохи. Мне кажется, что автор чрезвычайно удачно подошел к этой оригинальной, но необходимой задаче нашей современной беллетристики дать с завоеванной нами теперь точки зрения художественную ретроспекцию, которая раскрыла бы перед нами кажущееся тайным, туманным, непонятным. Оставляя в стороне спор о том, какую роль в истории нашей культуры играла личность вообще, нельзя, конечно, отойти от того положения, что глубокий социально-психологический анализ особенно крупных и влиятельных личностей не может не помочь нам бросить чрезвычайно ясный, многообъемлющий взгляд на ту или другую эпоху.

Если ученые биографы или литературные критики, берущиеся за выяснение той или другой крупной фигуры, не могут обойтись без художественной интуиции, то можно все же сказать, что лишь путем точнейшего проникновения подлинного художника, пользующегося чисто художественными (еще неясными теоретически) методами, можно приблизиться к всеохватывающему пониманию данного лица. Разумеется, за полную объективность никто не может ручаться. Да в сущности говоря, и цель, которая при этом преследуется, не заключается в каком-то протокольном восстановлении объективности. Если бы даже те или другие детали были неверны, важно, чтобы художник обладал достаточной осведомленностью о среде, чутким приникáнием ко всему, что осталось от описываемого исторического лица, творчески восстановлял бы его перед нами с правдивостью, внутренней логикой и действительно обогащающей нас социально-психологической гипотезой.

Публикация И. А. Луначарской.



ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ РОМАНА
О. ФОРШ «СОВРЕМЕННИКИ»
Москва, 1926
Обложка
Гравюра П. А. Алякринского

Все это есть у Форш. Оба центральных лица — Гоголь и Иванов — изображены с достаточной полнотой их внутренней драмы. Иванов более близко подвинут к читателю, Гоголь взят сквозь дымку некоторой загадки. Дымка эта, однако, не мешает рассмотреть основные контуры трагических конвульсий великого человека. Ни на минуту не переставая быть художником, давая метания этих исключительных натур во всей сложности, со всем ароматом чисто личных переживаний, автор дает остро почувствовать, что их внутреннее смятение, кричащее наслоением отголосков на разные культуры, их гибель, наконец, являются прямым отражением широчайших социальных явлений. Он прекрасно доказывает и, главным образом, показывает, что это наша тогдашняя Россия отразилась с такой силой, с такой мукой, с такими разрывами в кристальном сердце Александра Иванова, в огромном воображении, в огромной жажде учительства Николая Гоголя.

Любопытно также прекрасное воссоздание Рима тех годов. Хорошо, что автор так свободно вращается в атмосфере исторических событий, бытовых подробностей избранного им времени.

Несколько менее ценен весь роман Багрецова с немножко условной прекрасной карбонаркой, с курьезно придуманным флаконом Борджиа и т. д. Тут есть также очень много отдельных прелестных штрихов, но в общем этот роман несколько искусственен, а между тем он занимает первый план. Гоголь и Иванов только как бы выглядывают из-за фигур положения этого первого плана. Само по себе это не ошибка. Вывести живого великого человека как героя романа необычайно трудно, гораздо легче подойти к нему как к важной эпизодической фигуре. Художественный расчет тут правильный. Но, может быть, следовало ожидать немного более жиз-

ненной правды и от романического эпизода, взятого за пеструю канву, на которой выступают своими узорами те, кто нас более всего интересует.

Взятая у Достоевского фигура Пашки-химика остается неопределенной. Почему он злобится, тревожится и мучится — неясно.

Можно было бы отметить и другие недоделанности в романе, но в общем он даже просто как чтение легок и приятен. Настоящая же его ценность лежит, конечно, в раскрытии фигур, имеющих значение для понимания нашей культурной истории. Можно со всей симпатией рекомендовать этот роман нашему передовому читателю.

⟨1926⟩

Машинопись. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 13, лл. 1—2.

[1] Роман О. Форш «Современники» вышел в 1926 г.

[2] Первая часть романа А. Чапыгина «Разин Степан» появилась в журнале «Былое» за 1925 г., кн. 1—6. Отдельным изданием первый том романа вышел в изд-ве «Круг» в 1926 г.

ОБЩИЕ ИТОГИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Я не касаюсь здесь литературы украинской, расцвет которой несомненен и в которой так же, как и у нас, пролетарская идеология начинает играть все более заметную роль. Я буду говорить здесь о более знакомой мне русской литературе.

Что можем мы констатировать в настоящее время в области нашей литературной жизни? — Весьма значительную передвижку сил, несомненный рост пролетарского фланга, обгоняющий и в формальном своем совершенствовании, и во внимании к нему читателя такой же рост остальной литературы.

Заметьте, я не хочу еще сказать, будто бы пролетарская литература у нас играет уже доминирующую роль. Этого, пожалуй, пока нет. Но темп роста пролетарской литературы несравненно более живой, чем темп роста других литературных групп. Пролетарская литература выдвинула за последнее время такой настоящий шедевр, как «Разгром» Фадеева, и рядом с ним глубокие, заставляющие думать романы «Бруски», «Наталья Тарпова» [1], «Тихий Дон» и целый ряд других.

С другой стороны, в области литературы так называемых попутчиков мы имеем довольно значительное расслоение. Выдвигаются новые группы. Ярким представителем нового типа писателя-попутчика, с величайшим вниманием присматривающимся к нашему строительству и в очень тонкой форме рисующим значение его для самоопределения сознания отдельных групп, является Олеша с его замечательным романом «Зависть». Такой выдающийся писатель, как Федин, еще сравнительно недавно разразившийся весьма сомнительной и по существу мелкобуржуазной повестью «Трансвааль», в талантливом своем романе «Братья» не только признает победоносную силу рабочей революции, но делает попытки, правда, не совсем удовлетворительные, доказать, что она пропитала собой сознание всей интеллигенции и что разными путями лучшие люди страны с разных сторон причаливают к ее пристани.

Как нечто положительное можно отметить отход от чрезмерного увлечения половыми темами, начинает изживаться грубость тона, которая была присуща в особенности некоторым пролетарским писателям. Литература становится спокойнее, вдумчивее, богаче психологическим прозрением во внутренние процессы человеческого сознания, в лабораторию, где подготовляется поведение. В то же время литература быстро растет формально. Надо отметить еще одно явление, которое я не расцениваю как положительное, но которое приходится признать,— поэзия отступает на задний план. Художественная проза обогнала и заслонила ее. Столь обещающие молодые наши поэты, как Безыменский, Уткин, Жаров, не дают

ничего замечательного, хотя бы равного тому, что ими уже дано. Маяковский пишет остроумные газетные фельетоны, которые, несмотря на виртуозность формы, вряд ли могут долго прожить. Служение злободневности особенно типично для лефовцев, которые продолжают упорно повторять вздорные свои теории против искусства.

Конечно, может быть, те или другие яркие произведения рассеют эту некоторую тусклость нашей поэзии, но я не думаю, чтобы в сколько-нибудь скором времени она смогла вновь стать на первое место. Это явление кажется мне понятным. У наших писателей долгое время не хватало ни спокойствия духа, ни достаточных знаний новой жизни, чтобы приступить к широким полотнам, а когда широкого полотна глубокого прозрения в вещи нельзя дать, когда приходится ограничиваться относительной миниатюрой (ведь даже какая-нибудь поэма «Хорошо» Маяковского, в сущности, миниатюра по сравнению с романом), то тогда на первый план выходит отточенность формы каждой отдельной фразы. Даже некоторые общие идеи или общие построения, даже какой-нибудь совсем маленький факт приобретает значительность, когда он изложен в интересной поэтической форме, и, наоборот, страшно трудно вложить в рамки хотя бы большой поэмы (а большая поэма требует гигантских сил) ту массу содержания, наблюдений, выводов и желаний, которыми сейчас полна грудь всякого писателя. Получивши эти возможности широкими взорами охватить дали в пространстве и времени, тут уж приходится обязательно переходить к прозе, и проза получается насыщенная содержанием.

Отметим еще, что и наша драматургия, в особенности благодаря подходу к ней некоторых писателей-беллетристов [2], дала в последнее время неплохой урожай и содействовала оживлению подлинно современного театра. Таким образом, баланс нашей литературы в общем чрезвычайно положительный, что между прочим отметил и мастер нашей литературы Алексей Максимович Горький [3].

‹1928›

Печатается по тексту издания: «Литература — искусство». Киев, 1928, № 2, 29 июля (приложение к газете «Киевский пролетарий», 1928, № 175), где опубликовано впервые.

В библиографических указателях статья не зарегистрирована.

[1] Роман С. А. Семенова (1927).

[2] В эти годы в качестве драматургов выступили такие писатели, как Вс. Иванов, Б. Лавренев, Л. Леонов, Л. Сейфуллина и др.

[3] Высказывания Горького о растущей силе советской литературы содержались, например, в его большом письме к Ромену Роллану 29 января 1928 г., частично опубликованном в «Правде», 1928, № 70, 23 марта (см. также в «Литературном наследстве», т. 70, стр. 19—21).

РАБКОРЫ И ЛИТЕРАТУРА

Господствующая задача литературы в наши дни есть задача самопознания нашей страны. Нам нужно знать нашу страну во всех отношениях, потому что трудящиеся массы сделались впервые ее хозяевами и должны с величайшей целесообразностью управлять ею. Нужно доподлинно знать ее самое и ее население во всех разновидностях и до самой глубины, т. е. до разнообразных типов его, до их характеров и наклонностей.

Нам тем более нужно познать свою страну, что она меняется, она находится в процессе необыкновенно интересного оживления. Эти сложные явления дают самые неожиданные результаты, которые надо наблюдать непосредственно в жизни, чтобы воспринять и объяснить.

К тому же мы познаем нашу страну с совершенно новой точки зрения, именно с точки зрения пролетариата и крестьянства, с точки зрения того гигантского политического и воспитательного дела, которое ведет новая государственная власть, коммунистическая партия и все, кто с ними и помогает им. Многое представляется теперь с совершенно другой точки зрения, многое, что было неважным, становится первоклассным, многие вопросы возникают впервые. Это тоже заставляет нас относиться к делу познания нашей страны как к потребности, которую не могут удовлетворить никакие старые материалы, в том числе и самое гениальное литературное описание. Нельзя думать, что это самопознание может быть выполнено только путем хорошей статистики или публицистики, которые основаны на принципах марксизма и литературы. Познание познанию рознь. Познание чисто умственное дает внешние факты, но не захватывает нас, не потрясает нас, не переделывает нас самих, ставя нас в новые жизненные отношения с наблюденными и описанными фактами так, как если бы мы их встретили в нашей собственной жизни, как если бы они стали частью нашей личной жизни. Искусство же может добиться именно последнего результата. Искусство описывает вещи конкретно, картинно, дает как будто куски живой жизни, только еще более яркой, чем те, которые можно встретить в действительности. Оно делает для нас людей прозрачными и в то же время сознательно становится к ним в определенное отношение чувств, негодует, ненавидит, презирает, насмехается или любит, превозносит. Конечно, если художник для того, чтобы добиться известной окраски представляемых им явлений, грубо подбирает черты для того, чтобы произвести определенное впечатление, или если чувства, которые он хочет вызвать, не вяжутся с тем, что он на самом деле изображает, или то, что он изображает, не похоже на то, что имеется в жизни, то и произведение будет фальшивым и впечатление от него малозначительным.

Публикация Л. М. Хлебникова.

Наоборот, если художник правдив в отражении художественных явлений, если он умеет сочетать вложенные им в его картины чувства с самими фактами так, что они связываются неразрывно, если он нигде не показывается сам, а заставляет саму изображенную им жизнь говорить за себя, тогда впечатление от его изображений сильно и незабываемо, тогда он действительно расширяет нашу жизнь, тогда действительно, как говорил Островский, он оказывается человеком с большим умом, с большим сердцем, человеком с более зорким глазом, с более ярким словом, который дает все это нам, читателям, который таким образом поднимает и обогащает нас [1].

Рабкоры и селькоры играют огромную роль вообще в самопознании страны, ведь они — это десятки тысяч ушей и глаз, рассеянных повсюду, смотрящих на вещи не только сверху, но и сбоку и снизу. Они — органы наблюдательности, восприятия всего трудового народа. Нельзя сказать, чтобы они видели все и слышали все, но они видят чрезвычайно много и дают через газетную прессу огромный материал, могущий быть потом обработанным в четкие формулы. Если рабкор излагает свои факты живо и конкретно, как будто фотографируя самые сцены, обстановку и вещи, то такая живая корреспонденция уже придвигается к элементарной, простейшей литературе. Это есть как бы эскиз, этюд, живая запись для последующей художественной обработки.

Рабкор обыкновенно пишет от всего сердца, любя и осуждая, поэтому весьма легко такие сцены могут оказаться согретыми и окруженными чрезвычайно острым и ярким чувством. Это дальнейший шаг художественной обработки материала.

Стоит только, чтобы рабкор поработал над языком, чтобы придать ему точность и разнообразие, чтобы он постарался своему небольшому эскизу дать более широты охвата, задался целью помочь писателю заглянуть в корни событий,— перед нами уже очерк, беллетристический очерк, небольшое художественное произведение.

Газетная корреспонденция, когда корреспондент (или фельетонист) талантлив, всегда нечувствительно переходит в художественное произведение. То же самое должно быть с рабкорами. Вот почему не могут не явиться, да и являются рабкоры и селькоры — художники-беллетристы. Они служат самопознанию страны уже в той плоскости, в какой служат ему и все художники-бытописатели. Они дают часто таким готовым художникам-бытописателям замечательный дополнительный материал к их собственным наблюдениям.

Наконец, из их среды могут выходить крупные беллетристические таланты, со ступеньки на ступеньку поднимаясь до положения влиятельного и любимого писателя целого народа.

Такие отношения существуют между литературой, с одной стороны, рабкорами и селькорами — с другой.

‹1928—1929›

Машинопись с надписью: «Раб. газета». ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 31, лл. 33—35.

[1] Возможно, имеется в виду характеристика великого поэта, данная Островским в его «Застольном слове о Пушкине» (А. Н. Островский. Полное собрание сочинений, т. 13. М., Гослитиздат, 1952, стр. 164—165).

ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ «ПРАВДЫ»

1

О РОМАНЕ Д. И. ЗОРИНА «ПЕРЕЛОМ»

‹1930 г.›

Дорогие товарищи, тов. Зорин принес мне свой роман «Перелом» [1]. Я прочел его и считаю необходимым поделиться с вами своими впечатлениями и выводами.

Роман, несомненно, представляет значительный общественный интерес по самой своей теме. Кроме того, он написан с несомненным талантом. Вместе с тем, однако, я должен отметить, что крайне оригинальный стиль автора, представляющий, несомненно, своеобразную прелесть и большую крепость, до такой степени туго затянут и круто замешен, что чтение иногда становится затруднительным. Не только речь действующих лиц, полная сибирских слов, но и речь самого автора, постоянно старающегося высказаться по-небывалому и узорно, малодоступна как раз для массового читателя. Некоторая темнота изложения простирается также и на конструкцию фразы, главы, всего вообще повествования.

Этим я не хочу сказать, чтобы стиль автора был малоинтересен. Наоборот, именно такой, какой он есть, он занятен для всякого ценителя слога. Но ведь нам не столько нужно писать для ценителя слога, сколько для широкой публики, и именно в этом смысле я считаю своим долгом дать автору добрый совет — проредактировать, протереть, прояснить свое повествование. Я думаю, что сам автор вряд ли сможет это сделать. Тут нужен хороший опытный редактор, притом тактичный, который знал бы, что имеет дело не с «новичком», а с действительно оригинальным писателем, дающим ценную словесную ткань, нуждающуюся во внимательном и осторожном распутывании слишком сложных узлов. Кто может это сделать — я не знаю, но мне представляется, что роман мог бы очень выгадать, если бы такой редактор прочитал бы его с карандашом в руке и сделал бы кое-где правку как в лексике, так и во фразеологии, а кое-где и в конструкции повествования. Само собой разумеется, я за это взяться не могу, у меня нет для этого ни времени, ни соответственного умения.

К этому я должен прибавить еще одно соображение: повесть о своеобразных судьбах коммуны «Бунтарь», коммуны им. Сталина, чрезвычайно своеобразна в бытовом, экономическом отношении. Дать ей своеобразные комментарии может только специалист колхозного дела — я к таким себя не причисляю. Здесь требуется предисловие человека типа тов. Яковлева [2].

Все это и заставляет меня отклонить ваше предложение, сообщенное мне по телефону, и предложение тов. Зорина относительно составления предисловия к роману.

Публикация И. А. Луначарской.

Вместе с тем я благодарю за предоставленный мне случай прочесть это выдающееся произведение. Я совершенно определенно высказываюсь в том смысле, что как в художественном отношении, так и в общественном,— роман т. Зорина представляет немалую ценность.

Машинописная копия. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 56, лл. 1—2. Заглавие дано редакцией.

[1] Роман «Перелом», изображающий классовую борьбу в зауральском селе, первое крупное произведение Дмитрия Ивановича *Зорина* (1905—1967), напечатан в 1931 г.
[2] Яков Аркадьевич *Яковлев* (Эпштейн; 1896—1939) — деятель Коммунистической партии и Советского государства. В 1922—1923 гг.— зам. заведующего агитационно-пропагандистским отделом ЦК РКП(б). С 1923 г.— зав. отделом печати ЦК РКП(б). В декабре 1929 г. был назначен наркомом земледелия СССР.

2

ПО ПОВОДУ СТАТЬИ А. И. ЗОНИНА

Г. И. КРУМИНУ

‹Март 1930 г.›

Дорогой товарищ,

только вчера приехал я в Москву, поэтому настоящее мое письмо к вам несколько запоздало. Я хочу обратить ваше внимание на так называемый «Литературный фронт» в «Правде» [1]. Буду я говорить по «моему» случаю, но, пожалуйста, не заподозрите меня в том, что я «обиделся». Обидеть меня довольно трудно, но я считаю своим долгом обратить ваше внимание на явление, которое уже начинает сильно огорчать и широкие писательские круги, и круги марксистские.

На моем казусе эти «огорчительные» явления тоже довольно ярко сказываются. Когда тов. Зонин [2] совершенно облыжно упрекнул меня в неправильном толковании термина «крестьянский писатель», я ответил на это письмом в редакцию. Письмо мое не появлялось чрезвычайно долго, затем появилось в искаженном виде, с уничтоженным концом и с одновременным, в три раза бóльшим, ответом Зонина [3]. Таким образом, оказывается, Зонину предоставлено право, во-первых, изменять письма, которые открыто к нему направлены, и, во-вторых, задерживать их, до тех пор пока он не придумает ответа, который он, оказывается, имеет право давать тотчас же на делаемые ему возражения. Тем самым Зонин возводится, очевидно, в глашатаи «Правды».

Место, которое выброшено из моего письма, как раз указывает Зонину на то, что не совсем пристойно человеку, вчера еще без малейшего протеста и без малейшего чутья оказавшемуся на поводу у полуменьшевика Переверзева, чуть ли не буквально на другой день после покаяния [4] взбираться на кафедру и оттуда читать поучения всем и каждому. Это смешно и довольно дико.

Но я хотел бы знать, читали ли вы, тов. Крумин, ответ Зонина мне? Мне довелось читать его как раз при довольно большой группе марксистов — ответственных работников, хорошо разбирающихся в нашей политике общей и культурной. Ответ возбудил громкий смех. Подумать только — Зонин спрашивает: «Как можно выражаться: правый и левый попутчик, кого же они правее, кого же они левее?» У Зонина, по-видимому, зашел ум за разум. Когда мы говорим «правая профессура, левая профессура», когда мы говорим «правая и левая социал-демократия» и т. д., то всякому понятно, чтó это значит, и все знают, чтó называется левым крылом и чтó называется правым крылом. В особенности, когда дело идет о различных наших мелкобуржуазных прослойках, то уж, кажется, ориентация

Публикация Л. М. Хлебникова.

абсолютно очевидна: левый — значит ближе к нам, правый — значит дальше от нас.

Зонин слышал, что Сталин довольно резко отозвался о применении выражения «правый и левый уклон» к коммунистам, а иногда даже к беспартийным, в деле литературы и искусства[5]. Сталин был, конечно, глубочайшим образом прав, ибо нельзя смешивать в кучу, тем самым плодя недоразумения, совершенно определенные политические внутрипартийные направления и категории правизны и левизны вне их. Из этого, разумеется, вовсе не следовало, что вообще выражения «правый» и «левый» не должны больше употребляться. В свое время Керженцев [6] даже дал немедленно разъяснение [7], чтобы кому-нибудь действительно не пришло в голову, будто бы мы не можем сказать, что Пильняк правее Малашкина или что Маяковский левее Пастернака.

Еще более дика вторая часть возражения Зонина. У него выходит, что крестьянских писателей у нас больше нет. Прочтите, вы сами в этом убедитесь. Оказывается, что если крестьянин является убежденным коммунистом, то, хотя бы он писал о крестьянской жизни с глубоким ее знанием и отражал бы именно крестьянские интересы и крестьянское понимание происходящих процессов, освещая их при этом с точки зрения коммунистической, то такой писатель должен считаться просто пролетарским, несмотря на то, что, как Зонину это должно быть известно, я в напечатанной моей речи крестьянским писателям [8] указывал как раз, что такого писателя можно причислить и к пролетарским писателям (он, например, может быть членом коммунистической партии, которая есть пролетарская партия), и к крестьянским писателям, как мы и считаем, что у нас в партии есть крестьянская часть деревенских коммунистов с особым личным отношением к крестьянскому хозяйству. С другой стороны, Зонин полагает, что примесь собственнических настроений у крестьянского писателя делает его не настоящим крестьянином. Спрашивается, кто же теперь настоящий крестьянин? Зонин намекает на то, что крестьянство как класс или, вернее, как социальная категория, объединяющая различные классовые группы, перестает существовать в настоящее время. Перестает-то перестает, но далеко еще не перестала. Около половины крестьянства живет еще в частной собственности. А принимать колхозное крестьянство без дальних оговорок за порвавшее со своей крестьянской сущностью и уже социалистическое — это же такой вздор и такой бред, какой только вообразить себе возможно.

Сравните всю эту путаницу хотя бы даже с той кратчайшей припиской, которую я делаю в моем возражении Зонину и где совершенно ясно говорится, что мы отсекаем выразителей кулачества и усиливаем среди крестьянских писателей воздействие на более правых представителей — середняков, у которых могут быть еще сильны разные собственнические предрассудки, но которые отнюдь не безнадежны, над которыми надо работать, которых надо знать именно потому, что они являются выразителями очень интересной для нас группы, и более левых, которые приближаются больше и больше к коммунизму, вплоть иногда до полного совпадения с точкой зрения пролетарской партии, до полного, стало быть, слияния с сознательным пролетариатом, при сохранении, однако, всех специфических форм быта и наблюдения своего интереса, которые делают коммуниста — деревенского работника знатоком крестьянства, выразителем самых передовых настроений крестьянства и, конечно, уже тем самым выходящим за старые рамки.

Что может быть яснее и проще такой точки зрения? Как можно с ней спорить — я решительно не представляю себе. В ней есть всё: и социалистическое развитие и определенная программа воздействия. А что есть у Зонина, кроме самой решительной путаницы? Но ведь это печатается

на страницах «Правды» и при вышеуказанных условиях, когда Зонину можно калечить направленное к нему открытое письмо и отвечать на него докторальным тоном.

Конечно, я считаю выступление редакции «Правды» по отношению ко мне некорректным, но об этом я говорю только мимоходом. Важнее для меня то, что я прекрасно знаю, и вам, я думаю, всякий это подтвердит, какое горькое чувство овладевает нашими писателями, самыми близкими к нам, и многими марксистами, даже коммунистами-литературоведами, когда довольно еще зеленому человеку, недавно публично поротому за свою большую ересь, предоставляется право говорить со страниц «Правды» таким тоном, словно за каждой фразой можно прочесть: «„Правда" — это я, я — это „Правда"». По-моему, это роняет достоинство нашего центрального органа, который всем нам дорог. «Правда» обладает неизмеримым авторитетом. Строго говоря, каждый человек, который обращается к широким массам читателей со страниц «Правды», становится на трибуну с колоссальным рупором и уже приобретает известный вес. А если к тому же он щеголяет как бы в качестве официального представителя «Правды», то еще в гораздо большей мере.

Я повторяю, появление Зонина в этой роли вызвало неприятное, полное огорчения чувство у очень многих. Прибавлю к этому, что решительно ничего лично против Зонина не имею, считаю его человеком способным. Ему нужно учиться, и он, несомненно, станет хорошим, может быть, даже крупным работником в области литературоведения. Быль молодцу не в укор. То, что он путался, как и многие другие, на поводу у Переверзева,— это вполне можно простить. Но только всему есть мера. Из того, что человек представляет собой способного кончающего аспиранта [9], не следует, чтобы его можно было давать в «Вольтеры» русской литературы. И надо все-таки выдержать какой-то стаж после того, как ты в двадцать четыре часа изменил свою точку зрения на литературу и признал всю предыдущую свою деятельность неправильной, прежде чем ты выступишь в качестве врача, который сам исцелился и теперь начинает «целить» кого ни попало.

С товарищеским приветом 〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф, 142, оп. 1, ед. хр. 498, лл. 43—44. Заглавие дано редакцией.

Гарольд Иванович *Крумин* (1894—1943) — экономист и литератор. В 1919—1929 гг. ответственный редактор газеты «Экономическая жизнь», с 1928 г. член редакционной коллегии и одно время — зам. главного редактора «Правды».

[1] Так называлась «литературная страница» в «Правде», периодически появлявшаяся начиная с № 30 (31 января 1930 г.)

[2] Александр Ильич *Зонин* (1901—1962) — советский литературовед и литературный критик. Член КПСС с 1919 г., активный участник гражданской войны. С 1921 г. находился на партийной и литературной работе. В 1923 г. вступил в группу «На посту», вел активную работу в ВАПП, избирался секретарем ЛАПП. В 1928—1929 гг. являлся одним из активнейших защитников концепции В. Ф. Переверзева. В начале 1930 г., после дискуссии в Комакадемии, выступил с признанием своих ошибок. В годы Великой Отечественной войны входил в «оперативную группу писателей» при Политуправлении Краснознаменного Балтийского флота.

[3] Статья Луначарского «Маленькая „открытка" тов. Зонину» появилась в «Правде» 19 марта 1930 г. (№ 77) вместе с большой статьей Зонина «Кто является крестьянским писателем».

В ЦПА ИМЛ (ф. 142, оп. 1, ед. хр. 443, лл. 133—134) сохранилась машинопись статьи «Маленькая „открытка" тов. Зонину» вместе с небольшим сопроводительным письмом в редакцию «Правды», датированным 17 февраля 1930 г.: «Дорогие товарищи, очень прошу не отказать в любезности поместить хотя бы на следующей литстранице мое при сем прилагаемое маленькое открытое письмо. С коммунистическим приветом А. Луначарский». Приводим полный текст статьи Луначарского, из которой последние два абзаца напечатаны не были.

МАЛЕНЬКАЯ «ОТКРЫТКА» ТОВ. ЗОНИНУ

В № 47 «Правды» тов. Зонин опубликовал статью «Литературная критика — на линию партии». Перечисляя в ней ошибки различных критиков-марксистов, т. Зонин счел нужным бросить камешек и в мой огород. Вот этот несколько неуклюже брошенный «камешек».

«Необходимо указать ошибку тов. Луначарского: „Крестьянским писателем является тот, кто знает крестьянское миросозерцание, язык, близкие сознанию крестьянина образы... Диапазон, который охватывает это явление, может быть чрезвычайно широк — от наиболее правого типа попутчиков, которых мы должны привлечь к себе, до коммунистов, которые будут создавать основную линию нашей передовой крестьянской литературы" (Доклад на редакционном активе издательства ЗиФ). Здесь совершенно недопустимо игнорируется классовая борьба, которая ставит на различные стороны баррикады кулацких и действительно крестьянских писателей».

Нет, тов. Зонин. Здесь нет «недопустимого» игнорирования того, о чем вы говорите. Я беру, как это видно из текста, только «действительно крестьянских» писателей. Кулацких писателей я к попутчикам, хотя бы и правым, не причисляю. Дальше я прямо об этом говорю. Но я полагаю, что «действительно крестьянские» писатели сейчас отражают и передовые настроения, доходя до коммунизма, и более отсталые, которые находятся на стадии правого попутничества. Первые, говорю я, создают *основную линию* крестьянской литературы, а вторых (это тоже один из видов классовой борьбы) мы должны завоевать, перевести их на свои рельсы. Все здесь четко, тов. Зонин.

Похвально, конечно, что тов. Зонин, столь недавно бывший проводником той самой «переверзевщины», на борьбу с которой он зовет в своей статье, переживает своего рода пафос покаяния, но отсюда еще далеко до права укорять других в «недопустимых ошибках», которых они отнюдь не совершали.

Да и вообще, тов. Зонин, при покаянии хорошо хоть на некоторое время вспомнить: «Чем кумушек считать трудиться, не лучше ль...» и т. д.

[4] Имеется в виду письмо И. Беспалова, А. Зонина и М. Гельфанда «За коммунистическую критику», напечатанное в «Правде» (1930, № 24, 25 января).

[5] О неправильности применения понятий «правые» и «левые» в художественной литературе И. В. Сталин говорил в письме «Ответ Билль-Белоцерковскому», написанном 2 февраля 1929 г. Письмо это впервые было опубликовано в 11-м томе собрания сочинений Сталина, вышедшем в 1949 г. (стр. 326—329), но в партийных и литературных кругах о нем, разумеется, стало известно вскоре после его написания.

[6] *П. Керженцев* (псевдоним Платона Михайловича Лебедева; 1881—1940) — советский партийный и государственный деятель, литератор. В 1928—1929 гг.— заместитель заведующего Отделом агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), в 1930 г.— заместитель председателя Президиума Комакадемии и директор Института литературы, искусства и языкознания Комакадемии.

[7] Речь идет о статье П. Керженцева «Об одной путанице. (К дискуссии об искусстве)».— «Правда», 1929, № 44, 22 февраля.

[8] См.: А. В. Луначарский. Крестьянская литература и генеральная линия партии. (Доклад на Всероссийском съезде крестьянских писателей.)— «Земля Советская», 1929, № 8, стр. 48—53, и полностью в кн.: «Пути развития крестьянской литературы. (Стенограммы и материалы Всероссийского съезда крестьянских писателей)». М.— Л., ГИЗ, 1930, стр. 47—58.

[9] В 1930 г. Зонин кончал аспирантуру Института красной профессуры.

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Известна поразительная широта научного кругозора Луначарского, его активный интерес к разнообразным явлениям мировой литературы как классической, так и современной. Мы собрали еще далеко не всё из трудов замечательного советского ученого; продолжающиеся поиски приносят много новых фактов, свидетельствующих о систематической и непрестанной работе Луначарского по изучению мировой литературы.

Впервые публикуемые в настоящем разделе материалы существенно дополняют панораму зарубежной литературы XX в., развернутую в ранее напечатанных статьях критика и в последних лекциях его курса, прочитанного студентам Коммунистического университета им. Я. М. Свердлова.

Раздел открывается документом, отражающим содержание самого раннего из известных нам выступлений Луначарского на литературные темы. Это конспект лекции 1900 г. о великом скандинавском драматурге Ибсене. Впоследствии конспект превратился в большую статью, которая по справедливости считается одной из значительнейших работ Луначарского и, несомненно, лучшим марксистским трудом об Ибсене. Параллельное чтение конспекта и статьи дает возможность сделать немало интересных выводов о становлении Луначарского как литературоведа и критика.

Статья «Жеган Риктюс» тесно связана с большим циклом работ Луначарского о французской литературе конца XIX — начала XX в., свидетельствующих о его пристальном и постоянном внимании к сложным процессам, происходившим в этой литературе. Луначарского особенно интересовала проблема нарастающего воздействия социалистических идей на писателей и поэтов Франции. Он приветствовал движение в сторону социализма, столь явственно выразившееся в творчестве А. Франса и Р. Роллана, но предостерегал читателей от слишком поспешных выводов относительно некоторых других писателей, в творчестве которых тема протеста против капиталистического общества, сама по себе весьма ценная, еще не давала права видеть в них представителей социалистической литературы. В характеристике Риктюса Луначарский дал образец критического анализа творчества одного из таких художников слова, указал на сильные стороны подобных явлений, симптоматических для упадка буржуазной культуры, и в то же время — на их непоследовательность, ограниченность. С присущей ему тонкостью Луначарский раскрыл талант и мастерство Риктюса и вместе с тем показал бесперспективность содержащегося в его поэзии протеста.

В серии статей о немецкой литературе Луначарский возвращается к высокоценимым им авторам — Г. Манну и Г. Гауптману. Статья о первом из них дает много для понимания специфики сатирического искусства этого писателя, знакомит со сложностью его политической и эстетической эволюции. Луначарский не скрывает противоречий этого трудного пути, но с полным правом говорит о нарастающей обличительной антибуржуазной тенденции в творчестве Г. Манна. В этой статье Луначарский намечает

и концепцию развития критического реализма: от Бальзака и Стендаля к Золя и далее к критическим реалистам XX в. Выделение критического реализма XX в. как особого этапа в развитии этого художественного метода предвосхищает работы советских литературоведов 1950—1960-х годов.

Статья «Разговор с Гергартом Гауптманом» дает литературный портрет, в котором, наряду с глубоким уважением к немецкому драматургу, сквозит и дружеская ирония: в те годы слишком бросалась в глаза претензия Гауптмана занять в немецкой литературе XX в. место, которое в классической литературе Германии занимал Гете. Луначарский дает понять читателю, что эта претензия, при всей талантливости Гауптмана, несостоятельна. Но автор статьи отдает должное лучшим пьесам Гауптмана, верно определяет национальное значение его важнейших реалистических произведений и присущий им гуманизм. Немалая доля прелести статьи заключается в выразительном описании личных впечатлений от встречи с Гауптманом, которое придает живую непосредственность этому небольшому шедевру Луначарского.

Весьма знаменательна статья «Маттиас Клаузен и Егор Булычов». Рассматривая пьесы Гауптмана и Горького в плане параллельного исследования, Луначарский делает важные типологические наблюдения над одним из характерных образцов драматургии критического реализма и над пьесой, написанной в духе реализма социалистического. В них он видит по-разному решенную общую тему —тему гибели старого, одряхлевшего общества. Эта статья дает много для оценки сложного творческого пути Гауптмана. Горьковеды, несомненно, найдут немало полезного для себя в том анализе «Егора Булычова», который содержится в статье Луначарского, наглядно и ненавязчиво утверждающей эстетическое превосходство искусства социалистического реализма.

Особняком стоит небольшая заметка о талантливом поэте и писателе Клабунде (Альфред е Геншке). Это один из характерных для Луначарского очерков-портретов, изящный и содержательный, улавливающий своеобразие таланта безвременно умершего писателя. Луначарский ценил сатирическую направленность его лучших произведений, искренний лиризм его стихов, выгодно выделявший Клабунда на общем фоне послевоенной немецкой литературы.

Очень важным дополнением к известным лекциям Луначарского для студентов Коммунистического университета им. Я. М. Свердлова является печатаемый здесь текст лекции «Современная литература на Западе». Лекция эта свидетельствует о непрестанной работе Луначарского над совершенствованием своих курсов. Текст, публикуемый в нашем издании, гораздо богаче именами, чем уже известные нам более ранние варианты лекции на ту же тему. Неустанно следя за литературным процессом на Западе, Луначарский знакомит студенческую аудиторию с новыми явлениями современной литературы, меняет оценки, к этому времени устаревшие, углубляет мысли, едва намеченные в первых редакциях курса.

Остро современна и общая концепция развития литературы XX в., данная в этой лекции: отдавая должное писателям критического реализма и резко выступая против литературы буржуазного упадка, Луначарский видит основную линию развития мировой литературы в росте и укреплении литературы революционной, формирующейся под знаком социалистических идей. В истории советской науки о литературе эта лекция будет учтена как важный момент выработки общей марксистско-ленинской концепции мирового литературного процесса XX столетия.

Ученый не успел отшлифовать текст своего выступления, стенограмма осталась неправленной, но в этом виде она особенно выразительно передает характер лекции, прочитанной в конце 20-х годов, со всей непосредственностью и порой эскизностью преподавательской манеры Луначарского.

В одном ряду с лекцией можно рассматривать и предисловие к сравнительно менее известному у нас произведению Ч. Диккенса — «Повести о двух городах». Здесь мы находим приложение к анализу конкретного материала тех общих взглядов на творчество Диккенса, которые были изложены Луначарским в упомянутых лекциях для слушателей Коммунистического университета им. Свердлова. Заслуживают внимания яркие, хотя и спорные соображения о причинах и формах обращения к

ЛУНАЧАРСКИЙ
Рисунок Н. А. Андреева (карандаш)
1920-е годы
Третьяковская галерея, Москва



историческому жанру в литературе XIX—XX вв. Можно с ними не соглашаться, но как попытка обобщения они представляют интерес.

Значительны по своему содержанию и рецензии Луначарского на хрестоматию по истории западноевропейской литературы. Поскольку подготовка таких изданий и сейчас остается актуальной задачей, суждения, высказанные в этих заметках, сохраняют свою практическую ценность. С полным основанием выдвигает Луначарский на первое место проблему отбора имен и произведений, настаивая на том, чтобы в хрестоматии были выявлены основные течения, основные узлы развития мировой литературы. В замечаниях по поводу хрестоматии чувствуется опыт не только ученого, но и педагога, взыскательно и с глубоким знанием дела оценивающего новое учебное пособие.

Особый интерес представляет речь Луначарского об Э. Верхарне. Известно, что наш выдающийся критик высоко ценил замечательного бельгийского поэта. В этом взволнованном выступлении Луначарского, произнесенном на французском языке, и понимание величия Верхарна, и природный талант Луначарского-оратора слились воедино, нашли себе удивительно полное выражение. Блестяще владея стилистикой французского академического языка с его поэтичностью и возвышенностью, Луначарский создал подлинный шедевр некролога, в котором одновременно дана характеристика большого поэта и выражено личное отношение к нему. Речь памяти Верхарна — один из лучших образцов ораторского искусства Луначарского. Хорошо, что он теперь станет известным советскому читателю.

В целом публикуемые статьи и выступления Луначарского по зарубежной литературе, не представляя собой тематического единства, позволяют еще лучше понять и почувствовать разнообразие его литературно-научных интересов, его мастерство лектора и литературного критика, глубину и верность его историко-литературных построений.

Р. Самарин

ГЕНРИК ИБСЕН КАК МОРАЛИСТ

КОНСПЕКТ РЕФЕРАТА

1. Ибсен как изобразитель современной «моральной драмы».
2. Моральный кризис конца века.
3. Его причины: a) неустойчивость общественных норм морали,
   b) рост сознательности личности.
4. Достоевский, Толстой, Ницше.
5. Крайний индивидуализм и крайний идеализм.
6. Пер Гинт — представитель свободного индивидуализма.
7. Бранд — представитель морали долга.
8. Проблема свободы. «Росмерсгольм».
9. Та же проблема. «Нора».
10. Разрешение этой проблемы. «Женщина с моря».
11. Положительный тип. Несколько слов о Сольвейг.
12. «Претенденты на корону».
13. Гильда. «Враг народа».
14. Реакция против идеализма. Д. Г. Боркман.
15. Объяснение этой реакции и итоги жизни в драматическом эпилоге «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».
16. Мнение Герцена.
17. Заключение. Об идеализме философском, социологическом и нравственном.

‹1900›

Автограф. Центр. гос. исторический архив УССР, ф. 274, оп. 3, д. 90, л. 2—2 об.

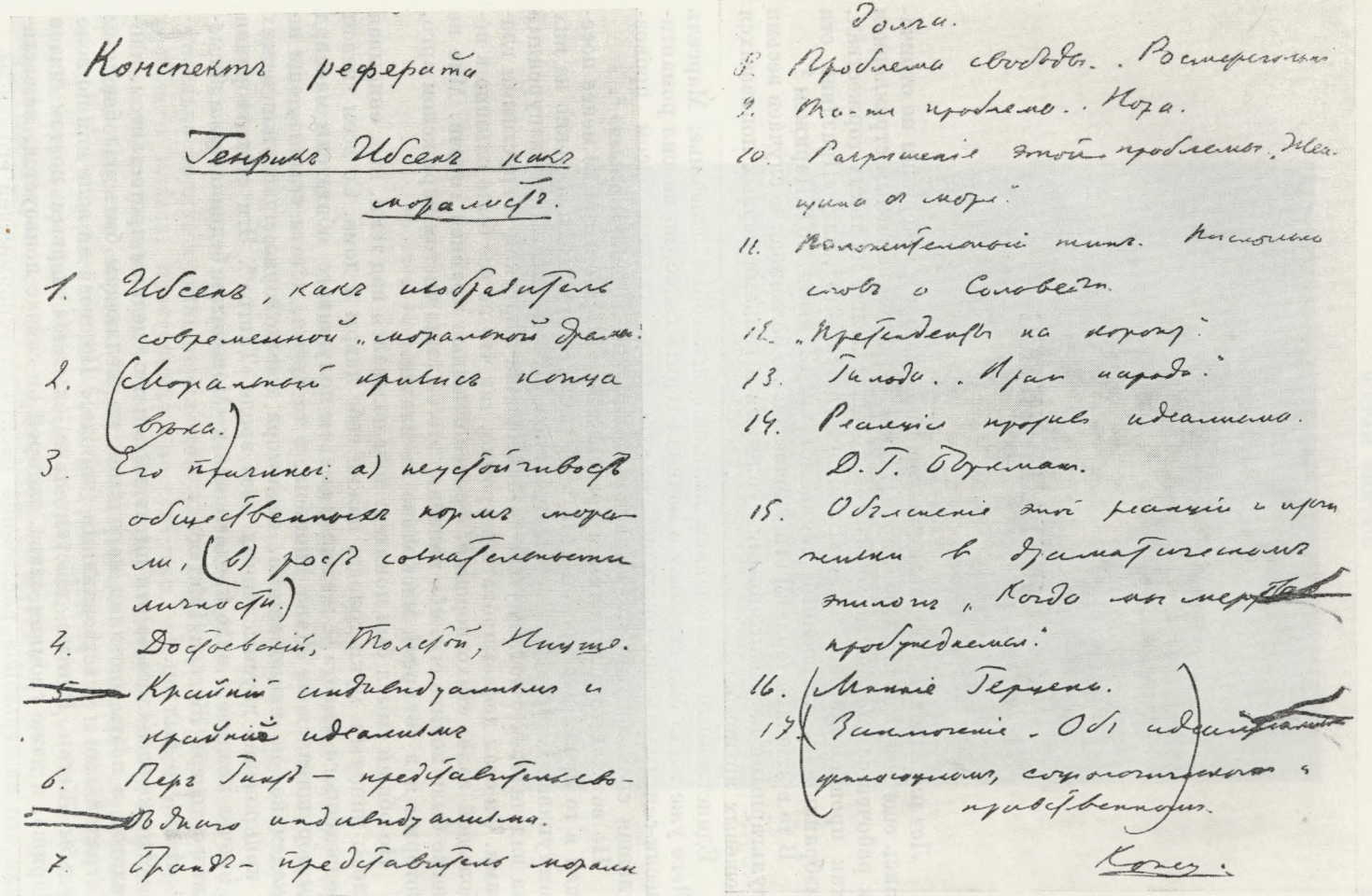
Публикуемый конспект является первой дошедшей до нас работой Луначарского на литературную тему.

Луначарский выступил с докладом о Ибсене в Киеве 29 апреля 1900 г. в частной квартире на небольшом собрании киевской интеллигенции. Выступление было прервано появлением полиции, арестовавшей докладчика и всех слушателей. Об этом эпизоде см. в настоящем томе в статье Н. А. Трифонова и И. Ф. Шостак «Луначарский и „московское дело“ 1899 года».

Экземпляр конспекта сохранился в делах Киевского губернского жандармского управления.

Из реферата 1900 г. выросла впоследствии большая статья «Ибсен и мещанство», напечатанная в №№ 5—7 журнала «Образование» за 1907 г. Помещая ее в журнале, Луначарский отмечал: «... настоящая работа в первоначальном своем виде была неоднократно читана в многолюдных кружках в России и за границей и всюду вызывала к себе значительный интерес, выразившийся, между прочим, в десятках устных и письменных запросов насчет того, будет ли эта работа напечатана и когда именно. В настоящее время работа эта и появляется в значительно обновленном виде» (V, 85).

Публикация Н. А. Трифонова.



Конспектъ реферата

Генрикъ Ибсенъ какъ моралистъ.

1. Ибсенъ, какъ изобразитель современной „моральной драмы".
2. (Моральный кризисъ конца вѣка.)
3. Его причины: а) неустойчивость общественныхъ нормъ морали, (в) ростъ сознательности личности.)
4. Достоевскій, Толстой, Ницше.
5. Крайній индивидуализмъ и крайній идеализмъ
6. Перъ Гинтъ — представитель свободнаго индивидуализма.
7. Брандъ — представитель морали долга.
8. Проблема свободы. „Росмерсгольмъ"
9. Та-же проблема. „Нора.
10. Разрѣшеніе этой проблемы. „Женщина съ моря".
11. Положительный типъ. Нисколько словъ о Соловейчѣ.
12. „Претенденты на корону".
13. Гильда. „Врагъ народа".
14. Реакція противъ идеализма. Д. Г. Бурманъ.
15. Объясненіе этой реакціи и прочи жизни въ драматическомъ эпилогѣ „Когда мы мертвые пробуждаемся".
16. (Мнѣніе Герцена.
17. Заключеніе. Объ идеализмѣ философскомъ, соціологическомъ и нравственномъ.)

Конец.

КОНСПЕКТ РЕФЕРАТА ЛУНАЧАРСКОГО «ГЕНРИК ИБСЕН КАК МОРАЛИСТ»

Автограф. Киев, апрель 1900 г.

Центральный государственный исторический архив УССР, Киев

ЖЕГАН РИКТЮС

Лет пятнадцать тому назад рабочие праздники и вечеринки не отличались еще той относительной артистичностью и тем заметным стремлением к рабочей самобытности, отпечаток которых лежит на таких торжествах, как прошлогодний юбилей «Bataille Syndicaliste»[1], или «Праздник ста избранников», устроенный социалистами 12 июля под Парижем[2].

В те времена вечеринки эти украшались в большинстве случаев весьма вульгарными кафешантанными куплетами и танцами первых попавшихся дешевых артистов.

Единственным исключением являлись некоторые шансонье; Марсель Леге уже тогда был староват и начинал терять голос, но вносил романтически-сентиментально-социалистическую ноту, глухим басом провозглашая свои популярные «Красное солнце» и «Пушки Вальми»[3].

Но вот как-то раз на таком празднестве, которые я тем не менее посещал в то время ради речей Геда[4], Жореса[5] и других, неизменно на них выступавших, предстал перед публикой весьма бледный и изнуренный на вид человек с застегнутым до подбородка сюртуком и грустными глазами. Он стал декламировать негромко, так что не все было слышно в небольшой зале, стихотворения, преисполненные крайней горечи. Мне не легко было понять его, ибо написано это было на чистом парижском арго, которым я в то время нисколько не владел.

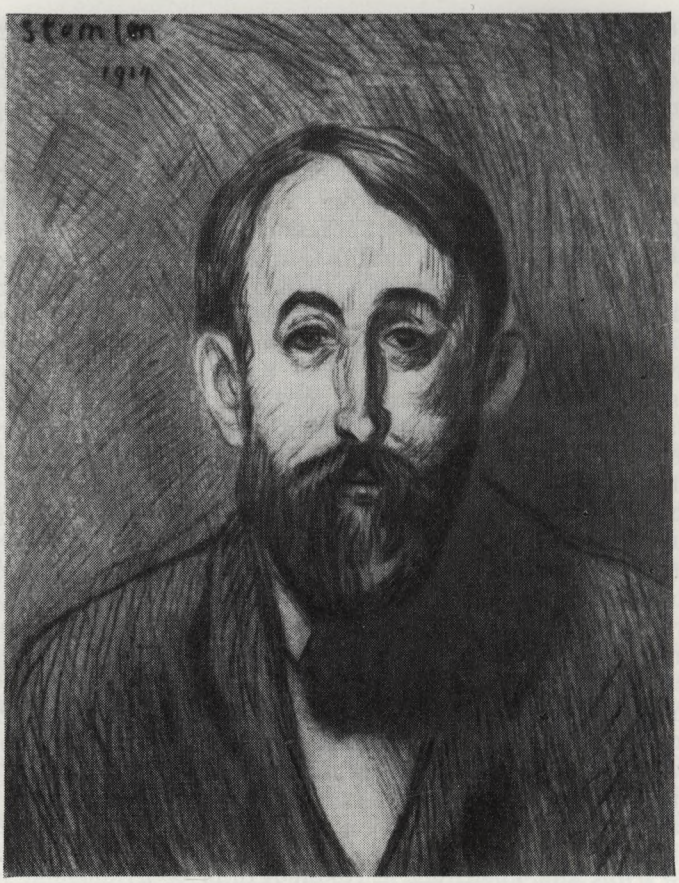
Но общий смысл был понятен: поэт издевался над теми, кто, описывая слезы нищеты и муки голода, нажил себе лавры и домá. Со всем гневом подведенного живота, с желчным смехом полуживого обитателя мансард он обрушивался на Жана Ришпена, в то время, кстати сказать, еще не академика, не националиста, не автора тошнотворно прислужнических и прикровенно двусмысленных пьес вроде «Танго»[6]. Эти стихотворения я прочел позднее в виде предисловия к «Монологам бедняка» уже знаменитого теперь Жегана Риктюса[7].

Итак, то был он.

Что же сделалось за эти пятнадцать лет с бледным протестантом, кандидатом в поэты «истинно народные», не желающим быть разобщенным с страданиями и чувствованиями ⟨народа⟩? По своей ли воле или по воле судьбы Жеган Риктюс действительно оказался первым поэтом низов Парижа, и даже громкая слава, которой он сейчас пользуется, не заставила его на серьезное расстояние отойти от вскормившей его среды.

Жеган Риктюс остался поэтом на арго. Один только Франсуа Виллон не только сравним с ним, но доминирует над ним[8]. С тех же пор не было поэта, который умел бы с такой яркостью и с такой нежностью, с такой

Публикация Н. А. Трифонова.



ЖЕГАН РИКТЮС
Портрет работы Т. А. Стейнлена, 1914
Из книги: Jehan Rictus. Par Théophile Briant. Paris, 1960

виртуозностью в грязном ругательстве и такой нежной напевностью в наивной грусти, в голодной мечте — пользоваться живописным, канальским, метким, разнообразным, пошлым и гениальным наречием парижских voyous *.

Так же точно и все содержание своей поэзии Риктюс посвятил исключительно лирике и этике парижского дна. Беднейшая и грязнейшая часть рабочего класса, преступники, проститутки, нищие — вот его герои. Наконец, и внешне в своей жизни Риктюс, в отличие от господ Ришпенов, остался близким «черни». Издал он за двадцать почти лет своей литературной деятельности крайне мало, две-три брошюры и только два тома своих стихотворений [9]. Но каждый из этих томов зато представляет собою выдающееся произведение современной литературы.

Слава Риктюса очень велика. Полуанархисты-новаторы, крайняя левая литературы, группирующаяся вокруг журнала «Action d'Art», называют Риктюса величайшим современным поэтом [10]. В то же время корректнейший и близкий к правому лагерю Эмиль Фаге в журнале для молодых девушек «Annales» называет его «изумительно-красноречи-

* оборванцев, бродяг (франц.).

вым, волнующим и трагическим поэтом» [11]. Известный критик Альфонс Сеше замечает, что никто до Риктюса не умел с таким же интенсивным чувством смешать воедино сатиру, грусть, жалость и любовь [12]. Адольф Бриссон, критик крупной буржуазной газеты «Temps», несмотря на разные оговорки, замечает: «У Риктюса много острого чувства правды. Его живописность, хотя и не останавливающаяся иногда перед грязью, дает ему место по соседству с Виллоном» [13]. И в то же время крупнейший из литературных критиков синдикалистского движения — Виктор Мерик — провозглашает его «истинным поэтом», признает, что он старается поднять рабочую массу, старается выставить его прежде всего *своим* [14].

Но эта широкая известность не сделала Риктюсу положения, не снабдила его капитальцем. Оба тома — вышедшие лет шесть тому назад «Монологи бедняка» [15] и месяца два тому назад «Народное сердце» — хотя и расходятся недурно, не могут, конечно, прокормить своего автора. Риктюс зарабатывает, главным образом, тем, что выступает как декламатор. Большой, несколько грузный, обросший бородой, все с теми же грустными глазами, он читает свои стихи без всяких прикрас, монотонно, глухо. Но эта чрезмерная даже простота исполнения делает их еще более жалящими сердце. Было время, когда Риктюса часто приглашали в модные кабаре. Это время прошло. То ли автору это надоело, то ли кабатчики стали бойкотировать его — но сейчас он живет почти отшельником. И замечательно, что всегда, почти по первому призыву, он готов приехать на любой рабочий праздник и выступить, хотя бы даром. Несколько раз на русских эмигрантских вечерах появлялся Риктюс.

Первый том произведений Риктюса целиком лиричен. Этот изнывающий от голода и от жажды женской любви, от жажды справедливости бродяга, так великолепно переданный во всех своих позах карандашом иллюстрировавшего эту книгу высокоталантливого друга Риктюса — Стейнлена [16], — это сам поэт. Это он останавливается со скрежетом зубовным перед ярко освещенными окнами магазинов. Это он падает на скамью бульвара и в полусне видит перед собою кошмары прошлого и будущего [17]. Это он встречает такого же бледного, загнанного, как он сам, Христа и ведет с ним длинную беседу, полную жалоб, упреков и сострадания, беседу двух одинаково добрых, несчастных и отринутых существ [18]. Это он в предсмертной уже мечте, в каком-то бреду мечтает о женщине, которая пришла наконец прижать его к своей мягкой и теплой груди и дать ему одновременно ласку материнскую, ласку любовницы и спокойствие сна глубокого, как сама смерть [19]. Непередаваемо, как поет арго под руками своего мастера. Тривиальный до ужаса, хлещущий, зловонный, гнилой, наглый, хохочущий, он вдруг становится преисполненным ядов и взрывчатых веществ, потом делается черным, глубоким, тоскливым до отчаяния и внезапно находит слова, тем более поражающие своей мягкостью, что всегда остается в нем привкус плебейского, как в старающейся быть нежной ласке черных пальцев мозолистой лапы труженика. И именно это смешение двух бездн, это словотворчество зверя, вывалявшегося в клоаке, но устремившего полные безнадежного желания глаза к далеким звездам или горизонту, еще не освещенному зарей,— делает книгу Риктюса необыкновенной по силе впечатления.

Но новым сборником, плодом многолетней работы, Риктюс перешагнул прежние свои границы.

Главным отличием «Народного сердца» от «Монологов» является их объективность и эпичность. Там все проходило сквозь сердце самого монологирующего бедняка. *Здесь* перед нами потрясающая серия *типов*.

Вот пожилой рабочий, который, идя по городу весною, чувствует, как к запаху копоти и нечистот присоединились какие-то волнующие его

веяния. С удивлением останавливается он на мосту. Оглядывается вокруг. Замечает пробегающих мимо пикантных мидинеток. В отчаянном раздумье возвращается домой и вдруг чувствует себя охваченным глупой, ненужной, забытой физиологической страстью. И он обрушивается на свою несчастную, истощенную, забитую, сделавшуюся старухой жену и с каким-то отчаянием и с внутренними проклятиями делает ей нового ребенка, а потом плачет, роняя в бессильном бешенстве против людей и природы крупные мутные слезы на свою грязную клетчатую рубашку [20].

Вот воз, перевозящий пожитки рабочего с одной квартиры на другую. Какие слова, какие образы найдены для характеристики этого скарба. Сколько мыслей рождается вокруг этого матраца, свидетеля любви, рождений, смерти, вокруг стола, с которого делится скудными порциями на всю семью пища, вокруг этого портрета господина президента, взирающего на все равнодушными глазами [21].

А вот маленькая девочка, успокаивающая своего братишку, смертельно напуганного шумом и скандалом, который в нижней комнате производит вернувшийся пьяный отец. Пуще всего боится девочка, что отец подымется наверх и усядется на их постельку со своим вонючим дыханием, подлыми словами и непристойными ласками. Боится она, что он опять исколотит маму. Но вот он упал где-то около лестницы и захрапел. Теперь можно приоткрыть одеяло, можно отдышаться. Отец до утра будет недвижим [22].

А вот страшная, из слез и крови сотканная фарандола маленькими умерших пролетарских детишек [23]. А какая красота дикой застенчивости, первой любви и буйной ревности в идиллии готовящегося в жулики мальчугана с его пятнадцатилетней красоткой-подружкой! [24]

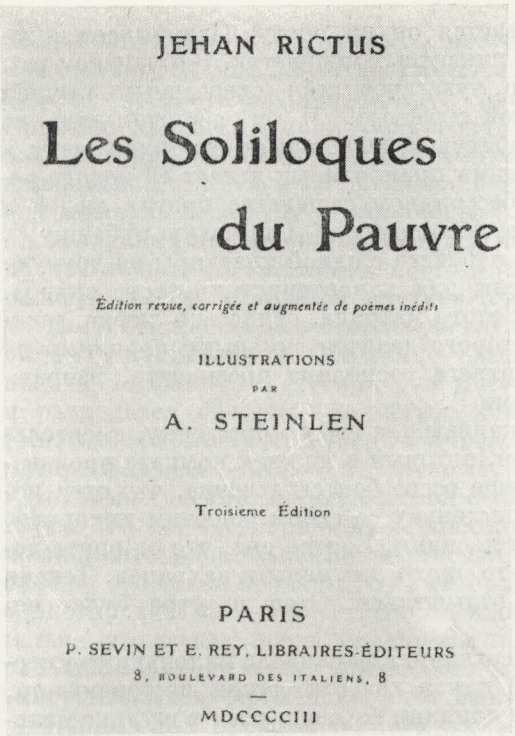
Вот вор, забравшись в буржуазную квартиру вместе со своим учеником, грязно и ядовито насмехается над ним, предается воровским философским размышлениям над чужим добром и с ругательствами оставляет своего трепетного увальня-помощника при появлении полиции [25]. Здесь Риктюс развертывает невероятную виртуозность в употреблении арго среди арго, чего-то вроде блатного языка парижских воров.

Проститутка Шарлотта в день перед Рождеством молится божьей матери, находя слова, переворачивающие вам сердце своей внешней пошлостью и внутренней красотой, своим убогим и выпачканным, но чистым и цельным идеализмом [26]. Страшнее всего быть может «Jasante de la Vieille»—бормотания и причитания матери на могиле гильотинированного сына [27]. Риктюс — чрезвычайно глубокий психолог. Конечно, он ищет мелодраматического эффекта, но он находит его художественным способом. У него есть нарочитая простота, которая бьет вас, как ножом.

Той же простотой отличается роман «бедного Жюльена», убившего свою подругу, молодую красивую женщину, которую он кормил и лелеял, но которая не могла любить его, честного, тяжелого, глуповатого рабочего. Эта драма рассказана в виде признания Жюльена перед комиссаром. Даже в прозаическом переводе она несомненно произвела бы сильнейшее впечатление [28].

Книга заканчивается советом рабочему. Здесь Риктюс показывает свое настоящее социально-политическое лицо. Он с насмешкой относится не только к социалистам, которых он рисует политиканами, на спинах рабочих въезжающими в парламент и кабинеты, но ⟨насмехается⟩ и над синдикалистами и анархистами. Ему кажется, что все они глупо льстят рабочему народу, приучая его надеяться на «химерическое восстание» и «великий завтрашний день».

Риктюс, читавший эти стихотворения сам перед рабочими аудиториями, не щадя красок, своим размашистым безудержным языком рисует рабочим их портрет — картину той невылазной грязи, в которой они, по


JEHAN RICTUS

Les Soliloques du Pauvre

Édition revue, corrigée et augmentée de poèmes inédits

ILLUSTRATIONS
PAR
A. STEINLEN

Troisième Édition

PARIS
P. SEVIN ET E. REY, LIBRAIRES-ÉDITEURS
8, BOULEVARD DES ITALIENS, 8
—
MDCCCCIII

СБОРНИК СТИХОТВОРЕНИЙ ЖЕГАНА РИКТЮСА «МОНОЛОГИ БЕДНЯКА»
Париж, 1903
Издание с иллюстрациями Т. А. Стейнлена
Титульный лист

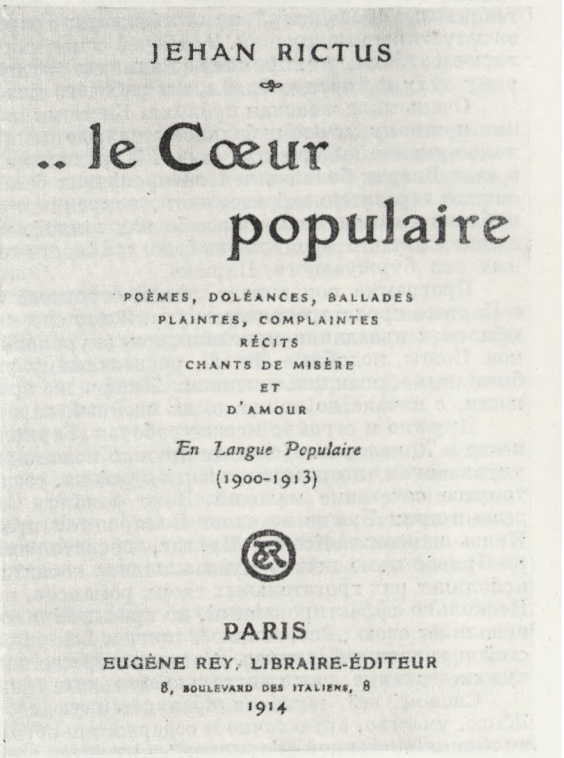
словам Риктюса, держат свое тело, квартиру, жену, ребятишек. «Свежая вода и губка» — вот, по словам поэта, который может назвать себя нелицеприятным другом, братом рабочего и подлинным народным поэтом,— вот программа. Не будь вонюч, не будь загажен, не будь груб; ты можешь, говорит Риктюс, даже при нынешнем положении сделать себя чистым, возродить в себе порядочный облик человеческий, сбросить гнусное пьянство и тогда — поверь — и в твоих политических и социальных делах появится больше света и достоинства, меньше угара слов, меньше отравленной ненависти, больше реализма, больше практического смысла, больше подлинного самоуважения, которое и послужит фундаментом для подлинного, не словесного улучшения рабочего быта. Поэт говорит, что эти советы он дает в весенний день, когда зацвели каштаны, когда сердце его как-то необычно полно любовью к его страдающим братьям [29].

Конечно, из всего этого явствует значительная доля непонимания и сути и цели подлинного рабочего движения. Замечательно, что Риктюс никогда не поднимается да и не может подняться до описания рабочих более высокого заработка, более культурного образа жизни. Только рабочие низы находят в нем своего певца. Рабочим поэтом Риктюса ни в коем случае нельзя назвать. Это поэт городского плебса, городской черни, подонков. Но среди этих подонков он услышал вопли горя и порывы надежды, рыдания тоски, крики любви, всю симфонию клокочущей страстью жизни человеческой.

Он воспел ее на языке того же дна. Но сделал это с громадным лирическим талантом, с громадной живописной силой, с редким психологическим проникновением. И его имя не может быть вычеркнуто из истории современной литературы [30].

⟨1914⟩

СБОРНИК СТИХОТВОРЕНИЙ
ЖЕГАНА РИКТЮСА
«НАРОДНОЕ СЕРДЦЕ»
Париж, 1914
Титульный лист


JEHAN RICTUS

.. le Cœur populaire

POÈMES, DOLÉANCES, BALLADES
PLAINTES, COMPLAINTES
RÉCITS
CHANTS DE MISÈRE
ET
D'AMOUR

En Langue Populaire
(1900-1913)

PARIS
EUGÈNE REY, LIBRAIRE-ÉDITEUR
8, BOULEVARD DES ITALIENS, 8
1914

Машинопись с авторской правкой и пометой: «Для „Откликов“» (т. е. для приложения к газете «День»). ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 1, ед. хр. 60, лл. 1—8.

[1] Ежедневная парижская газета французских профсоюзов «Bataille Syndicaliste», выходившая в 1911—1915 гг. под редакцией Эжена Мореля, ежегодно (начиная с 1912 г.) торжественно отмечала массовым праздником свою очередную годовщину. 3 мая 1913 г. в двух огромных залах «Ваграм», самых обширных в Париже, в присутствии нескольких тысяч парижских трудящихся состоялся большой концерт. В нем участвовали известные певцы и драматические актеры парижских и провинциальных театров. С речью, посвященной истории и значению газеты, выступил генеральный секретарь Всеобщей конфедерации труда Франции Леон Жуо. Празднество закончилось грандиозным балом под музыку духового оркестра «Harmonie» (см. «Bataille Syndicaliste», 1913, № 739, 4 мая). Этому вечеру Луначарский посвятил заметку, напечатанную в № 22 русской газеты «Парижский вестник» 31 мая 1913 г. под заглавием «Народный праздник (картина с натуры)». Приводим полный текст этой заметки, никогда не перепечатывавшейся из газеты, которая представляет собой библиографическую редкость:

«Колоссальная зала Ваграм, вмещающая более 4000 публики, залита огнями и переполнена рабочими семьями.

Французский пролетариат имеет своеобразную внешнюю физиономию. Вы здесь не встретите того сознательного и разительного подражания буржуазии, которым часто поражает нас рабочий Берлина или Вены. Здесь вы увидите десяток фигур в характерных плисовых костюмах, а большинство, во всяком случае, предпочитает каскетки котелкам, любит красные галстуки и несколько небрежные пиджаки. Но во всем у парижского рабочего есть своя развязная, уверенная и не лишенная грации складка. Живописную ноту вносит анархическая молодежь со своими кудрями и сомбреро, своими замысловатыми куртками и бантами. Во всем этом чудачестве много молодости и веселого озорства. Их дамы обтянуты в жерсе, носят мужские шляпы на стриженых волосах и стараются держаться гаврошами.

Рабочие сюда пришли со всеми чадами. Дети великолепны! Никакого вырождения. Нарочно присматриваюсь к детворе, которая резвится и шныряет между ног публики, аплодирует артистам или дремлет на коленях матерей: превосходные маленькие человеческие экземпляры.

Я знаю, что есть в Париже же дети города, о которых говорит в известном стихо-

творении Городецкий *, но это бездомные сироты, оторванные от родителей, жестоко эксплуатируемые крошки. В рабочей семье как таковой ребенок находит сейчас столько ласки и заботы, что, приняв во внимание трудности жизни, приходится удивляться бодрому духу и приспособляемости рабочего класса.

Очень мила женская публика. Костюмы не от Пакена и не от Дреколя, а самодельные и самому лучшему бальному платью цена 30 франков, но сколько тут остроумия, какое умение выдержать стиль... Хорошеньких лиц и изящных фигур, верьте, здесь в зале Ваграм больше, чем на премьерах больших театров. Нечего и говорить, что в смысле заразительной веселости, искреннего восприятия, симпатии к артисту — эта публика возвышается, как небо над землей, над блазированной, почти всегда равнодушной и часто проявляющей до крайности испорченный вкус публикой блистательных зал буржуазного Парижа.

Программа показывает, какой огромный шаг вперед сделала за последние годы в Париже пролетарская культура. Я хорошо помню то время, когда на пролетарские юбилеи и праздники приглашались заурядчейшие и скабрезные артисты кафешантанов. Поэты, подобные Легею, распевавшему уже и тогда свое „Красное солнце“ и пр., были редкостным исключением. Теперь же программа, при несомненной художественности, с начала до конца носит идейный характер.

Дружно и стройно играет рабочая „Гармония“ „Bataille Syndicaliste“, духовой оркестр в 70 человек. Не менее дружно исполнил хор „Триумфальную песню“ Гюго под управлением автора музыки к ней Дуайена, создавшего интересное, хотя несколько растянутое сочетание мелодий. Поют романсы Сен-Жоржа де Бугелье с музыкой Казадезю и арии Брюно на слова Золя, потом прелестные крестьянские песенки Ванден. Князь-шансонье Ксавье Привас, посвятивший вместе с своей женой Франсиной Лоре-Привас свою жизнь музыкальному воспитанию масс, с присущей ему тонкостью исполняет ряд трогательных своих романсов, которые он творит как поэт и музыкант. Несколько аффектированный, но красивый и сочный даже в своей вульгарности Герар исполняет свою „Революцию“, причем вся зала с восторгом подхватывает такой простой и величавый припев. Очень интересен поэт-шансонье Дублье, умеющий делать художественные, даже чисто злободневные куплеты.

Словом, всё, включая произнесенную с большим митинговым мастерством речь Жюго, уместно, артистично и содержательно. После двенадцати часов публика, не щадя легких почтенной „Гармонии“, кружится в вальсах и польках. Неприличные „танго“ и т. п. из-за океана привезенные бальные гадости, к счастью, не очень прививаются к пролетариату. Несколько раз гремит „Интернационал“, причем к хору присоединяются все, даже многие дети».

[2] Социалистическая партия Франции одержала в 1914 г. на выборах большую победу: в палату депутатов было избрано 102 члена социалистической партии. По этому случаю 12 июля 1914 г. в предместье Парижа Павийон-су-Буа был устроен большой массовый праздник, получивший название «Праздника ста избранников».

[3] Марсель Жак Артюр *Леге* (Legay, 1851—1915) — известный французский шансонье, выступавший в парижских кабаре с конца 1870-х годов. См. о нем в кн.: Léon de B e r c y. Monmartre et ses chansons. Poètes et chansonniers. Paris, 1902, p. 20—30.

[4] Жюль *Гед* (1845—1922) — французский социалист, один из основателей и многолетний руководитель рабочей партии во Франции. Во время первой мировой войны вошел в состав буржуазного правительства национальной обороны. О своем посещении Геда в дни войны Луначарский рассказал в корреспонденции «Во временной столице. Мои беседы» в «Киевской мысли» 16 декабря 1914 г. (см. А. В. Л у н а ч а р с к и й. Европа в пляске смерти. М., изд-во «Международные отношения», 1967).

[5] О встречах с выдающимся французским оратором и политическим деятелем, руководителем реформистского крыла французской социалистической партии Жаном *Жоресом* (1859—1914) Луначарский рассказал в статье «Из воспоминаний о Жане Жоресе» («Красная нива», 1929, № 31).

[6] Жан *Ришпен* (1849—1926) — французский писатель, который приобрел широкую известность сборником стихов «Песня нищих» («La Chanson des Gueux», Paris, 1876). В 1908 г. был избран в члены Французской академии.

[7] Жеган *Риктюс* — псевдоним Габриэля Рандона (Randon, 1867—1933). Его первая книга стихов «Монологи бедняка» («Les Soliloques du Pauvre») была выпущена в 1897 г. двумя изданиями.

[8] Сравнение Риктюса с французским поэтом-лириком Франсуа Вийоном (ок. 1431 — после 1463) неоднократно встречается в критической литературе о Риктюсе.

[9] Кроме «Монологов бедняка», здесь имеется в виду книга стихов Риктюса «Народное сердце. Стихотворения, сетования, баллады, жалобы, стенания, повествования, песни нищеты и любви, на народном языке. 1900—1913» («Le Cœur populaire. Poèmes, doléances, ballades, plaintes, complaintes, récits, chants de misère et d'amour, en langue populaire. 1900—1913». Paris, 1914). В нее были включены стихи, выпущенные ра-

---

* В стихотворении «Городские дети» из сборника С. Городецкого «Ярь» (1907).

нее в виде отдельных небольших сборников. Риктюсом были написаны также роман «Проволока» («Le fil-de-fer», 1906) и пьеса «Воскресенье и праздничный понедельник» («Dimanche et lundi férié», 1905).

Полную библиографию произведений Риктюса см. в кн.: René-Louis Doyon. Jehan Rictus devant lui-même. Paris, 1943, и Théophile Briant. Jehan Rictus. Paris, 1960.

[10] Отзывы о Риктюсе Луначарский цитирует далее по сводкам высказываний французской прессы, приложенным к книгам Риктюса и имевшим рекламное значение (экземпляры «Монологов бедняка» и «Народного сердца» с этими вклейками сохранились, например, в Государственной библиотеке иностранной литературы, Москва). Источники цитат из отзывов о произведениях Риктюса сообщаются в наших примечаниях по этим же сводкам (с указанием органа печати, но без обозначения номера и даты, которые не приводятся в упомянутых сводках).

[11] В статье «Сатирические нотки в современной поэзии».

[12] В книге А. Сеше «Черты современной поэзии» (Alphonse Séché. Les caractères de la poésie contemporaine. Paris, 1913). Луначарский широко использует эту книгу в своей статье «Молодая французская поэзия» (см. V, 280—305).

[13] Отзыв А. Бриссона появился в библиографическом отделе журнала «Annales».

[14] Отзыв В. Мерика был напечатан в газете «Les Hommes du Jour».

[15] Третье издание «Монологов бедняка» вышло в свет в 1903 г.

[16] Теофиль Александр *Стейнлен* (1859—1923) — известный французский художник, работавший преимущественно в области графики. Иллюстрации к «Монологам бедняка» относятся к числу его лучших работ и несколько раз переиздавались. В 1896 г., до выхода в свет первого издания «Монологов бедняка», был выпущен отдельно под тем же названием монолог «Зима», также с иллюстрациями Стейнлена.

[17] Луначарский имеет в виду ряд заставок Стейнлена в книге «Монологи бедняка», изображающих самого поэта.

[18] Цикл стихотворений «Выходец из гроба» («Le Revenant»).

[19] Цикл стихотворений «Разочарование» («La Déception»).

[20] Стихотворение «Капкан» («Le Piège»), открывающее сборник «Народное сердце».

[21] Стихотворение «Сетования парижан при перевозке пожитков с квартиры на квартиру» («Complaintes des petits démenagements parisiens»).

[22] Стихотворение «Страх» («La Frousse»).

[23] Стихотворение «Фарандола бедных умерших ребятишек. Хоровод» («Farandole des pauv's tits fan-fans morts. Ronde parlée»).

[24] Стихотворение «Идиллия» («Idylle»).

[25] Стихотворение «Взломщики» («Les Monte-en-l'air»).

[26] Стихотворение «Шарлотта молит божью матерь в рождественскую ночь» («La Charlotte prie Notre-Dame durant la nuit du Réveillon»).

[27] «Молитва старухи» — стихотворение с эпиграфом «Не убий!»

[28] Роман в стихах «Бедный Жюльен» («Pauvre Julien»).

[29] Стихотворение «Советы» («Conseils»).

[30] О Жегане Риктюсе Луначарский написал еще одну статью, опубликованную только на украинском языке под названием «Співець парижської голоти» в журнале «Дзвін», 1913, № 5. Так как русский текст статьи не печатался, даем его в приложении.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕВЕЦ ПАРИЖСКОЙ ГОЛЫТЬБЫ

Лет пятнадцать тому назад, еще совсем юношей, я с величайшим постоянством посещал всякие пролетарские праздники, с радостным волнением отмечая всякое проявление чего-нибудь напоминающего пролетарское искусство.

Редко выпадало мне на долю этого рода наслаждение. Сейчас такие празднества стали уже гораздо более содержательными. Но в те времена они носили довольно вульгарный кафешантанный характер.

Только Марсель Леге, теперь уже почти дряхлый старик, гремел на них уже тогда надорванным басом свои трогательные и бравурные революционные романсы, вроде до сих пор знаменитого и все еще им исполняемого «Красного солнца».

И вот как-то в большом кафе, где — не помню какой — профессиональный союз отмечал товарищеской вышивкой и концертом свой юбилей, на эстраду после непристойного кабацкого актерика, смешившего публику грязными солдатскими анекдотами, выступил длинный-длинный, тощий-тощий юноша в помятом черном сюртуке, воротник которого, заколотый булавкой, стыдливо скрывал белье на груди. Покачиваясь

на тонких ногах и полузакрыв глаза, закрытые тенью широкополого фетра, глухо и монотонно молодой человек декламировал стихи о зиме. Лишь порою прорывалась боль, напоминавшая слезы, или ирония, напоминавшая укус голодной собаки.

«Вот зима», тянул поэт. «Сколько теперь прольется слез на наш счет, слез сочувствия голытьбе. Жалость будет бить фонтаном. Ведь жалеть бедняка это все равно как продавать свою красоту, тоже коммерция, тоже ремесло!»

И он припоминал Виктора Гюго, Жана Ришпена, Копне с едкой иронией: «Посмотрите, разве Жан Ришпен, оплакивая оборванцев, не нажил капитала? Но пусть они делают наше стадо предметом своей кисти и гребут за это хорошие куши — нам они чужие. Ведь и блохи питаются нашей кровью!» [1]

Что придавало особый аромат этой долгой и траурной, злобной и ноющей литании* бедности — это язык. Поэт в совершенстве пользовался парижским арго, этим наречием, одновременно грязным, терпким, едким, грубым и способным на за сердце хватающую трогательность, когда она просвечивает сквозь его хулиганские гримасы, словно внезапные слезы на лице загрубелого апаша.

Этот поэт был Жеган Риктюс.

С тех пор прошло пятнадцать лет. Риктюс стал знаменитым. Я не знаю, нажил ли он капитал. Но своему призванию он остался верен.

Я встретил его вновь на концерте, устроенном русским Бюро Труда в Париже. Он должен был выступить вместе с несколькими другими народными поэтами — теперь их много,— на мою же долю выпала честь сказать вступительное слово о социальной поэзии во Франции и переводить декламацию Риктюса на русский язык для многочисленных в Париже не понимающих французского языка лиц [2].

Риктюс постарел и пополнел. Теперь это очень большой человек с резкими чертами лица и глубокими морщинами, вполне прилично одетый, отнюдь не экстравагантный. Но теми же остались его громадные печальные глаза, его глухой голос, а главное — его поэзия. Она осталась той же по огромной искренности и по такому же непосредственному контакту с языком и переживаниями парижского дна, какого нельзя встретить ни у одного другого поэта. Но она тоже выросла: то, что было похоже на скорбную мелодию на каком-то примитивном инструменте вроде окарины, стало настоящими токкатами на многозвучном органе.

Насколько крупным поэтом является Жеган Риктюс, мы без труда увидим по тем отзывам, которыми встречен был лучший сборник его стихотворений «Монологи бедняка».

Сердобольный поэт Франсуа Коппе писал: «Чем более хожу я по ночным тротуарам за лохмотьями Жегана Риктюса, чем более слышу я сквозь туман его горькие монологи, тем более искренне трогают меня эти отчаянные иеремиады, этот плачущий арго» [3].

Малоизвестный в России, но очень своеобразный и сильный писатель Жан Лорен назвал книгу Риктюса «самой прекрасной поэмой нашего времени на арго и в то же время самой прекрасной поэмой скорби вообще» [4].

Шарль Моррас, вождь неороялистов, теоретик неоклассицизма, один из влиятельнейших писателей Франции, называет идею поэмы «Выходец из гроба» [5] гениальной. Не обинуясь, он провозглашает эти разговоры с Христом парижского уличного бродяги шедевром [6].

Утонченнейший поэт-ювелир академик Анри де Ренье дал такой отзыв: «Жеган Риктюс нашел для своей книги язык единственный в своем роде. Это язык поэта и ругателя, рафинированный и грязный. Это парижское патуа **, живое, как у Виллона, выразительное, в котором можно отливать образы, словно из шершавой позеленелой бронзы» [7].

Лоран Тальяд, опять поэт и критик с громким именем, называет Риктюса «самым живым из современных поэтов, рассказавших нам о городе нищеты и о Вавилоне лохмотьев». Он констатирует, что сборник Риктюса имел «головокружительный успех» [8].

---

* *Литания* — вид молитвы в католической религии; здесь: причитания, жалобы.
** наречие, говор (франц.).

Этих отзывов совершенно различных писателей мне кажется достаточно, чтобы показать, какое широкое признание завоевал себе наш оригинальный певец голытьбы.

Укажу коротко на некоторых его предшественников. Еще средние века знали гениального поэта, умевшего выражать до сих пор волнующие нас чувства на языке воров, проституток и гуляк того времени. Виллон принадлежал к самой бесшабашной и самой нищей богеме. Он сиживал в тюрьме и печально окончил свою жизнь. Тем не менее этот блудный сын поэзии, этот отверженный сверкает на небе французской поэзии звездою самой первой величины.

Крупным поэтом, в произведениях которого мы часто встречаем описание нужды и голода, является Гежезип Моро [9]. Этому человеку, рано умершему от истощения и оставившему после себя лишь один том горьких и вместе нежных, сентиментальных стихотворений, недавно поставлен памятник!

Родственные Риктюсу мотивы найдем мы также у Жана Ришпена. Но этот поэт — теперь гордость академии — и прежде был бунтарем и бродягой pour rire*. Для него все это было скорее романтическим маскарадом.

Талантливо и сочно писал на арго свои песни Брюан [10], открывший на Монмартре знаменитый кабачок, куда парижане и иностранцы считали своим долгом завернуть, чтобы послушать желчной ругани парижских вуайу** и разных ужасов и сальностей, которыми богаты были несомненно, впрочем, сильные песни хозяина.

К сожалению, Врюан, оставшись и до сих пор одним из лучших писателей на арго, давно изменил своему некогда народническому направлению. Теперь он мастачит длинные романы-фельетоны и пятиактные драмы, в которых прославляется милитаризм и патриотическая самоотверженность.

Конечно, Жеган Риктюс учился не только у тех бедняков, с которыми ему приходилось делить матрац в ночлежке или благотворительный суп, потому что Риктюс долгое время был нищим в самом точном смысле этого слова,— но и у вышеуказанных предшественников. Тем не менее он резко отличался от них. Он не так гениален, как Виллон, но зато современен, а время наше слишком богаче эпохи Виллона. Он злее и мужественнее Моро, искреннее и глубже Ришпена, изящнее, одухотвореннее Брюана.

И теперь я хочу несколько познакомить читателей «Дзвона» с его произведениями, дав ряд переводов наиболее поразивших меня строф его сборника. Само собою разумеется, в переводе они теряют не только благодаря переходу от музыки стиха к прозе — Риктюс не бог весть какой музыкант, но и при перенесении с жгучего и дерзкого арго на литературный язык. Когда-нибудь придет, быть может, украинский поэт, который сможет дать своей публике вполне художественные переводы Риктюса. Украинский язык дает к тому полную возможность. Но я убежден, что само по себе содержание у Риктюса так напряженно и богато, что даже, так сказать, в холодном виде его поэмы духовно питательное блюдо. Толстой говорил, что лишь то стихотворное произведение можно признать разумным, которое очень мало теряет будучи переложено на прозу [11]. Я не совсем разделяю это мнение, но Жеган Риктюс во всяком случае вполне может выдержать это испытание.

* * *

В пронзающей поэме «Ложь и сон» Риктюс описывает себя без устали ходящим по стогнам Парижа бродягой.

«Я парень, который идет засыпая на ногах и который вполне мог бы запустить кому-нибудь нож под ребра, рискнуть на грязный удар, если бы он крепче держался на лапах. Да еще не знал бы, что в конце концов чем больше рождает нищета преступников, тем больше в мире ужаса, тем больше стыда и тем жирнее кушают господа судьи!»

Среди страданий этого неустанного странствования меж чужой толпы, то в убогих закоулках огромного города, то среди двух рядов великолепных магазинов, этот мрач-

* смеха ради (франц.).
** См. примеч. на стр. 283.

ный человек в разорванном и запыленном платье, этот длинный черный силуэт носит в себе какую-то странную фантастическую надежду.

«Когда живот пуст — остается только отдаться на волю судьбы, как тот твердолобый скот, который идет себе, заранее зная, что идет на бойню. Как же выходит, что, не имея сил на дело, не имея мужества поставить себе цель,— все-таки не устаешь жить, живешь спустя рукава, на авось. О, я сейчас объясню вам это. Дело в том, что каждый имеет свою химеру, и чем в более густой грязи плещется, чем более окунулся в нужду, чем более неверно его пропитание, чем менее знает он куда кинуться за кровом, как ночная птица, застигнутая днем, тем более питает он в своем мозгу два зернышка лжи и надежды!»

Это не широкосоциалистические надежды. Голодающий бедняк относится к ним скептически: «Чем больше деремся мы ради человечества, тем более жиреют сильные, и в конце концов все это идет на пользу коммерции, которая возрождается под лучами новой уверенности». Нет, его мечта — чисто поэтический фантом. ⟨Ему⟩ грезится какая-то странная утешительница, какая-то святая дева отчаивающихся.

«Да, когда я бросаюсь на жесткую скамью — вдруг подымается она, та, которая спит на дне моих снов, словно статуэтка Мадонны, спрятанная в шкафу. Кто она? Я не знаю. Но она прекрасна. Она подымается, как летняя луна. Она стоит передо мной, как часовой, как факел, как какое-то сияние. Она прислушивается, не позову ли я из глубины сумерек и несчастья. Ее груди похожи на цветы. Ее зрачки переполнены любовью. Кто она? Я не знаю. Она так далеко. Она так бледна в наступающем вечере, что я готов был бы поклясться, что она выходец из могилы, в которой нас может быть поженят когда-нибудь без свидетелей. Бродя без устали и нагромождая все новые километры асфальта, быть может в конце концов в какой-нибудь вечер, полный страха и горечи, я-таки упаду в ее давно жданные объятия».

И вот эта девушка-виденье обращается к нему с речью, полной ласки, странно звучащей на зловонном, низком и в то же время своеобразно мощном арго:

«А, наконец. Вот ты? Не слишком-то рано пришел ты ко мне, паренек. Подойди. Откуда? Как звать? Ты опоздал. Но я вижу, что ты смертельно устал, идя ко мне. Боже, какой же ты длинный. Боже, какой ты худой! Как устало мигают твои гляделки. Как согнуты твои острые колени. Как ты обвис, какой ты пустой, какой рваный. Кажется, что твои кости просвечивают. А запах? За тобой можно было бы идти по следу» и т. д.

Она нежно издевается над ним: «Заговори же, если умеешь. О! как разбухло твое ретивое, я боюсь, что оно как раз лопнет. Уж давно я надеялась тебя встретить и рассчитывала на этот час. Вот ты и плачешь — стоп! Посмотрим, что будет дальше. Я люблю тебя таким, каков ты есть. Ну отдохни же, прикорни. Ведь не торопишься? Пришел издалека. Спи, дай всему устроиться. Я — Красота, я — Справедливость. Ведь уж тридцать лет бегаешь ты за моим поцелуем».

«Вот так. Так будет она говорить до рассвета с большим знанием обстоятельств. И слова ее падут, как семена любви. И в то время как она будет говорить мне эти добрые вещи, пока мертво-бледное утро не ляжет в свою молчаливую постель, она положит руку на мои губы и долго-долго будет целовать меня в глаза. Спать!.. Спать до полудня. Пусть это будет проститутка, пусть кто угодно, но, спрятавшись возле нее, я засну, как маленький воробей в гнезде. Я уж не знаю, вечер это или утро. Может быть, стало менее темно в моей судьбе. Спать. Спать долго... Но чёрт возьми! Та, которую я зову, не Дама ли в черном? Да, Дама в чёрном, которая к каждому придет на свидание при тридцати шести свечах, что зажигают для ее встречи. О гром и молнии! Дама в черном, усыпительница угрызений, безгрудая, твердосердая, леденящая сознание, та, что не имеет ни жалости, ни глаз! Знаете ли вы ее? Черную великаншу, которая в самые шумные толпы запускает, словно взмах крыла, свое острие, чтобы очистить место молчанию и ночи, а также, чтобы дать наконец покой бедняге, который все бродит и бродит без устали!» [12]

Я уже говорил, что Шарль Моррас считает шедевром Риктюса поэму «Выходец из гроба», в которой Риктюс описывает внезапное возвращение Христа и то, что сказал ему парижский бродяга, столкнувшись с ним при свете газового фонаря.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ
К СБОРНИКУ СТИХОТВОРЕНИЙ
ЖЕГАНА РИКТЮСА
«МОНОЛОГИ БЕДНЯКА»

Гравюра Т. А. Стейнлена

Из книги: Jehan Rictus.
Les Soliloques du Pauvre. Paris, 1903



«Знаете ли, я встретил его вчера после полуночи, на углу улицы, инкогнито. Седые нити украшали его шевелюру, и для сына божьего, позволившего себе прогулку по земле, он не имел блестящего вида. Он шел прямо мне навстречу.— Добрый вечер! Вот и ты? Нечего сказать, встреча! Бывают же такие удачи. Ты меня удивляешь... сошел со креста. Нелегко должно быть было? Ну ничего. Хотя и холодно, а у меня нет крова, но я рад с тобой познакомиться. Так это ты? Тут нет ошибки? О какой шум будет в Париже. Газеты будут продаваться сотнями тысяч!.. Спрашивайте „Возвращение Христа“! Читайте „Прибытие Спасителя“!.. Ш-ш!.. Закроем рты. Вон ажаны *. Слышишь их шаги? Понял? А то они найдут для нас дырку. Отойдем в сторонку, распятый. Ты знаешь, на них не стоит полагаться. Ведь ты уж был схвачен на Елеонской горе за нарушение тишины и спокойствия? И теперь не будет лучше... Дай поглядеть на тебя. Какой же ты белый, какой бескровный, какой печальный, похож на голодающего артиста. Какой же ты белый! Ты дрожишь и щелкаешь зубами. Я уверен, что у тебя ни крошки не было во рту и что ты давно не спал. Подружимся, братик. Хочешь, присядем на скамье, а то пошляемся вместе? Какой же ты бледный! Рана в боку не зажила еще? Все еще кровоточит? А кто же сорвал с гвоздей твои дырявые руки? О бедные, пробитые голые ноги, шагающие по асфальту. Какой же ты бледный! Ты похож на выходца из могилы или на свернувшийся лунный свет. Ты был таким же худым, когда провозгласил себя царем Иудеи? Ты словно мукой обсыпан. У тебя наверно чахотка? Ну, что же ты думаешь о нашем обществе? О газе, электричестве? Мы живем в героическое время. Ну? Поговори. Молчишь? Ты похож на запертый ящик укоризн. Молчишь? Немой? Слепой? Слышишь этот вой? Это воет железная собака, это фабрика зовет своих детей, это вопит нынешнее отчаяние!»

---

* Полицейские (от франц. agent).

Продолжая эту страшную беседу, Риктюс переходит к запросам все более едким и гневным. Он осыпает упреками Христа. Он преклоняется перед добротой его сердца. Но винит его в том, что он стал знаменем покорности и смирения.

«Христос ушел, не сказав мне ни одного слова в утешение, но с таким отчаянным лицом, с такими померкшими глазами, что я их вовек не забуду. Тут проглянул рассвет, и я увидел, что сын божий был я сам, отраженный в зеркале кабака».

В поэме «Весна» с симфонической роскошью скорбных красок описывается другой голод бедноты — голод по женской ласке. Она кончается поразительной картиной ночи и своего рода ночной песнью бедняка:

«Чем это запахло? Спускается вечер, таинственный и утешающий (l'misterieux et consolant — поэтичнейшие названия вечера, общепринятые в арго). Вечер, усыпляющий маленьких девочек в их постелях. Распростирает свой шатер огненное небо (le flamboyant — выражение арго), и первая звезда начинает блестеть среди других, словно взгляд девушки, любовью которой пренебрегли. Колеблющимся шагом иду я дальше. Как устали мои ходилы! А кругом все живет, течет, развертывается, кругом пахнет сиренью и девушками. Зажглись огни домов. Как милы эти огоньки рядами друг над другом. Я сейчас уверен, что они освещают чье-нибудь счастье. О прозрачные абажуры, сердечки, горящие нежностью. О бедные те, кто в этот вечер, полный сладкого опьянения, не имеют ни одного родного человека! Насекомые тучами летят сгореть на огне этих ламп. Не мои ли то желания, не успевшие созреть, обжигают крылья в пламени реальности? Проходят мимо обнявшиеся пары, как смерть всегда обнимает жизнь, задевают меня и уходят, а я один с тоскою. Но так красиво иллюминовано небо, столько радости в весеннем воздухе, так сладко мне, что, пожалуй, бог существует!»

И полный этой мысли поэт начинает свою трагическую молитву к богу: «Боже мой, если ты существуешь, встреть меня лучшей из твоих улыбок. Я много имею сказать тебе: я сегодня полон откровенности!» И она льется, эта молитва, рыдающая и гневная, безумная, требующая и замирающая от надежды, которую сменяет отчаяние.

Пусть эти отрывки дадут читателям «Дзвона» некоторое представление об одном из своеобразнейших писателей нашего времени.

Том «Монологов бедняка» иллюстрирован рисунками знаменитого Стейнлена. Они гениально горьки и полны глубокого понимания смысла и тона риктюсовской поэзии.

‹1913›

Машинопись, подписанная автором, с его правкой. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 293, лл. 6—13.

[1] Монолог «Зима» («L'Hiver»).

[2] Литературно-музыкальный вечер, посвященный социальной поэзии во Франции, состоялся 11 мая 1912 г. В вечере участвовали поэты-песенники: Монтегюс, Жерар, Дублие.

[3] В газете «Le Journal».

[4] Отзыв Жана Лорена также напечатан в «Le Journal».

[5] Редакция журнала «Дзвін» дала к упоминанию о поэме «Выходец из гроба» следующее примечание: «К сожалению, эту поэму мы не смогли напечатать по независящим от нас обстоятельствам, хотя она и была прислана уважаемым автором статьи».

[6] В журнале «Revue Encyclopédique».

[7] В журнале «Mercure de France».

[8] В газете «Dépêche de Toulouse».

[9] Книга рабочего поэта Эжезипа *Моро* (Maureau, 1810—1838) называется «Незабудка» («Le Myosotis»).

[10] Аристид *Брюан* (Bruant, 1851—1925) —автор популярных песен, написанных на парижском арго, с которыми он выступал в кабаре «Chat noir».

[11] Ср.: «По рассказам Льва Николаевича, он серьезно оценил Пушкина, прочтя французский перевод, сделанный Мериме, «Цыган» Пушкина; чтение этого произведения, изложенного в прозаической форме, с особенной силой показало Льву Николаевичу всю силу поэтического гения Пушкина» (П. И. Бирюков. Биография Льва Николаевича Толстого, т. I. изд. 2. М., «Посредник», 1911, стр. 309).

[12] Из цикла стихов «Songe-Mensonge» — первой части трилогии, напечатанной в «Монологах бедняка». Перевод Луначарского (как и в некоторых других цитатах) имеет ряд отклонений от подлинника.

«НА КИСЕЛЬНЫХ БЕРЕГАХ»

Критическая мысль лучших представителей европейской интеллигенции не выдержала напора патриотического настроения. По пальцам можно перечесть тех, кто сохранил свою совесть и свое сознание независимым от пристрастий. Хорошо или дурно свидетельствует это о природе человеческой, но только высшая интеллигенция каждой из воюющих стран стала всецело на официальную точку зрения *своего* правительства и, нимало не вслушиваясь в аргументы противной стороны, с величайшей запальчивостью доказывает безгрешную правоту своей дипломатии, своей армии и т. д.

В наиболее торжественной форме, как известно, высказала это умонаправление высшая интеллигенция Германии. Когда Ромен Роллан после расстрела Реймсского собора обратился к Гергарту Гауптману как одному из выдающихся вождей немецкой интеллигенции и просил его высказать по этому поводу суждение артиста и человека,— Гауптман ответил грубым и заносчивым письмом [1]. Однако было бы несправедливостью по отношению к немецкой республике искусств и наук сказать, что все там очумели от напряженного патриотизма. Голоса другого направления от времени до времени все же раздаются. Читателям «Дня» известен случай с мюнхенским профессором Ферстером [2]. И это случай не единственный.

Одним из наиболее независимых писателей Германии, одним из людей, мужественно продолжающих среди тьмы так называемого гражданского мира [3], в которой все кошки серы, непреклонную и неумолимую войну против язв своей страны,— является Генрих Манн.

Необычна судьба этого крупного художника. Его брат Томас Манн начал свою карьеру как реалист и отчасти обличитель. Чем дальше, тем больше забирался он в глубь проблемы о положении художника в обществе, разрешившейся им очень характерно и очень невыгодно для художника. Быть может, я когда-нибудь буду иметь случай сопоставить некоторые цитаты из многочисленных анализов артистической души, данных Томасом Манном [4], с цитатами из Гете: такое сравнение покажет отчасти, как далеко по наклонной плоскости ушел или спустился типичный художник нашего времени по сравнению с художником классической эпохи. В настоящее время Томас Манн является совершенно сумасшедшим шовинистом, истерические вопли которого даже в глазах самых заядлых пангерманистов кажутся компрометирующими. Не писал ли Манн, противопоставляя «культуру» цивилизации, что немецкая культура носит на себе печать дьявола и что в этом-то и заключается ее величие? Что она не боится никаких жестокостей, ибо одержима нерассуждающе демоническим порывом! [5]

Публикация Л. М. Хлебникова.

Совсем другую литературную параболу описал младший и по дарованиям своим более блестящий брат [6]. Генрих Манн выступил сначала в качестве блазированного представителя гиперкультуры. Его томные взоры и преувеличенно элегантная фигура, латинские манеры, заимствованные ближайшим образом у Габриеля Д'Аннунцио, холодная и тонкая чувственность его романов [7], красочная фантазия и беспринципность— все это заставляло высшие десять тысяч Берлина гордиться им, как редкой орхидеей, какие вырастают только над подлинным сверхкультурным тлением. Этот человек являлся как бы патентом берлинцев на равноправие с западноевропейским рафинированным декадентством.

Но вдруг с Генрихом Манном произошло превращение. Очевидно, под экстравагантным эстетизмом, изнеженной расслабленностью и уайльдовщиной Генрих Манн таил много полнокровия и достаточно-таки мужественное сердце. Что привело его к обращению — я не знаю, но лет восемь тому назад он внезапно разразился манифестом, в котором проклинал толпу изящных снобов, среди которых он вращался, и протягивал руки к подлинной толпе, толпе серьезной, трудовой, быстро прогрессирующей в культурном отношении и жаждущей ввести в жизнь новые здоровые начала [8].

Много острили, конечно, по поводу этого обращения эстета чуть ли не в эсдека. Нетрудно было распространяться здесь на толстовскую тему о том, как человека, нажравшегося конфетами, тянет на капусту [9].

Однако дело оказалось гораздо более серьезным.

Генрих Манн прекрасно понял, как может он оказать наибольшую услугу своим новым союзникам. Он отнюдь не предался мечтам о блаженных порядках будущего или этическим либо эстетическим «исправлениям» социализма. Нет, отложив перо извращенного развлекателя золоченых верхов теперь ненавистного ему общества, он вооружился острым пером с ядовитыми чернилами сатирика. Сразу изменился весь стиль писателя, его фраза сделалась простой и прямой, как стрела. Он вдруг оказался одним из тончайших наблюдателей-реалистов, одним из кусательнейших романистов-памфлетистов.

До войны вершиной его сатирической работы был роман «Верноподданный», переведенный и на русский язык [10].

Если в этом романе Манн со страшной силой ударил по лицемерному патриотизму бессовестных дельцов, по широко развитому в Германии типу нового немца с его беззастенчивой наглостью и грубым аферизмом, с его внутренней цинической опустошенностью, которую он одевает то в голые теории прямой практичности и крутой силы, то в лицемерные фразы, позаимствованные из романтических речей кайзера,— то в новом романе «На кисельных берегах» («Im Schlaraffenland») Манн захотел метнуть свою стрелу более точно в тот круг, который является подлинно доминирующим в Германии, в круг крупных финансистов.

Его герой, литератор-парвеню Андреас Цумзе, объясняясь в любви золотому мешку, гениальному кондотьеру биржи Тюркхеймеру, говорит ему между прочим: «Я становлюсь на социально-философскую точку зрения. Что, собственно, за роль выпадает на долю так называемых правителей? Они представляют собой нечто, чем, в сущности, не являются, и за это навлекают на себя страх и ненависть со стороны масс, верящих в их силу, которою они на самом деле уже не обладают. В самом деле: в чьих руках находится теперь власть? Где решаются вопросы, связанные с национальным благополучием? Где шевелятся подлинные страсти? Где возносятся люди на головокружительную высоту и низвергаются в бездну? Разве это не ясно? — В те полчаса, которые я провел на мостовой перед биржей, я почувствовал подлинную власть. Все это подлинные факты. Какой-нибудь дипломат или генерал может ерошить свои брови и бить

по эфесу сабли. Однако на деле его угрозы — ничто. В сущности он не состоит ни в какой связи с нашей социально-буржуазной жизнью. Пусть, например, такой вельможа будет зол на меня — плевать мне! А вы, господин генеральный консул, вам стоит только сделать маленький жест — и я буду мертв!»

Роман написан с обычным для Манна второй манеры мастерством. Великолепно распланирован, обилен материалом, блещет отдельными фигурами, которые в одно и то же время собирательны и, словно какие-то живые схемы, представляют собою целые разновидности — и все же живут как интенсивно личные характеры. Есть, конечно, в романе и недостатки, о которых ниже.

Тема, выбранная Манном, рискованна, но благодарна. Недаром газета «Der Tag» называет роман «самой дерзкой сатирой за много уже лет» [11].

Тема эта невольно заставляет припомнить того же рода романы Бальзака, Золя и, может быть, более близких к нам писателей — вроде Мирбо [12] и Эрвье с его «Арматурой» [13]. Все эти писатели самым очевидным образом оказали влияние на Манна в его новом романе.

Если мы примем наблюдения Бальзака, Золя и Манна за совершенно точные,— то мы не можем не заметить существенной разницы в характеризуемой ими среде, зависящей не столько от национальности, сколько от исторического момента. Бальзак с гомерическим увлечением описывает проделки своих Гобсеков и Нусингенов [14]. Само собою разумеется, объективная его оценка отрицательна. Для него это своеобразно великолепные звери, большие, беспощадные и умные хищники. Но он дивится их психологической проницательности, их изобретательности, выдержке, он вызывает в нас невольный восторг перед их своеобразным мастерством. Он сам упоен атмосферой азарта.

Золя, быть может, еще более беспощаден, чем Бальзак. Режим знаменитого «Paris enrichi» * Гизо [15] был, можно сказать, детским периодом аферизма по сравнению с настоящей гегемонией биржи в эпоху Второй империи. У Золя по отношению к бирже есть прямое озлобление демократа и прогрессиста, и, тем не менее, прожженный Саккар [16] внушает вам почти симпатию: сколько размаха в его делецкой фантазии, какая элегантность, как часто рядом с биржевой бессердечностью проглядывают в Саккаре и человеческие черты. Вырисовывающийся на заднем плане Гундерман — Ротшильд [17] поражает ваше воображение своим олимпийским спокойствием и неприступной недвижимостью подлинного солидного дела. Наконец, Золя все время старается открыть перед вами и обратную сторону биржевой спекуляции: на бирже плутни и разбой, но в результате все-таки оплодотворяются какие-то далекие страны, проводятся дороги, развертывается промышленность, словом, под судорогами биржевой пляски иррационально, правда, делает свое дело великий мировой капитал.

Ничего подобного не отыщете вы у Манна. Тюркхеймер, конечно, хитрый и бессовестный человек, но хитрость его заурядна. Его куншткюки страшно грубы. Вы невольно подозреваете автора при изображении их в вульгаризации биржевого дела. Это какой-то открытый грабеж и сплошная уголовщина. Бешеные деньги льются в сундуки Тюркхеймера и широкой волной разливаются оттуда на всяких трутней, создавая эту страну на кисельных берегах, это нелепое, никому не нужное Эльдорадо, средства на существование которого выкачиваются самым преступным образом из кармана нации и расточаются гиперболически и бессмысленно.

Конечно, Манн подходит к финансистам со стороны их частного потребления больше, чем со стороны их общественной функции и способов добывания денег. Но он говорит и о последних. Говорит как-то несерьезно.

---

* «обогатившегося Парижа» (франц.).

Всюду, где дело идет у него именно о «деле», роман его приобретает характер фарса и отдает опереткой. Так ли это? Действительно ли колоссальный финансовый механизм Германии, более тесно связанный с мировой торговлей и промышленностью, чем где-либо и когда-либо, представляет собою простую, идиотски-легкую надувательскую наживу и бестолковое расточение? Конечно, нет. Но, очевидно, роскошь финансовых тузов дошла до такой наглости, всеобщее оголенное понимание морально возмутительного характера их операций дошло до такой степени остроты, что Манн, писатель вряд ли много менее чуткий и серьезный, чем Бальзак или Золя, чем Мирбо или Эрвье, напирает главным образом именно на какое-то преступное легкомыслие, на атмосферу сгущенного цинизма, окружающую финансовую эксплуатацию народа к услугам нескольких тысяч гнуснейших трутней, составляющих двор биржевых королей.

Бо всяком случае эта сторона романа наиболее слаба. Финансовый мир Германии гораздо серьезнее и трагичнее, чем опереточные мерзавцы Манна. Он напрасно так победоносно непринужденно смеется над ними, словно они психологически уже побеждены. До этого еще далеко.

Зато другая сторона изображения среды у Манна заслуживает полного доверия.

Крупнобуржуазный мир Бальзака еще способен на сильные страсти. Любовь в разных видах вторгается в золотую паутину и производит там страшные разрушения. Старческая страсть Тюркхеймера к маленькой дочери рабочего Матцке, которую он превращает в двадцать четыре часа в прославленную гетеру Бьенеме, психологически списана со страсти барона Нусингена к Эстер, но какая разница! У Бальзака это странная, почти отвратительная трагедия, но все же трагедия. Манн доходит почти до драматизма, но потом вдруг с веселым смехом отводит переживания Тюркхеймера в другое русло. Он не верит ни на одну минуту в какую бы то ни было серьезную страсть в этом мире опустошенных легкой роскошью, тупых сердцем людей. Страсть госпожи Тюркхеймер к Андреасу тоже напоминает собою роковую любовь мадам Нусинген к Растиньяку и тому подобные моменты у Бальзака. И опять — вы склонны уже думать, что эта добрая красивая толстушка по-человечески любит своего неразгаданного ею маленького негодяя. Ничуть не бывало! После пары часов страданий она спокойно заменяет его следующим по порядку протеже. Никакая страсть немыслима в этом мире. Это сплошная психическая импотентность. Но больше того — это и сплошная физическая импотентность.

У Золя крупная буржуазия уже не проявляет романтических бурь чувства, которые так часто губят ее представителей у Бальзака. У Золя — общественные верхи эпохи Второй империи только чувственны и развратны. Но в разврат они вносят известное увлечение. Это подлинные французы-женолюбы. Одни из них могут погибнуть в сетях какой-нибудь Нана, другие спокойно эксплуатируют продажную женскую красоту, потоками устремляющуюся со всех концов мира в веселый и богатый Париж.

В новом Берлине Манна — только внешнее подобие этого. Считают нужным развратничать. Куда же иначе девать деньги и время? Но не вносят в разврат ни малейшего увлечения; напротив, тут чередуется вялая усталость преждевременных стариков с какой-то чисто собачьей обнаженностью, лишенным всякого эстетизма голым порнографическим актом. Посторонние завистники, глядя на пир, идущий на кисельных берегах, повторяют: «Эти живут, эти наслаждаются!», между тем как среди «этих» царит мертвящая скука и неврастеническая усталость. Описание одного из таких пиров Манн заканчивает так: «Теперь, после весьма умеренного и на несколько часов хватившего веселья, вымученного кое-как, они чувствовали себя разбитыми во всех членах: головы падали на грудь,



ЛУНАЧАРСКИЙ СРЕДИ КИЕВСКИХ ДРУЗЕЙ

Слева направо: А. В. Луначарский, В. Е. Вайнштейн, Е. А. Линдфорс, Н. Ф. Вержбицкая, А. А. Линдфорс, Н. Аносов (ниже), Л. А. Линдфорс

Фотография. Киев, 1900

Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва

они не орали больше, а словно бережно рассчитывали свое дыхание. Они с горестью размышляли о своих катарах, нарушении диеты, цвет лица становился мертвенным под взорами переутомленных глаз».

Грабеж, расточение и... никакого удовольствия. В более здоровых обществах те, что на вершине пирамиды, пользуются выжатыми ими из низших ее пластов средствами для каких-нибудь грандиозных затей или хоть для ликующего карнавала. Тут — пустое и сумасшедшедорогое убивание времени и тщетная борьба со скукой.

Более, чем у Бальзака и Золя, но в духе Мирбо (например, «Le Foyer» [18]) обращено внимание на лицемерные фиговые листочки, которыми порой прикрывается все это бесстыдство. Но тут опять у Манна и совершенно самостоятельный позднекапиталистический мотив: никто, абсолютно никто в эти лицемерные фразы не верит! Казалось бы, к чему тогда пустые формальности, почему не быть откровенными, как репортер Кафлиш? Нет, это делается не из страха и даже не из приличия: Андреас, например, герой романа, невинный трутень, легкомысленно счастливый аррivист*, бессознательный негодяй и Пульчинелла [19], очень быстро проникший за кулисы всего перед ним совершающегося, сам перед собой подставляет на место всякого очевидного и позорного мотива какую-нибудь чуть ли не трогательную фразу. Присяжный носитель морали Либлинг, который из морализма сделал свою профессию и под ее покровом исполняет самые зловонные поручения своих господ, повторяет свои прописи тоже с известной искренностью.

* карьерист (франц.).

Что это значит? Откуда это парадоксальное соединение самого крайнего цинизма с детским легковерием по отношению к собственному лицемерию? Разгадка лежит именно в чрезвычайной, до идиотизма доходящей слабости критики. В сущности — всем все равно. В иную минуту они ясно видят собственную подлость и низость окружающих. Ну что ж такое? Таков свет. Только «невинные дурачки» думают иначе. Но если самое слабое желание души толкает человека к тому, чтобы прикрыть эту клоаку какой-нибудь иллюзией,— дело делается очень просто: берется какой-нибудь ходячий помпезный трафарет, ставится, как ширма, перед означенной клоакой, и все идиотически готовы *поверить* до следующей минуты, когда в припадке откровенности, гордясь собственной наглостью, оттолкнут ширмочку ногой и будут чваниться ароматами той же клоаки. Самая крайняя степень моральной и умственной расслабленности.

Герой Манна — арривист, имеющий глубокие аналогии с Люсьеном де Рюбампре [20]. Я не знаю, явилось ли это сходство в результате непосредственного увлечения великим созданием Бальзака, или объясняется оно тем, что Люсьены, слегка видоизменяясь, присущи фауне всех стран на кисельных берегах. Но видоизменение любопытно. Манн силился сохранить за своим полусознательным героем некоторый туман невинности. Однако на самом деле это такой прожженный подлец, такой последовательный негодяй решительно во всех своих проявлениях, что от невинности остается только вышеупомянутое идиотское легковерие к себе во время приступов лицемерия.

По недостатку места мы не можем остановиться на всей блестящей галерее типов, созданных Манном в новом романе: тут водочный магнат Пимбуш, стремящийся попасть в аристократию путем преувеличенного модничанья, присяжный моралист-сионист Либлинг, мастер по части щекотливых поручений, революционер-драматург Клемпнер, в то же время «коленная собачка» стареющей, но все еще дорогой кокотки Литци Лаффе, банкир-бреттер, цинично готовый все продать Ратибор и множество других, которым с дамской стороны соответствует не менее яркая серия, где выделяется несказуемая псевдоразвратница Пимбуш и над которыми доминирует поистине весело и бриозно * набросанная фигурка маленькой вульгарной Матцке, кажется, зачерпнутой в канавах бедных кварталов, фразы которой, каждое душевное движение — полны такого чудесного реализма, такой задорной, свежей и в то же время такой, в сущности, надрывной, безнадежной грации испорченного ребенка пригородов чудовищного Берлина, над которым царит в славе своих рыжих бакенбард вор Тюркхеймер с его потешным, гадким, скучающим, низкопоклонным и чванным, насквозь гнилым двором.

Может быть, Манн своими частыми впадениями в фарс хотел несколько ослабить ужасное впечатление от романа? Он не ослабил его. Но ему удалось одно — описать самую новую формацию капитала, это питающееся человеческим мозгом чудовище так, что рядом с отвращением вы почувствуете не столько страх и ненависть, сколько презрение, и разражаетесь не угрозой и не проклятием, а пренебрежительным смехом.

Думается, этого хотел автор. Но не рано ли нам смеяться пренебрежительно над господином Тюркхеймером? Роман кончается опереточно помпезным триумфом его. Перед лицом этого триумфа громко хохочет Генрих Манн. Но, быть может, он хохочет потому, что ему страшно видеть, как едет Тюркхеймер на высокой колеснице под трубные звуки, среди ликования населения от мала до велика, восторженные толпы которого хлещет наотмашь своим хлыстом элегантный наездник Ратибор?

(1915)

---

* живо (от итал. briozo — живой, веселый).

Машинопись с карандашной правкой и подписью автора. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 25, лл. 1—10.

Статья предназначалась для петроградской газеты «День», в которой Луначарский сотрудничал в 1912—1916 гг. Произведение Генриха Манна «В стране кисельных берегов. Роман в среде светских людей» («Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leute»), которому посвящена статья, был впервые издан в 1900 г. Еще в 1906 г. перевод этого романа под заглавием «В стране тунеядцев» был опубликован в журнале «Вестник Европы» (кн. 11—12), в 1911 г. роман был издан отдельно в новом переводе В. М. Фриче под заглавием «Из жизни светских людей» (М., «Современные проблемы»). Вероятно, Луначарский впервые познакомился с романом в 1914—1915 гг. и ошибочно принял его за новое произведение.

[1] Письмо Роллана к Гауптману 29 августа 1914 г. по поводу разрушения архитектурных памятников в бельгийском городе Лувене при варварском обстреле германской артиллерией (а не Реймсского собора, который был поврежден несколько позже) напечатано в газетах «Journal de Genève» 1 сентября и «Tribune de Lausanne» 2 сентября. Ответ Гауптмана под названием «Против неправды» («Gegen Unwahrheit») был опубликован во многих немецких газетах в сентябре 1914 г. В «Journal de Genève» появилась ответная реплика Роллана.

[2] Фридрих Вильгельм *Ферстер* (1869—1966), немецкий педагоги теолог, видный деятель буржуазного пацифизма. В 1914—1920 гг. профессор Мюнхенского университета. В августе 1914 г. за публичное осуждение начавшейся войны был арестован, но вскоре выпущен под крупный денежный залог.

[3] Так называемый «гражданский мир» — лозунг буржуазии и социал-шовинистов во время империалистической войны 1914—1918 гг., означавший «оправдание союза социалистов с буржуазией и правительствами „своих" стран в этой войне, отказ от проповеди и поддержки пролетарски-революционных действий против „своей" буржуазии» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 247).

[4] О людях искусства Томас Манн писал в новеллах «Тристан» (1903), «Тонио Крегер» (1903), «Смерть в Венеции» (1913) и других произведениях.

[5] В 1914—1915 гг. Томас Манн выступил с шовинистическими статьями, собранными им в 1918 г. в книгу «Размышления аполитичного» («Betrachtungen eines Unpolitischen»). Под влиянием больших исторических событий вскоре начал пересматривать свои взгляды. «Уже в 1918 году, т. е. сразу же после окончания „Размышлений", я отошел от этой книги»,— отмечал он в автобиографии (Т. Манн. Собрание сочинений в десяти томах, т. 1. М., Гослитиздат, 1959, стр. 25).

[6] Неточность. Томас Манн (1875—1955) был младшим, а Генрих (1871—1950)— старшим.

[7] Имеются в виду такие произведения Г. Манна, как трилогия «Богини, или Три романа герцогини Асси» (1903).

[8] Статья Г. Манна «Дух и действие» («Geist und Tat»), опубликованная в 1910 г. в журнале «Pan», Berlin, 1911, № 5, 1 Januar.

[9] В комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» кухарка говорит о своих господах: «Вот наедятся сладко так, что больше не лезет, их и потянет на капусту» (д. II, явл. 7).

[10] Роман Г. Манна «Верноподданный» был закончен автором в июне 1914 г. До его появления в Германии (1918) был впервые издан в переводе с рукописи в России (в журнале «Современный мир», 1914, №№ 1—6, 9—10 и отд.: Пг., 1915).

[11] Статью о романе в газете «Der Tag» найти не удалось.

[12] Антибуржуазные мотивы в творчестве французского писателя Октава *Мирбо* (1850—1917) содержались в его произведениях раннего периода: романах «Голгофа», «Аббат Жюль» и «Себастьен Рок», а также в пьесах «Дурные пастыри» и «Дела есть дела».

[13] Роман французского писателя Поля *Эрвье* (Hervieux, 1857—1915) «Арматура» («L'Armature») издан в Париже в 1894 г.

[14] Барон *Нусинген* — персонаж ряда произведений Бальзака: «Величие и падение Цезаря Бирото», «Банкирский дом Нусингена», «Блеск и нищета куртизанок» и др.

[15] Франсуа-Пьер-Гийом *Гизо* (1787—1874) — французский историк и политический деятель; в 1840—1848 гг., в период Июльской монархии, фактический правитель Франции. При Гизо был выдвинут лозунг «Обогащайтесь!» и началось укрепление французской финансовой буржуазии.

[16] *Сакхар* — герой романа Золя «Деньги».

[17] *Гундерман* — персонаж того же романа. Прототипом его являлся парижский банкир Ротшильд.

[18] Пьеса Октава Мирбо «Очаг» издана в 1908 г.

[19] *Пульчинелла* — персонаж итальянской комедии масок, слуга, обычно ловкий и хитрый, дурачащий своих господ.

[20] Люсьен де *Рюбампре* — герой романов Бальзака «Утраченные иллюзии» и «Блеск и нищета куртизанок».

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН

РЕЧЬ НА ВЕЧЕРЕ ПАМЯТИ ПОЭТА В ЖЕНЕВЕ 12 ДЕКАБРЯ 1916 г.

Луначарский — и в дореволюционные годы и после Октября — относился к Эмилю Верхарну с неослабевающим энтузиазмом. Высоко ценя жизнеутверждающее, безгранично богатое творчество бельгийского поэта, Луначарский неутомимо пропагандировал его и в периодической печати и с кафедры. В статьях, целиком посвященных Верхарну, и в упоминаниях о нем, рассеянных по страницам других сочинений Луначарского, критик характеризовал Верхарна как «исполинскую фигуру», «величайшего поэта нашего времени и одного из величайших для всех времен», «Монблан, откуда берут свои истоки лучшие потоки современной поэзии» (V, 287—290). Луначарский видел в Верхарне образец гениального художника, давшего «полное отражение великим тенденциям настоящего, творчески устремленного к будущему», «выразителя коллективной психики человека» (V, 334). Осуждение капиталистической системы, к которому пришел в процессе своей идейной эволюции Верхарн, его революционные призывы, обращенные к пролетарским массам, делали из него бесценного союзника в борьбе за новый общественный строй. Луначарский с большой снисходительностью отнесся даже к тем настроениям, исполненным ненависти и мстительного чувства, которые овладели Верхарном во время первой мировой войны вследствие национальной катастрофы, постигшей Бельгию: он видел в них только кратковременное отклонение от пути, на который поэт не замедлит возвратиться.

Отмечая, что Верхарн оказал огромное и плодотворное влияние на русскую пролетарскую революционную литературу, Луначарский в одной из своих лекций, входящих в цикл «История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах» (1924), горячо рекомендовал советским слушателям читать и изучать Верхарна как «самого близкого к нам из великих поэтов Запада» (IV, 355). «Несомненно, из всех европейских поэтов он тот, у которого легче всего учиться и больше всего можно научиться пролетарским поэтам», — указывал Луначарский в итоговой статье о Верхарне, напечатанной в 1928 г. во втором томе «Литературной энциклопедии». С удовлетворением отметил Луначарский в работе «Ленин и литературоведение», что Владимир Ильич также высоко ценил Верхарна и «в бессонные ночи зачитывался» им (VIII, 453).

Публикуемое ниже выступление Луначарского, напечатанное только на французском языке в женевском журнале «Demain» (1916, № 11-12, стр. 297—304) и оставшееся до сих пор неизвестным русским читателям, принадлежит к числу наиболее ярких и значительных статей Луначарского о Верхарне.

В журнале оно было помещено со следующим предисловием от редакции: «12 декабря 1916 г. в Женеве (Центральный зал Мадлены) состоялся вечер, посвященный чествованию творчества великого поэта Эмиля Верхарна. Два доклада были прочтены г. А. Луначарским и редактором настоящего журнала. Г-н А. Луначарский,

---

Публикация, перевод с французского и предисловие Л. Р. Ланского.

известный русский публицист, корреспондент „Дня", „Киевской мысли", высокоценимый сотрудник журналов „Современник" и „Театр и искусство", любезно согласился предоставить нашим читателям свой содержательный и оригинальный очерк, написанный по-французски».

Этот торжественный вечер следовало бы, собственно, назвать вечером в *память* Верхарна: незадолго до того — 27 ноября — в результате нелепой случайности поэт погиб под колесами поезда.

Известие о смерти Верхарна было воспринято во всем мире как большая утрата и вызвало многочисленные отклики. Достойным образом почтили память поэта и революционные круги в Женеве. Кроме Луначарского, с речью о Верхарне выступил редактор «Demain» Анри Гильбо — темпераментный публицист, страстный поборник мира и социализма.

Луначарский в своем эмоциональном выступлении не ограничился характеристикой личности и творческой деятельности Верхарна. С большой впечатляющей силой излагает он свой взгляд на происхождение поэзии, подчеркивая трагическое положение поэта в современном обществе. Верхарн изображается как «эстетический Колумб» нового мира, как гений, вырвавшийся из узкой сферы индивидуализма и нашедший плодотворную почву для истинно эпического творчества.

Эмиль Верхарн был моей радостью и моей гордостью. Это не имело бы никакого значения, если бы подобные чувства питал я один; но нас, русских верхарнианцев, много. Нередко я восклицал: какое счастье, какая честь дышать тем же воздухом, что и этот великий человек! И в самом деле: разве Верхарн — не один из величайших поэтов всего человечества? Всех народов? Всех времен?

В России перед Верхарном преклонялись. Самый значительный из наших талантливых поэтов — Брюсов — переводил его, подражал ему, находился под его влиянием [1]. Хорошо известный революционный публицист Чернов, никогда в жизни не писавший стихов, неожиданно перевел — и перевел превосходно — его великую оду «Восстание» [2]. Произведения Верхарна публиковались одновременно в журнале «Весы», органе модернистов и декадентов [3], и в «Знании» — прославленном сборнике Горького и самых убежденных реалистов [4].

Отчего же так любили Верхарна? Почему был он для нас пророком? Огромным явлением духовной жизни, великим наставником мысли и действия?

Мой друг Гильбо [5] сможет сейчас представить вам широкую характеристику этого прекрасного гения на всех этапах его развития.

Я же остановлюсь лишь на одной стороне этого многогранного таланта, на той, которая, по-моему, особенно значительна.

Поэты первобытных времен, создававшие великие мифы и богов, певшие бессмертные народные песни, скандировавшие первые эпические поэмы, были анимистами. По утверждению Вико, Гердера, Мишле, Карлейля [6] и других, у каждого из народов была своя поэтическая весна, свое детство, простодушное и творческое; а в те времена всё, что видел человек, всё, что находилось перед ним, тотчас же преображалось для него в миф, в сказку, в поэзию!

Солнце было богом, героем, стремительно выходившим из своей могилы и разгонявшим лукавых духов тьмы; все стихии природы предавались безмятежной радости; неподвижные камни сладострастно грелись в лучах солнца; деревья дружески приветствовали небесного подателя благ.

Но вот кто-то невидимый подлетает на широко распахнутых крылах. Все приходит в волнение, все преисполняется беспокойства... Это первый

предвестник приближающихся враждебных сил. О, больше нет сомнения: Тиамата, «Змей Горыныч», вечный змий вползает на голубой небосвод вселенной. Грохочет его ужасный голос; своим отвратительным, тяжеловесным, бесформенным телом он заполняет все небо. Злополучное солнце, бедное великое божество, в плену, погребено, проглочено... Но приближается избавитель. Слышите ли вы грозный шум битвы? Смотрите: вот потоки лавы, сверкающий меч бога грома, сияние дробящего молота Тора [7] — он рубит, режет, рвет на части чудовище. Битва тяжела. Невозможно убить тысячеголовую гидру. Земля содрогается. Человек весь поглощен поразительным зрелищем войны богов, которая развертывается перед его глазами, упоенными ужасом и восхищением. Он тоже содрогается. Подумайте: если злобный змий на этот раз победит,— тогда смерть, тогда гибель и для этого бедного маленького человека, который стоит здесь, под дождем, под потоками светлой крови богов, и глядит, глядит... О, наконец-то! огромная масса прорвана, освобожденное солнце бросает вниз торжествующий луч. И Маррана-пожирательница спасается бегством, издавая громкое рычанье. А вдалеке еще слышны раскаты насмешливого хохота, то бессмертный охотник Индра [8] преследует ее... Спасены!

И человек, охваченный радостью, пляшет, поет, ударяет по струнам своей арфы, которую он еще совсем недавно смастерил из собственного лука; великолепным размеренным слогом, словами свежими и непосредственными рассказывает он обо всем, что видел: о победе света, о красоте, освобожденной героизмом, о великом поражении зла!

Первобытный поэт ничего не сочинял, он не прибегал к сравнениям: вся природа была для него чем-то поистине живым. Первобытный поэт был анимистом.

Со временем человек утратил подобное восприятие природы. Мало-помалу природа превратилась для него в сложный механизм, в единое целое, где господствуют законы неумолимого детерминизма. Чтобы прославлять эту природу, чтобы воспевать ее, современный поэт прибегает к метафорам; он пытается снова стать ребенком, но поэтического дыхания былых времен ему не возвратить.

Природа по-прежнему прекрасна. Но как трудно постичь ее красоту, не прибегая к анимизму, ставшему теперь искусственным! Если б у нас не оставалось еще последних следов первобытного восприятия, поэзия не смогла бы более существовать. Когда мы говорим «поэтический образ», мы понимаем под этим образ анимистический. Мы по временам позволяем поэтам и самим себе говорить еще о грусти заката, о жалобах ветра, о торжестве света... Но разве калейдоскоп вечерних облаков, завывание ветра в камине, лучи света среди мрака не являются простыми комбинациями атомов и волн эфира? Современный поэт, когда он вполне искренен,— пессимист. Чего же хотят от него? Как оказался он здесь, среди этого автоматизма, бессмысленно угрожающего ему и способного раздавить его в любую минуту?

Человек очень одинок среди природы.

И хуже того: он одинок среди своих собственных братьев.

Тот же успех цивилизации, который принес нам научную концепцию природы, создал мало-помалу общество собственников, создал соперничество между племенами, народами, классами, личностями — эгоистическое общество с его законами социального принуждения, общество, где люди одиноки в толпе, общество чудовищных контрастов и вопиющей несправедливости.

Бедный современный поэт! Почти всегда он говорит только о себе самом. Будучи лириком, он мало-помалу приходит к убеждению, что лиризм, самый субъективный и загадочный для других,— наилучший


Salle du Conseil communal
8, Rue de la Poste, 8
VEVEY
Jeudi 8 Mars, à 8 h 1/2 du soir
Conférence — en — français
sur le grand romancier russe
Maxime GORKY
à l'occasion du 25me anniversaire de sa carrière littéraire
PAR
A. LOUNATCHARSKY
publiciste et critique d'art russe
1) La biographie de l'écrivain. - 2) Gorky-artiste. - 3) L'évolution de ses idées dominantes. - 4) Gorky et la Guerre. - Quelques souvenirs personnels sur Gorky.
CARTES D'ENTRÉE
à 1 fr. et 2 fr. sont en vente : Librairie J. BEARNOT à Vevey et Montreux et à l'entrée

АФИША ЛЕКЦИИ ЛУНАЧАРСКОГО, ПОСВЯЩЕННОЙ ТВОРЧЕСТВУ М. ГОРЬКОГО В СВЯЗИ С ДВАДЦАТИПЯТИЛЕТИЕМ ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПИСАТЕЛЯ

Веве (Швейцария), 8 марта 1917 г.

Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва

лиризм. Поэт творит для публики, но ненавидит и презирает ее. Сознание своего абсолютного одиночества наполняет его гордостью.

Между тем прогресс общества продолжается. Человеческий труд создает мировую материальную цивилизацию. Человек все более и более становится тем юным божеством, которое с помощью науки и техники подчиняет себе стихии. Да, организованный труд, всеобщий труд, океан единой разумной воли всего рода человеческого мало-помалу вырисовывается на фоне мировой жизни как организатор, искупитель, как владыка будущего.

Одинок? Жалок? Смертен? Раб механических сил? — Да, таков человек, взятый в отдельности; но в общественном плане это, повторяю, юный бог, чье будущее преисполнено надежд.

Верхарн оплакивал пустеющие фламандские деревни: он проклинал города-спруты, которые заманивают и поглощают человеческие жизни, чтобы измолоть их под зубчатыми колесами промышленности. Но он последовал за беглецами деревень. Рядом с ними вступил он в город! Что за неожиданная радость! — Вместо всеразрушающего чудовища, он увидел перед собой,— несмотря на истинные страдания, его окружавшие,— великое коллективное существо, еще не завершившее своего

развития, существо в зачаточном, хаотическом состоянии, но уже очеловеченное, обожествленное!

О, да! Город, промышленность, хозяйственная деятельность людей, труд всепобеждающий и творческий,— разве это не новая природа, не новая грандиозная среда, созданная нашими руками? Разве это не целая вселенная, где материя нами коллективно одухотворена?

Верхарн был эстетическим Колумбом этого нового мира. Именно он первый открыл, первый блистательно описал исполинскую и одухотворенную красоту этого гигантского тела современной промышленности. Человеческий гений начинает трудолюбиво возводить новую Вавилонскую башню, но на этот раз даже самые страшные раздоры не помешают дерзновенному зданию расти, увеличиваться, превращаться в наше человеческое Цвинг-Ури [9], в крепость нашего могущества.

Оживленные улицы, ярмарки, гавани, где соприкасаются все страны мира; паутина рельсов, опутывающая земной шар; мощные и послушные машины; наука со своими аудиториями и лабораториями; биржа, пресса— все, что нам самим казалось исполненным силы, но пошлым и прозаичным, под пером этого истинно современного поэта прониклось красотой, надеждой, порывами, чем-то пророческим и возвышенным.

Ему не понадобилось заимствовать краски у первобытного анимизма, чтобы раздвинуть горизонты своего духовного мира, чтобы выйти за пределы своего «я», чтобы найти братское начало в океане дружественных сил. Нет, он не был анимистом — он был унанимистом [10].

С необузданным упоением фламандца, ученика Рубенса, оргиаста, погрузился он в многообразную и громадную жизнь нашей культуры — и затем всю ее вобрал в свой мозг, в свое сердце: в нем воплотилось борющееся, страдающее, побеждающее человечество; голос Верхарна стал рупором этого коллективного существа. Коллективистом в высшем значении этого слова, глашатаем масс, орудием общественного самосознания — вот кем он был. Его поэзия, повторяю, была поистине современной и в тысячу раз более футуристической, чем клоунские разглагольствования всяческих Маринетти. И вот он стал понимать, чувствовать даже саму первобытную природу — в сопоставлении с культурой, созданной людьми, природа представлялась ему теперь в новом поэтическом свете: не могучий ли это жизненный порыв, вершиной которого, озаренной сознанием, мы являемся?

Таков был Верхарн. Наш друг Гильбо нарисует вам его портрет с большей точностью. Но сказанного мною достаточно, чтобы разъяснить, почему Верхарн был для нас учителем. Нашим учителем!

Началась война.

Страдание омрачило великий ум. Устами, искаженными гневом и ненавистью, извергал он проклятия, подчас беспредельные. На его глазах человечество разрывало себя, извиваясь в бессмысленно-трагических судорогах. Этот бельгиец, друг страждущих, не сумел подняться над проклятой схваткой [11].

Люди, с необъяснимой радостью провозглашавшие провал интернационалистических идей, хвастались, что он примкнул к ним. Верхарн — националист! Верхарн — пожиратель бошей! Верхарн — антисемит!

Мимо, мимо...

Мы же, давние верхарнианцы, верхарнианцы, прославлявшие его еще в те времена, когда жалкие господа из академий и толпа с «ярмарки на площади» [12] были к нему еще совсем равнодушны,— мы не утратили веры в него. Вот что писал я в своем дневнике [13], прочитав его книгу «Окровавленная Бельгия»:

«Одно видение не покидает меня. На следующий же день после восстания сердец против гнусности войны... Земля — словно один огромный народ.

Все народы в белых одеждах; бесчисленные толпы, еще скорбящие, но уже почти счастливые. Огромный орга́н, и Верхарн — органист. Какую же фугу сыграет он нам? Какую титаническую лестницу соорудит он между землей и небесными высотами идеала? А поднявшись на гору Фавор, на гору Преображения, что с этой вершины возвестит он внемлющим толпам, устремляя свой орлиный взгляд далеко в будущее?

О Верхарн, ты все-таки наш! Наш путь еще труднее, чем путь патриотов своего маленького отечества. Однако, с трудом пробираясь по дорогам, теперь — увы! — почти заброшенным, но единственно верным, мы продолжаем распевать гимны, глубоко почитаемый нами певец, гимны твоего прошлого и твоего будущего».

Я ошибся. Нет, наступило не нравственное воскресение, а физическая смерть.

Есть нечто демоническое в игре случая, дьявола-Случая.

«Как,— сказал Сатана,— ты прославлял машину, механические силы, побежденные, укрощенные человеческим духом? Как, ты воспевал этих союзников, этих детищ вашей промышленности, которые должны были помочь вам сделаться богами? Так вот, нация, вооруженная всеми силами этой культуры, восторженным поклонником которой ты был, *нация*, которой ты так же восторженно поклонялся, и в первую очередь как искусному мастеру этой надменной культуры,— нация эта явится, чтобы раздавить своими машинами твою маленькую родину! И если ты все еще не понимаешь, смотри, слушай: кто ты? Не ты ли, не твое ли тело, не твой ли чудесный мозг, не твой ли светлый и богато одаренный дух — плод этой культуры, плод самый тонкий, самый нежный? Смотри, слушай: зреет другой плод, другое дитя той же матери, коварное дитя, которому ты слишком простодушно доверял: смотри, вот оно, это — *машина* [14]! Стихийная бездушная сила, которую ты, однако, считал уже одухотворенной: *это убьет то* [15]. Что представляешь собой ты? Культуру в ее надеждах, идеализм, новую религию, единство людей, универсализм, коллективизм. Что представляет собой она? Материю, которую вы считали порабощенной, но которая владеет вами: капиталистическую алчность, суровость государства, империализм.

Это убьет то. Так же, как раздавит тебя, пророка, твой сложный, но тупой раб-локомотив, который должен был доставить тебя из Руана в Париж!» [16]

«Vade retro, Satanas!»* — восклицаем мы у изувеченного тела нашего учителя. Это не убьет того! Верхарн жив, безмозглый дьявол! Верхарн бессмертен! Его идеи, его песни полны сил, как и в день их создания, и еще более. Правда, дух одержал победу пока лишь наполовину. Материя бунтует, материя еще царит благодаря своим представителям, людям грубой силы; но мощь разума растет.

Тяжелая машина войны раздавила утонченный организм нашей цивилизации, как колеса поезда раздавили грудь поэта. Но цивилизация в конце концов все же убьет войну.

Так и Верхарн еще остается солдатом той армии, которая в один прекрасный день уничтожит тебя, дьявол-Случай, пошлый, отвратительный дьявол, продолжающий похищать у нас столько жертв, приносящий нам столько страданий и слез, ибо мы еще недостаточно сплочены для борьбы с тобой.

Он жив, Эмиль Верхарн, и он зовет людей к единению, которое явится источником их силы. Он зовет к этому единению несравненной симфонией своих творений, завещанных нам.

---

* Отыди, Сатана! (лат.).

[1] См. работу В. С. Дронова «Валерий Брюсов и Эмиль Верхарн».— «Брюсовские чтения 1962 года». Ереван, Армянское гос. изд-во, 1963, стр. 216—231.

[2] Перевод «Восстания», выполненный В. М. *Черновым* (1876—1952), известным в свое время публицистом, руководителем эсеровской партии, в библиографии Верхарна не отмечен.

[3] В журнале «Весы» был напечатан в переводе В. Я. Брюсова ряд произведений Верхарна, в том числе трагедия «Елена Спартанская» (1908, №№ 8—12).

[4] В горьковских «Сборниках товарищества „Знание“» были опубликованы поэма «Восстание» в переводе А. Лукьянова (кн. 10, 1906), драма «Зори» в переводе Г. Чулкова (кн. 11, 1906), пьеса «Монастырь» в переводе Н. Степановой (кн. 21, 1908) и ряд стихотворений.

[5] Анри *Гильбо* (1885—1938) — французский социалист, участник Циммервальдской и Кинтальской конференций, издавал с января 1916 г. ежемесячный журнал «Demain».

«В течение года или двух в мире не было более интересного и независимого журнала, чем „Demain“,— отмечал впоследствии Ст. Цвейг.—Гильбо представлял в Швейцарии те французские передовые группы, которым жесткая рука Клемансо заткнула рот <...>. Ни один француз, даже капитан Садуль, сблизившийся с русскими большевиками, не вызывал такого страха и ненависти в политических и военных кругах Парижа, как этот маленький блондин» (Stefan Z w e i g. Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen. Paris, 1948, p. 317—318). См. о Гильбо и издававшемся им журнале в кн: Romain R o l l a n d. Journal des années de guerre. Paris, 1952 (по указателю); В. Е. Б а л а х о н о в. Ромен Роллан в 1914—1924 годы. Л., изд-во ЛГУ, 1958, стр. 54—56; З. М. Г и л ь д и н а. Ромен Роллан и мировая культура. Рига, 1966, стр. 83—109 (в последней книге дается подробный разбор содержания «Demain»).

[6] Джамбаттиста *Вико* (1668—1744) — итальянский философ, автор известной «теории круговорота» в развитии общества. Иоганн Готфрид *Гердер* (1744—1803) — немецкий философ и историк. Жюль *Мишле* (1798—1874) — французский историк. О Томасе Карлейле см. примеч. 55 на стр. 146 настоящ. тома.

[7] *Тор* — бог грома в северногерманской мифологии.

[8] *Индра* — бог природы и охоты в индийской мифологии.

[9] *Цвинг-Ури* («Иго Ури») — в драме Ф. Шиллера «Вильгельм Телль» (д. I, явл. 3) — крепость, которую имперский наместник кантонов Швиц и Ури Гесслер заставлял строить поселян.

[10] Луначарский имеет здесь в виду не литературное течение «унанимизм», к которому Верхарн не принадлежал, но на которое оказал несомненное влияние, а «непосредственное чувство органического единства между своим внутренним миром и воспеваемым им социально-стихийным объектом» (V, 335).

[11] Намек на декларативное название статьи Ромена Роллана (и сборника его статей военных лет) — «Над схваткой» (1914).

[12] «*Ярмарка на площади*» — название одной из частей «Жана-Кристофа», символизирующее быт и нравы империалистической Франции перед первой мировой войной.

[13] Дневник Луначарского остается неизвестным.

[14] Аналогичная мысль была высказана Луначарским, почти в тех же выражениях, в статье «Смерть Верхарна» (V, 373).

[15] «*Это убьет то*» — изречение из романа Гюго «Собор парижской богоматери»— предсказание о неизбежной победе печатной книги, т. е. знания, над религиозным духом, воплощенным в грандиозном парижском соборе.

[16] Верхарн погиб в результате несчастного случая 27 ноября 1916 г. под колесами поезда на железнодорожной станции французского города Руана. Смерть его была со скорбью встречена передовой общественностью всего мира. Символический характер гибели Верхарна отмечался многими деятелями литературы и журналистики.

О ПЬЕСЕ Ж. РОМЕНА «КРОМДЕЙР СТАРЫЙ»

ПИСЬМО к Н. Л. МЕЩЕРЯКОВУ

4 декабря 1923 г.

Дорогой Николай Леонидович,

мне кажется, что порой в работе вашей редакции случаются некоторые недочеты в оценке художественности того или другого произведения. Я вообще того мнения, что «Всемирной литературе», руководителями которой являются очень крупные специалисты, не следует ставить препон, разве только чисто политические. Мне кажется, что можно довериться вкусу руководителей, поскольку дело идет о талантливости того или другого произведения. Мысль эта мне приходит по следующему случаю.

Жюль Ромен, глава французских унанимистов [1], сейчас, пожалуй, крупнейший писатель Франции, написал великолепную драму «Старый Кромедей» [2]. Это одно из самых лучших драматических произведений за последние десять лет во всей Европе [3]. Крайне оригинальная тема, оригинальный музыкальный ритм, своеобразное прославление коллективизма против индивидуалистического начала — все это сделало драму воистину выдающимся произведением. Я знаю, что «Всемирная литература» поручила перевод этой вещи какому-то очень крупному поэту, не помню сейчас точно — кому [4]. Есть заявления очень компетентных лиц, что перевод сделан блестяще. Между тем Госиздат наложил запрет на издание этой вещи во «Всемирной литературе», причем мотивом (если только сведения, мне переданные, не ложны) являлась недостаточная художественность этого произведения [5]. Конечно, на вкус и цвет товарищей нет, но потому-то не следовало, быть может, редакции брать на себя ответственность за такое категорическое суждение. Я, например, лично убежден, что через какой-нибудь промежуток времени можно будет повторять, как анекдот, что «Старый Кромедей» был признан нехудожественным.

Простите меня за это вмешательство, но мне всегда бывает очень неприятно, когда я сам должен соглашаться с доводами, приводимыми нашими противниками против нашей цензуры, все равно, государственной или госиздатской. А что вы прикажете мне сказать в ответ на заявление, что Госиздат признал «Старый Кромедей» нехудожественным, когда я убежден, что это приблизительно все равно, как если бы французский Госиздат времен Пушкина признал нехудожественным великолепный перевод какой-нибудь «Русалки».

Крепко жму вашу руку.

Нарком просвещения <А. Л у н а ч а р с к и й>

Публикация Л. М. Х л е б н и к о в а.



ДРАМА ЛУНАЧАРСКОГО «МЕДВЕЖЬЯ СВАДЬБА»
Москва, 1924
Обложка
Гравюра Н. Н. Купреянова

Машинописная копия. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 3360, л. 85. Заглавие дано редакцией.

Николай Леонидович Мещеряков (1865—1942) — деятель революционного движения, литератор, с 1901 г. в рядах Коммунистической партии. Член-корреспондент Академии наук СССР (с 1939 г.). В 1921—1924 гг. был председателем редколлегии Госиздата.

[1] О писателях и критиках литературного течения «унанимизм» (от франц. unanime — единодушный) Луначарский писал в статьях «Молодая французская поэзия» (1913) и «Передовой отряд культуры на Западе» (1920), вошедших в 5-й том его собрания сочинений.

[2] Пьеса Жюля Ромена (р. 1885) «Cromedeyre-le-Vieil» (Кромдейр Старый — название старинной сельской общины во Франции) была написана в 1911—1918 гг. и в 1920 г. поставлена на сцене парижского театра «Старая голубятня».

[3] В советской печати высокая оценка пьесе была дана А. М. Эфросом («Культура театра», 1922, № 1-2).

[4] Перевод пьесы Ж. Ромена был поручен О. Э. Мандельштаму.

[5] На русском языке пьеса «Кромдейр Старый» (в переводе О. Мандельштама) была издана в 1925 г. ленинградским отделением Госиздата в серии «Новости иностранной литературы».

КЛАБУНД

Сейчас же после смерти тридцатисемилетнего немецкого романиста и поэта Клабунда [1] в одной из передовых и влиятельных американских газет появилась статья, смысл которой сводился к тому, что немцы так и не поняли, какое сокровище имели они в Клабунде и что будь он американцем — американская публика чтила бы в нем своего значительнейшего писателя [2]. На это немецкая пресса ответила не без ядовитости, что де оценке Клабунда немцев учить нечего, так как они сами знают исключительные размеры его дарования. Но что они де не виноваты в том, что рядом с Клабундом в их литературе имеются столь же значительные величины.

Больших критических работ о Клабунде еще не появилось, но над его гробом раздался дружный хор скорби об его утрате и громких похвал.

Быть может, наиболее сдержанно высказалась коммунистическая и близкая к коммунистам печать. Так, выдающийся критик Поль в своем органе «Die neue Bücherschau» говорит: «Многое Клабунд писал спешно, и лишь небольшая часть его произведений действительно хороша. Зато эта часть имеет исключительный вес» [3].

На мой взгляд, Клабунд является едва ли не крупнейшим из немецких экспрессионистов, превзошедшим притом же недостатки и ограниченность этого направления. Болезненно ощущал он проклятие своего времени. Конечно, он не смог подняться до коммунизма, но его анархо-индивидуалистический протест звучал с последней резкостью.

Самым характерным в Клабунде было то, что с ранней юности он был человеком, осужденным на смерть. Злая чахотка точила эту даровитую натуру. Всю жизнь Клабунд лечился. Больничная койка спускала его только для того, чтобы скоро снова привлечь его к себе.

Конечно, благодаря этому вопрос о смерти стоял у Клабунда на важном месте. Но еще более подчеркнутым становился от этого другой вопрос — вопрос о жизни. Богатая и страстная личность Клабунда как бы впивалась в жизненный процесс. Все простейшие явления природы, личной и общественной жизни превращались для него в какие-то драгоценности, за которые преисполнен он был благодарностью.

Так как его полубольничная жизнь не давала ему переживать реально ни сложных авантюр, ни страстных моментов, то отсюда и выросла та напряженнейшая мечта о до краев полной жизни, которая составляет роскошное своеобразие Клабунда.

Его произведения представляют собой, прежде всего, утоление жажды жить в мечте, которую он художественно обрабатывал.

Публикация И. А. Луначарской.

Но зато изъяны жизни, ее несправедливости испытывались им как чудовищное оскорбление бытия — и в этом революционная сила Клабунда.

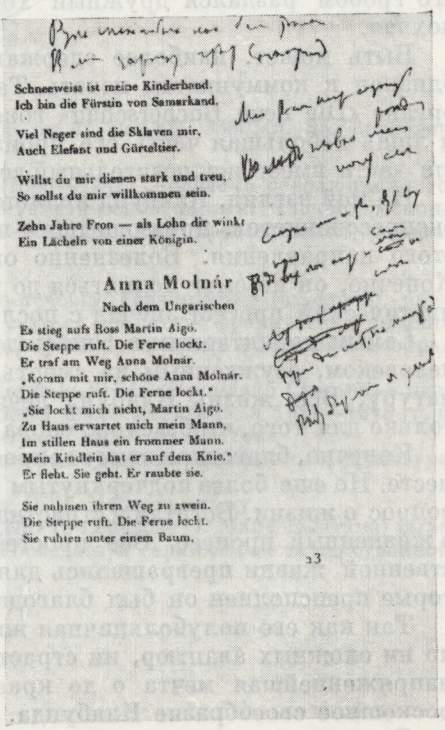
Когда я вернусь в более обширном этюде к этому писателю, я непременно проведу параллель между ним и Толстым, ибо считаю их во многом очень близкими [4].

Для характеристики писателя приведу его замечательную «маленькую автобиографию», которую он написал в Локарно еще за десять лет до своей смерти [5].

* * *

«Сейчас мне двадцать семь лет. Но я мог бы написать — три года или пятьдесят тысяч лет. Родина моя — Пруссия. Мои краски — черная и белая — ночь и день. Я ночной и дневной. Я родился в марте, но наверное жил когда-то в Китае, я писал там маленькие стихи на больших кусках шелка, а на носу у меня были крупные роговые очки. И впереди меня ждет еще длинная дорога. Хотите со мной? Добро пожаловать. Мне еще придется много раз рождаться на свет. Я еще очень хорошо помню, как я любил капусту, когда был зайцем, помню себя и коршуном, выклевывавшим зайцу глаза. Это я сам себе выклюнул глаза. Я был добрый. Я был злой. Я был красив. Был уродом. Я был и привлекательным и отталкивающим, и трусом и храбрецом, и господином и рабом. Людей я люблю, но не более, чем животных или звезды. Со всеми одинаково умею говорить. Я люблю женщин. Больше всех ту, которая была дочерью и матерью бога. Она давно уже ушла в другой мир. Там она стоит. Смотрит на меня — улыбается и плачет. В руках у нее лилия. Если вы читали всё, что я на-




Schneeweiss ist meine Kinderhand.
Ich bin die Fürstin von Samarkand.

Viel Neger sind die Sklaven mir,
Auch Elefant und Gürteltier.

Willst du mir dienen stark und treu,
So sollst du mir willkommen sein.

Zehn Jahre Fron — als Lohn dir winkt
Ein Lächeln von einer Königin.

Anna Molnár

Nach dem Ungarischen

Es stieg aufs Ross Martin Aigo.
Die Steppe ruft. Die Ferne lockt.
Er traf am Weg Anna Molnár.
„Komm mit mir, schöne Anna Molnár.
Die Steppe ruft. Die Ferne lockt."
„Sie lockt mich nicht, Martin Aigo.
Zu Haus erwartet mich mein Mann,
Im stillen Haus ein frommer Mann.
Mein Kindlein hat er auf dem Knie."
Er flieht. Sie geht. Er raubte sie.

Sie nahmen ihren Weg zu zweit.
Die Steppe ruft. Die Ferne lockt.
Sie ruhten unter einem Baum.

23

СБОРНИК СТИХОТВОРЕНИЙ КЛАБУНДА «ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ»

Берлин, 1929

Книга из личной библиотеки Луначарского

Обложка и страница с набросками Луначарского (перевод одного из стихотворений)

Центральный архив литературы и искусства, Москва

писал, то вы прочли очень мало из того, что я сочинил. Часто мои рукописи уносил ветер. Две большие драмы я утерял в дороге. Кто их найдет, может оклеить ими комнату или прочесть жене после ужина.

Постоянно я должен сражаться горячим клинком. Это — война Алой и Белой розы. Когда я паду окровавленный, пусть на мою могилу положат белые и алые розы. Вообще было бы хорошо, если бы могилу мою убрали, как брачное ложе, и на ней предалась бы ласкам какая-нибудь любящая пара. Тогда я и мертвый благословил бы новую жизнь».

* * *

Привожу еще одно стихотворение Клабунда, характерное для его послевоенного экспрессионизма.

Я вышел в поле искать человека —
Нашел только пять мертвых британцев.
Я обшарил целую деревню,
Искал себе женщину — нашел козу.
Я поднял голову поглядеть на солнце —
Но небо было покрыто дымом гранат.
Упал на землю — но мои колени
Ударились о железо и бетон.
Гуси кричат? — К черту! Сверните им шеи.
Фонари мигают? — Все погасить.
Девушки смеются? — Пусть их обрачат
Ножом или другой какою смертью.
Оборвать все крылья, даже у мошек!
Глаза вырвать зайцам и гнать их в поле!
А безногие люди пусть удирают,
Куда кто захочет.
Жить невтерпеж, и на смертном одре,
Солнце, я плюю в твою златорожу
Лохмотьями легких. Мама, ах, мама,
Зачем родила обреченное смерти?

‹1928›

Машинопись. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 82, лл. 1—4.

[1] Под псевдонимом Клабунд писал Альфред *Геншке* (Henschke, 1890—1928). Ему принадлежат исторические романы «Магомет» (1917), «Петр Великий» (1923), «Распутин» (1927), «Борджиа» (1928) и др., а также сборники стихов «Ирена» (1917), «Сонеты» (1928), «Горячее сердце» (1929).

[2] О какой статье говорит Луначарский, установить не удалось.

[3] Из редакционной статьи журнала «Die neue Bücherschau», 1928, № 10 (редактор — Гергарт Поль).

[4] Своего намерения Луначарский не осуществил.

[5] Напечатана в кн.: «Kleines Klabundbuch». Reklam-Verlag, 1919. Луначарский приводит эту автобиографию и следующее за ней стихотворение Клабунда в своем переводе.

ОТЗЫВЫ О «ХРЕСТОМАТИИ ПО ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» П. С. КОГАНА

О ТОМЕ I

Госиздат — Литературно-художественный отдел

Дорогие товарищи,

существеннейшим недостатком присланной вами хрестоматии я считаю отсутствие или почти *отсутствие всякого социологического комментария*.

Сопровождающий текст почти всегда сводится к простому изложению содержания того произведения, выдержки из которого приводятся. Вторым большим недостатком является непомерно большое место, которое отведено Шекспиру, Мольеру, Шиллеру.

Вместо того чтобы привести наиболее яркие сцены, включены целые акты, почти целые драмы. А между тем такая роскошь по отношению к этим авторам, с которыми, вообще говоря, гораздо легче познакомиться, чем со многими другими, привела к существенным пропускам.

Так, хотелось бы рядом с Данте видеть хотя бы некоторые канцоны Гвидо Кавальканти, тем более, что изящная повесть Боккаччо о нем приводится в хрестоматии [1]. Далее совершенно недопустим пропуск Макиавелли, из «Мандрагоры» которого можно было привести ту или иную веселую сцену. К тому же она превосходно переведена Амфитеатровым. Совершенно опущен Тассо.

Отсутствуют великие испанские драматурги Кальдерон и Лопе де Вега. Из французов нет также типичных и интересных поэтов Вийона и Ронсара.

Говорю только о самых крупных пропусках.

Дидро приведен только как драматург, между тем необходимо привести хотя несколько страниц, гениальных страниц из «Жака-Фаталиста» и «Племянника Рамо». Совершенно удручающе действует отсутствие Вольтера. Казалось бы необходимо также уделить какое-нибудь место Лафонтену.

В английской литературе желательно привести в параллель Боккаччо что-нибудь из Чосера. Мне кажется также досадным отсутствие Спенсера. Сильно сократив всем известного Шекспира, надо было дать хоть по одной сцене из Бен-Джонсона и Марло.

Жму вашу руку.

〈А. Луначарский〉

〈1928〉

Машинописная копия. ИМЛИ, ф. 16, оп. 1, ед. хр. 23.

О ТОМЕ II

Госиздат — Литературно-художественный отдел

Несколько замечаний относительно присланной вами хрестоматии. Я нахожу ее составленной довольно удачно как в смысле подбора материала, так и в смысле комментирующих статей. Отмечу лишь немногое.

В статье о Ламартине сказано, что он даже выставлял свою кандидатуру в президенты республики. Между тем Ламартин был президентом в республике при Временном правительстве 48 г. вплоть до переворота Кавеньяка. Надо поправить.

В статье, посвященной Жорж Санд, совершенно необходимо отметить ее огромное влияние на передовых людей России от Белинского до Чернышевского.

Необходимо в статье о Бальзаке указать на высокие оценки его Марксом. Для нашего читателя мнение Маркса о Бальзаке, конечно, чрезвычайно авторитетно.

Вряд ли правильно, что в статье о Бодлере пропущен политический взлет Бодлера в 48 г., когда он даже дрался на баррикадах и проявил себя интеллигентом-революционером. Срыв 48 г. обозначал для Бодлера, как и для многих других, окончательное погружение в пессимизм.

Недопустимо коротка статья о Мопассане. Нельзя же не дать социальной характеристики этого, быть может, самого великого представителя мелкобуржуазного пессимизма.



ЛУНАЧАРСКИЙ СРЕДИ ЧЛЕНОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОВЕТА РУССКОГО ОТДЕЛА XIV МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ В ВЕНЕЦИИ

Слева направо: сидят—М. С. Сарьян, Н. А. Касаткин, Н. А. Розенель-Луначарская, А. В. Луначарский, П. С. Коган, Д. П. Штеренберг, Я. А. Тугендхольд; стоят—М. П. Кристи, А. В. Бакушинский, В. Н. Домогацкий, А. М. Скворцов, А. В. Григорьев, А. М. Эфрос, А. И. Кондратьев, К. Ф. Юон, Б. В. Шапошников, А. А. Сидоров, Ф. К. Лехт, В. А. Никольский, Б. Н. Терновец и др.

Фотография. Москва (Государственная Академия художественных наук), апрель 1924 г. Частное собрание, Москва

Мне кажется неправильным, что среди англичан отсутствуют Мередит, Браунинг и Томас Гарди. Эти три писателя, по суждению нынешней Англии, конечно, гораздо более значительны, чем Томас Мур, которого теперь никто не читает.

Среди итальянских писателей все же не оказывается самых новых, например, Габриэля Д'Аннунцио и т. д. Необходимо во всяком случае дать несколько страниц из знаменитого романа Манцони «Жених и невеста» («I promessi sposi»). Манцони играет вряд ли меньшую роль, чем Леопарди, и во всяком случае является классиком того же времени. Быть может, уместно было бы также дать хотя бы одну сцену из какой-нибудь драмы Альфиери.

Мне очень жаль, что в германской литературе совершенно пропущены великие романтики, кроме Гофмана. Каждый культурный немец, просматривая хрестоматию, был бы удивлен тем, что нет хорошей пары стихотворений Гельдерлина, что совершенно отсутствует Новалис. Думаю, что также надо дать несколько страниц из Жана-Поля, Иммермана. Но что совершенно недопустимо, это отсутствие Геббеля. Грильпарцер и Клейст есть, а Геббеля нет. Между тем Геббель по оценке самих немцев стоит, по меньшей мере, на одном уровне с ними. Вот те небольшие поправки, которые мне кажется необходимо внести в хрестоматию. В общем она более чем удовлетворительна [2].

Нарком по просвещению А. Луначарский

‹24 октября 1928 г.›

Машинопись на бланке Народного комиссара по просвещению с автографической подписью. ИМЛИ, ф. 16, оп. 1, ед. хр. 9.

«Хрестоматия по истории западноевропейской литературы» П. С. Когана была выпущена Госиздатом; т. I — в 1929 г., т. II — в 1930 г.

[1] Речь идет о новелле девятой из шестого дня «Декамерона».

[2] Большая часть замечаний, сделанных Луначарским в публикуемых выше рецензиях, была учтена составителем хрестоматии и издательством.

В хрестоматию были дополнительно введены отрывки из «Освобожденного Иерусалима» Тассо, из «Фуенте Овехуна» и других пьес Лопе де Вега, из «Разговоров» и «Племянника Рамо» Дидро, «Микромегаса» и «Кандида» Вольтера, «Кентерберийских рассказов» Чосера, «Эпиталамия» Э. Спенсера, «Фауста» Марло, «Эписин, или молчаливой женщины» Бен-Джонсона, «Генриха фон Офтердингена» Новалиса и «Агнес Бернауер» Геббеля, а также стихотворения Вийона и Ронсара.

Для усиления историко-литературного и социально-политического комментария издательство сочло необходимым напечатать в хрестоматии ряд фрагментов из книги Луначарского «История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах»— о Лопе де Вега, Кальдероне, Вольтере и Мопассане.

Во вступительные заметки о Ламартине, Жорж Санд, Бальзаке и Бодлере были внесены рекомендованные Луначарским дополнения.

Некоторые замечания Луначарского остались, однако, нереализованными: произведения Кавальканти, Макиавелли, Лафонтена, Мередита, Браунинга, Гарди, Д'Аннунцио, Мандзони, Альфиери, Гельдерлина, Жан-Поля (Рихтера) и Иммермана в хрестоматию не вошли.

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ЗАПАДЕ

ЛЕКЦИЯ В КОММУНИСТИЧЕСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ им. Я. М. СВЕРДЛОВА 9 ФЕВРАЛЯ 1929 г.

Председатель. Товарищи! Ответы на вопросы перед началом лекции не будут даны, потому что сегодня большая лекция, но ⟨ответы⟩ на эти вопросы будут включены Анатолием Васильевичем в стенограмму, так как все стенограммы будут изданы книгой [1].

Тема сегодняшней лекции: «Современная литература в Западной Европе». Слово имеет тов. Луначарский *(аплодисменты)*.

Между прочим, товарищи, если нам удастся, если время позволит, то, может быть, после нескольких лекций мы устроим один вечер, посвященный ответам на записки и некоторому собеседованию, а сегодня у меня такая большая лекция, сама по себе тема очень широка, что выкраивать время на ответы значит не кончить лекцию.

Сама по себе такая тема, как «Современная литература Западной Европы и Америки», не лезет в одну лекцию, потому что, вы понимаете, у каждой из этих стран наиболее крупных, если мы будем брать даже только Францию, Англию, Германию, Соединенные Штаты, в известной степени Италию, ⟨существует⟩ интересная литература, ⟨а⟩ если мы припомним, что есть страны скандинавские, Бельгия, Испания, у которых есть отдельные писатели, приобретшие мировую известность, то вы поймете, что в одну лекцию трудно это вложить, и поэтому я не претендую дать целостную картину с характеристикой всех писателей. Литература каждого из этих больших государств, больших наций либо равняется нашей, либо иногда даже богаче, а нужно вложить их пять-шесть в одну лекцию. Но я буду стараться останавливаться на больших течениях, на больших характеристиках, и отдельные имена и произведения буду называть как иллюстрации.

Прежде всего, товарищи, мы начнем с характеристики положения литературы, каким оно было до войны. Конечно, Европа такого радикального перелома, какой был у нас, в виде нашей революции пролетарской, не пережила, но война сама по себе есть чрезвычайно большое общественное явление, во многом изменившее социальную психологию на Западе и послужившее к перемене некоторых течений в этой же самой литературе.

Так что, как я в прошлой своей лекции сначала характеризовал, в каком положении была наша русская литература в момент революции, а потом, какие изменения вызвала революция и какие новые явления в пос-

---

Публикация Н. А. Трифонова.

лереволюционной литературе у нас возникли,— так же я буду действовать относительно европейской литературы.

Когда я жил в разных странах Европы до войны, то я чрезвычайно интересовался пролетарской литературой, Я ее разыскивал, как говорится, в лупу, но, к сожалению, ее было очень мало, она почти отсутствовала. Мне приходилось очень часто либо брать писателей несомненно пролетарских, по крайней мере по происхождению своему рабочих, но малодаровитых, малозаметных, либо писателей довольно крупного калибра и революционных, конечно, но все-таки довольно сомнительных с точки зрения такой характеристики, как пролетарский писатель.

На ком я тогда останавливался как на пролетарских писателях? Был такой австрийский рабочий Петцольд, не без дарования поэт, но которого сейчас почти стало не видно. Так, когда вы уезжаете в поезде, то человек, который казался большим, постепенно становится меньше и меньше, превращается в мушку и наконец совсем исчезает [2].

Так это случилось и с Петцольдом. О нем сейчас уже не говорят. Тогда я писал о таком произведении Петцольда, как «Космос» *. Это крупная вещь, я до сих пор ее не забыл, но все же это вещь скорее анархического порядка [3].

Андерсен ⟨-Нексё⟩ — довольно известный датский писатель. Одно время он даже был в Коминтерне и числился в датской коммунистической партии. Он не обманул наших ожиданий, после революции он писал интересные вещи и вообще писатель это крупный, но в последнее время он от нас отошел [4].

Р.....** больше занимался публицистикой, но у него есть и несколько беллетристических произведений. Он тоже был в коммунистической партии и тоже теперь отошел от нас [5].

В общем и целом такого рода писателей было мало. Шарля Луи Филиппа, сочинения которого сейчас переведены и на русский язык, который являлся поэтом нищей городской бедноты, я причислял раньше к пролетарским поэтам [6], но только путем такого несколько искусственного метода стягивания всех революционных писателей и всех писателей, являющихся выразителями беднейших классов, в некоторую как бы группу пролетарских писателей.

Сейчас это уже не так. Сейчас, после революции, мы уже имеем яркие фигуры, которые в подлинном смысле слова являются пролетарскими писателями и о которых я позднее скажу особо.

Но если в Европе были такие писатели, которых не вполне можно было назвать пролетарскими, то следует ли из этого, что до войны ⟨вся⟩ литература в Европе была буржуазной, т. е. целиком отражала интересы буржуазии? — Нет, этого не только нельзя сказать, но следует сказать совершенно противоположное. Все, что было крупного в европейской литературе, все это было если не пролетарским, то во всяком случае антибуржуазным.

Чем это объясняется? Почему вся европейская литература и — в значительной мере — американская литература в лице всех своих крупнейших представителей протестовала против буржуазии, очень зло, очень остро критиковала буржуазию? Происходило это потому, что в Европе и Америке наблюдался довольно сильный конфликт между ⟨мелкой и⟩ крупной буржуазией, которая владела капиталами, которая фактически имела в своих руках власть, хотя и в форме мнимой демократии; но ведь демократия эта была только маской, которой прикрывалась крупная буржуазия, пользовавшаяся всеми благами жизни. Между этой крупной буржуазией

---

* В стенограмме ошибочно: «Космополис».

** Пропуск в стенограмме.

и мелкой буржуазией существовал очень большой разрыв. Крупная буржуазия не только эксплуатировала пролетариат, но она давила на мелкую буржуазию, она разоряла ремесленников и торговцев, она брала на жалование и эксплуатировала интеллигенцию, и как раз художественная интеллигенция оказалась особенно чуткой в этом отношении, так как она создавалась, главным образом, из выходцев из разоряющейся мелкой буржуазии, крестьянства, ремесленничества, которое под давлением капитала таяло и разрушалось; деревня выбрасывала своих детей в большие города, так как она не могла их прокормить. Каждый стремился помочь своему сыну получить образование, чтобы хоть таким образом обеспечить ему кусок хлеба. Особенно велик был наплыв в большие европейские города этих отпрысков мелкой буржуазии. Некоторые из них попадали в разные высшие учебные заведения, становились там техниками или экономистами, педагогами или врачами, но в высшем учебном заведении учиться не всегда легко. В Европе это требует довольно порядочных средств, и Европа довоенная почти не знала так называемого бедного студента. Это был редкий тип. Трудно бедному в Европе продержаться в этом случае. И поэтому такой попавший из разорившейся деревни или ремесла молодой человек старался сейчас же чем-нибудь заработать, начинал зарабатывать, если у него было мало-мальское дарование, в качестве журналиста, литератора, иногда в качестве художника, живописца,— чем мог. В большинстве случаев они попадали на мансарды, в разные дальние кварталы вроде Монмартра (я говорю о парижских терминах, в каждом городе свои названия), начинали серьезнейшую борьбу за существование, озлоблялись в высшей степени, многие голодали, многие из них гибли на этом пути, зарабатывая гроши или вовсе ничего не зарабатывая.

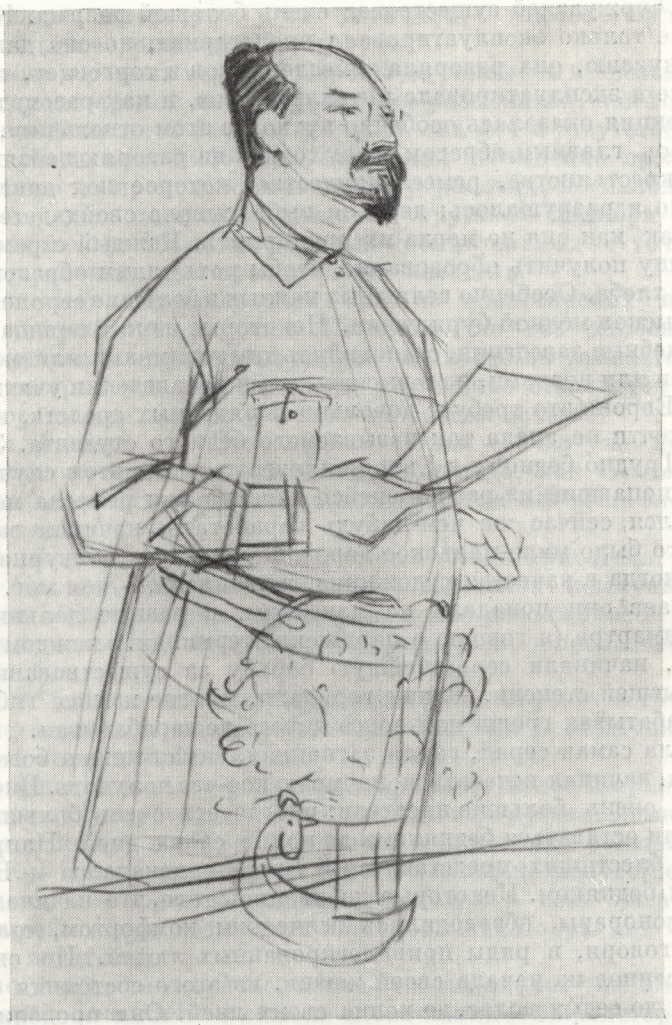
Это была самая серая, самая загнанная, самая нищая богема. Кое-кто выбивался, начинал печататься, начинал кое-что получать. Иногда отсюда выходили очень большие писатели; иногда эти очень большие писатели продолжали оставаться бедняками до конца своих дней. Например, один из самых блестящих представителей Европы декаданса — Верлен — до конца был бедняком. Некоторые добивались того, что начинали получать большие гонорары, обзаводились всяческим комфортом, становились, в сущности говоря, в ряды привилегированных людей. Но свое озлобление, вынесенное из начала своей жизни, из этого состояния богемы, они сохранили до седых волос, до конца своих дней. Они продолжали питать ненависть ко всему мещанскому укладу жизни и особенно к крупной буржуазии, которая его венчает.

Эта борьба передовых слоев, наиболее нервных, наиболее обиженных отщепенцев-интеллигентов с буржуазным укладом налагает сильнейшую печать на все развитие европейской литературы и американской точно так же.

Если мы перечислим крупнейших довоенных писателей, вы увидите, что все они, в большей либо меньшей степени, революционны; а когда мне придется искать писателей другого толка, я даже буду в затруднении: гораздо меньше людей в таком лагере.

Ну, скажем, Золя. Кто не знает этого имени? Это был самый блестящий представитель французской литературы; даже в тот период времени, когда он нажил миллионное состояние, когда его печатали и читали в миллионах экземпляров, как, может быть, ни одного другого писателя, потому что считали его порнографическим, пикантным писателем, слишком правдиво и голо описывавшим всякие формы разврата, даже и в это время он был серьезнейшим писателем, бичевавшим пороки буржуазии.

Его огромная поэма, тянувшаяся в нескольких томах, «Семья Ругон-Маккаров»[7] (он, правда, здесь говорит о теории наследственности), ри-



ЛУНАЧАРСКИЙ
Рисунок Н. А. Андреева (карандаш), 1920-е годы
Третьяковская галерея, Москва

сует семью, отягощенную наследственными пороками, и Золя смотрит, как биологически идут черты вырождения в этой семье. Но в то же время это семья, проникшая в самые разнообразные слои: там есть и рабочие, и более квалифицированный слой публики, вроде приказчиков, машинистов, и еще более квалифицированный: врачи, биржевики, министры. Пользуясь этой разветвленной семьей, он проводит ее через всю историю Наполеона ⟨III⟩ от возникновения ⟨Второй империи⟩ до разгрома ⟨ее во время⟩ франко-прусской войны.

Но если в этих романах, посвященных семье Ругон-Маккаров, Золя взял на себя роль жестокого разоблачителя преступлений буржуазии, то еще интереснее его знаменитое произведение «Я обвиняю» *, посвященное

* В стенограмме ошибочно: «Я не могу молчать».

делу Дрейфуса. За это Золя был осужден судом, за это буржуазия преследовала его криками и забрасывала его грязью, так что он принужден был прятаться, но вся честная Европа, наоборот, подняла его на высокий пьедестал, видя в нем героя, который сумел в глаза разъяренным «патриотам» сказать правду, не столько в спасение капитана Дрейфуса, невинно осужденного, сколько во имя спасения самой идеи справедливости.

И после этого Золя резко поворачивается к социалистам, вступает в личную дружбу с Жоресом и пишет свои знаменитые «Четыре евангелия», которые, конечно, нас не вполне удовлетворяют, так же как и другая серия его прозведений «Три города». Социализм у Золя утопический, носящий на себе черты мещанского происхождения Золя, социализм не ленинский, но тем не менее произведения эти глубоко антибуржуазны, проникнуты восторженным отношением к науке и идеями сочувствия такому, скажем, полусоциализму.

Назовем другого блестящего писателя того времени, который стоял почти на одном уровне с Золя,— Октава Мирбо, тоже переведенного на русский язык. Это человек с анархическим оттенком, но писавший кровавые инвективы против буржуазии. Каждый его роман представляет собой жесточайшее высмеивание буржуазии [8].

То, что он писал для сцены, например его пьеса «Дурные пастыри», проникнуто анархическим духом, но во всяком случае его нельзя не назвать революционным писателем.

Анатоль Франс — это третье крупнейшее имя в тогдашней французской литературе. Франс, сын мелкого буржуа, тоже, как и Золя и Мирбо, выходец из низов, был представителем тончайшей культуры и необыкновенно эстетского отношения к жизни, начитанным в ⟨разнообразных⟩ областях литературы, знатоком искусства, с малых лет влюбленным в книгу, в знание, в эрудицию.

Анатоль Франс почувствовал, что буржуазия не только не защищает культуры, не только не развивает ее, но что буржуазия с ее прозаическим



ЛУНАЧАРСКИЙ
Рисунок Н. А. Андреева (карандаш, перо), 8 октября 1926 г.
Третьяковская галерея, Москва

подходом к жизни — исключительно с точки зрения дохода — с ее...*, которую Франс угадал уже во время предыдущей войны, становится разрушительницей культуры; он знал, что культура может быть спасена только в том случае, если теперешний режим будет сменен таким режимом, который не будет преследовать цели производства для производства, который будет чисто человеческим режимом, который поставит в центре своего внимания человека-строителя, и этот режим он видел в социализме, что и подтвердил в многочисленных своих статьях и в превосходной поэме «На белом камне». Исходя из этих же принципов, он писал такие изумительные вещи, как «Остров пингвинов» или «Восстание ангелов», в которых он объявил решительную войну всему, что буржуазная Франция считала своими священными устоями,— церкви, старым феодальным, монархическим формам. Единственное, о чем писал Франс не ⟨иронически⟩,— это о социалистах (хотя социализм в его толковании и грешит некоторыми неправильностями), так как видел в них единственную надежду [9].

Вы знаете, что после войны Анатоль Франс примкнул к коммунистическому движению. К сожалению, он был в это время уже очень и очень стар, и окружающая его публика, которая была страшно шокирована тем, что этот великий старик сделался коммунистом, его потихоньку от коммунизма отвела. Поэтому он говорил позже: я политикой заниматься не могу, я слишком большой старик и не понимаю, что у нас происходит. Так что умер он, немного отойдя от нас. Я потом об этом отходе интеллигенции от нас буду говорить подробнее. Но то, что Анатоль Франс после войны примкнул к коммунистическому движению во Франции, произвело колоссальнейшее впечатление во всем мире и было прямым выводом из этих его эстетских и тонких романов, которые были на самом деле глубоко антибуржуазны.

К числу крупнейших французских писателей причислен бельгийский писатель Эмиль Верхарн. Его произведения переведены и на русский язык. Он замечателен тем, что, оплакав разрушение деревни в кошмарно сильных поэмах и выявив негодование, страх перед городами-спрутами, которые высасывают людей из деревень, чтобы пережигать их на своих заводах, которые он считал чудовищами, страшными гадами, он, перебравшись в этот город и присмотревшись к нему, понял, что в нем живет несколько великих стихий, перед которыми нельзя не преклоняться. Такими великими стихиями он считал науку, промышленность с ее огромным будущим, интернациональный дух, который связывает город со всем миром, и пролетариат, который несет с собой социализм.

Верхарн — самый близкий нам поэт по своим настроениям, сумевший с неслыханной силой, которая в нашей русской поэзии непревзойдена, воспеть социалистический город, город, идущий к социализму. И надо не ограничиваться теми переводами, которые мы имеем. Необходимо эти его произведения перевести почти в полном объеме, потому что это настоящая сокровищница литературы, поэзии. Его в значительной степени можно считать пролетарским писателем. Об этом не нужно спорить.

Правда, когда пришла война и Германия стала топтать Бельгию, в нем заговорил патриот, и он высказался в смысле антигерманском, не смог стать на высоту международную, не смог стать на ту высоту, на которой стояли очень немногие вместе с нами, социал-демократами, будущими коммунистами. Он запутался в этом патриотизме, но не в зверином патриотизме нападающего, сердце его изнемогало от жалости к растерзанной стране. Перед своей трагической смертью (он попал под поезд) он начал переписку с Роменом Ролланом и Цвейгом, с людьми, которые стояли на интернациональной точке зрения, и, видимо, в нем начало успокаи-

* Пропуск в стенограмме.

ваться взбудораженное чувство патриотизма к своей родине, он начал понимать, что ‹англо-французский империализм› ничем не лучше империализма ‹германского›.

Вот вам серия писателей французского языка. Вряд ли можно найти много писателей, которые бы стояли выше. Ими определялось главнейшее течение французской литературы. Все они оппозиционеры.

Литература скандинавская в это время очень выросла. Бьёрнсон, норвежец, который впервые стал создавать литературу на норвежском языке, был в таком, примерно, положении, как наши украинские писатели, которым приходится наново (старая украинская литература шла узким ручейком) создавать свою новую литературу. Это делал Бьёрнсон для своей страны, но делал не просто как патриот, а как представитель революционного крестьянства, крестьянства, которое тянется к тому, чтобы создать у себя город, который не любит буржуазии, капитализма.

Конечно, Бьёрнсон никогда до этой мысли не договорился бы, и такие его драмы, как «Свыше сил» например, изображают революцию в виде слишком решительного и прямолинейного анархизма, но по отношению к буржуазии он остается беспомощным.

Точно так же Ибсен, великий драматург, пьесы которого сейчас уже сошли со сцены, в свое время оказал огромное влияние на русскую драму. Можно сказать, что он был царем русской драмы. Этот писатель проклял буржуазный мир, ушел из него самым решительным образом, написав несколько пьес, которые являются резким осуждением буржуазии. Однако до пролетариата он не дошел, к движению европейского пролетариата он не присматривался, и потому он оказался на позиции провозглашения гордого одиночества. Его протест был протестом одинокого человека против отвратительного буржуазного стада.

Стриндберг — старый шведский писатель, который несколько раз менял свои убеждения, но в какую бы сторону он их ни менял — является ли он защитником науки или блестящим нигилистом, является ли он феминистом, защищающим женщин, или страшным врагом женщин, заявляющим, что они губят род человеческий, — все равно ему всегда присуща ненависть к двум коренным типам буржуазии — к миллионеру, который накопляет свое имущество и молится своему золотому идолу, и к сытому мещанину, который доволен собой. Этот писатель по разрушительности его идей, по их яду не имеет себе равных.

Перейдем теперь к Германии. Ну, конечно, огромное влияние на тогдашнюю Германию, да и не только на Германию, имел Фридрих Ницше. Собственно говоря, Ницше не в полном смысле писатель, он гораздо больше философ, но все-таки он философ не такой, который писал философские трактаты; нет, его произведения скорее можно назвать философскими поэмами. Это в конце концов горячий публицист, который блеском своего стиля увлекал гораздо больше, чем самой своей мыслью.

Но интересно, что Ницше, которого ‹марксисты› правильно определяют как предшественника империализма *, этот Ницше начал с того, что оплевал всяческое мещанство, с ненавистью относясь в то же время к революции, как мы ее понимаем. Он провозглашает свободу личности и в этой своей победе над мещанством высокомерно торжествует.

В него влюбились отдельные интеллигенты-отщепенцы, всякого рода нервничающая культурная и гиперкультурная публика. Правы те, которые предполагают, что сейчас большое оправдание в его учении могут найти себе люди, защищающие голые позиции современного империализма*, и что будут еще попытки из этих сверкающих словесных украшений Ницше создать нечто вроде туалета для того обнаженного урода, каким является буржуазный империализм *.

* В стенограмме ошибочно: импрессионизма.

О других немецких крупнейших писателях можно сказать еще определеннее, потому что Ницше в будущем может послужить буржуазии, как бы он ни был против средней буржуазии и против заурядных типов буржуазии.

Другие шли дальше. Самый великий немецкий писатель, который и теперь еще остался самым великим,— Гергарт Гауптман написал своих знаменитых «Ткачей», драму, в которой он описывает страдания силезских * ткачей, их героическое восстание и гибель его. Правда, он сам называл эту драму драмой сострадания. Но я не говорю, что это пролетарские писатели, я говорю только о том, что они антибуржуазны, и такие антибуржуазные настроения тянутся через все произведения Гауптмана. Он всюду ищет протестантов, сочувствует им, с омерзением относится к буржуазной среде, с еще бо́льшим омерзением — к крупным буржуазным хищникам.

Братья Манны, Генрих и Томас, из которых первый, Генрих, написал несколько романов, граничащих с самой решительной революцией. Например, его «Верноподданный», написанный до войны, был таким памфлетом против Вильгельма и тех слоев, которое его поддерживали, резче которого нельзя себе вообразить.

Возьмем теперь Англию. В Англии писателями, которые задавали наибольший тон, и сейчас еще живущими писателями, и сейчас еще имеющими огромную славу, были Голсуорси и Уэллс. Тот и другой издаются полными собраниями сочинений и не напрасно. Сейчас в нашей Советской Республике нашими издательствами издается полное собрание сочинений Голсуорси и, повторяю, не напрасно.

Голсуорси — в высшей степени тонкий юморист, иронист, великолепно знающий и английскую аристократию и английскую буржуазию. Он подмечает их самые тонкие, даже превосходные черты. Он никогда не карикатурит. Но он показывает, что то́, что там есть нерасшатанного, устойчивого, граничит с идиотизмом, устарело и идет к гибели. А то, что есть живого, ищет, куда бы вырваться. И это предгрозовое состояние, состояние глубокого разложения проникает все романы его.

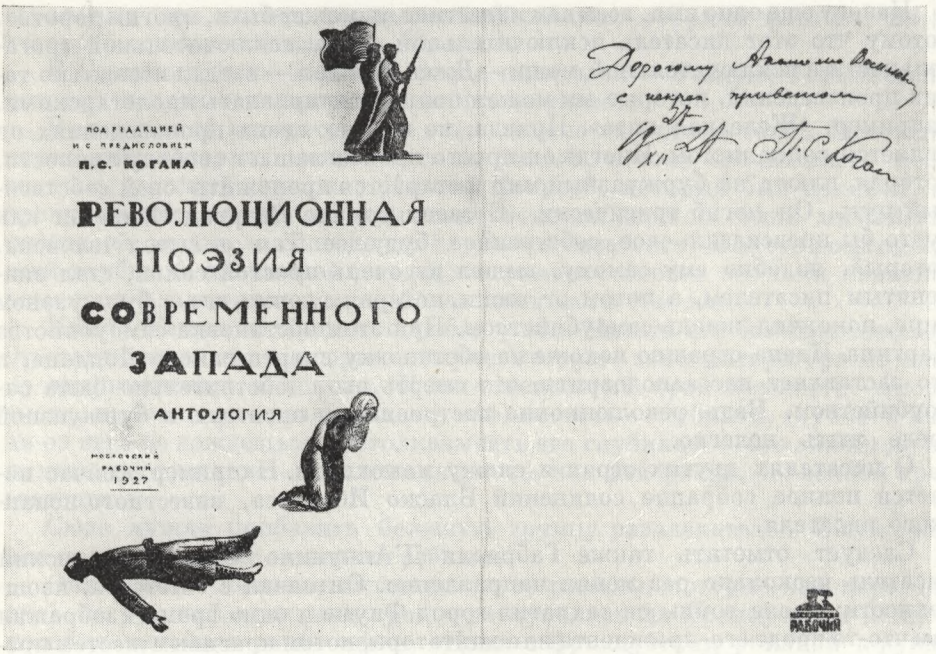
Это писатель для самой Англии до крайности тревожный. И хотя никаких революционных лозунгов он не выбрасывает, но этот тончайший анализ того, что происходит в сердцах правящих кругов Англии, воспринимается как чуждое и опасное.

Уэллс — социалист-утопист, верящий, что наука, техника спасут человечество. Но многие его романы, например недавний его роман «Будем как боги» или «Равные богам» (называется он по-разному), являются антибуржуазными памфлетами в сильнейшей степени, пощечиной, где он часто выставляет министров, епископов, чуточку изменяя их имена. Он дает живые портреты Бальфура, Черчилля, чуть-чуть изменивши фамилию, высмеивает их самым жгучим образом [10], не говоря уже о том, что как научный писатель, писатель, который может в форме завлекательного рассказа поставить научную проблему, он превзошел всех писателей, которых мы знали до сих пор.

Из американских писателей вы, вероятно, знаете Марка Твена, этого лукавого пересмешника, который находился, к сожалению, под влиянием своих близких. Когда он писал более или менее революционные вещи, на него вешались жена и дочь и говорили: «Не губи своей репутации». Мы знаем его образ мыслей и знаем, как его угнетала невозможность договорить до конца то, что он думал относительно людей своего времени, однако, несмотря на некоторую притупленность его стрел, мы насчитываем у него

---

* В стенограмме ошибочно: тильзитских.



ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ П. С. КОГАНА НА СБОРНИКЕ «РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПОЭЗИЯ СОВРЕМЕННОГО ЗАПАДА» (М., 1927):

«Дорогому Анатолию Васильевичу с искрен⟨ним⟩ приветом.

$19\frac{27}{XII}$ 27. П. С. Коган»

Книга из личной библиотеки Луначарского

Обложка и форзац

Центральный архив литературы и искусства, Москва

немало вещей значительной сатирической силы. Все вы знаете, например, очень популярный у нас роман «Янки при дворе короля Артура».

Еще более революционным писателем является Синклер. Он один из наибольших любимцев нашей публики. Произведения его расходятся у нас в несметном количестве экземпляров. Сейчас издается собрание его сочинений, так как Синклера одновременно издавало несколько издательств и теперь надо ввести это дело в известное русло. В виде исключения мы платим Синклеру гонорар за его произведения, так как за границей его травят и живется ему там не сладко, а он нам за это присылает свои вещи еще до напечатания их за границей. Все вы знаете его роман «Джимми Хиггинс», но популярность он приобрел своим первым романом, где описал способ приготовления консервов. В нем он бросил американским финансистам такие кровавые упреки за эксплуатацию людей, за негигиеническое приготовление консервов, смрадное ведение их гешефтов, что сразу же заставил о себе говорить [11]. Его отдали под суд, но принуждены были оправдать. Вообще это человек непримиримый [12]. Когда Рокфеллер на своих железных дорогах расстреливал рабочих-стачечников, Синклер рано утром, когда на улицах еще мало народу, пошел к дому Рокфеллера и стал выбивать камнями рокфеллеровские окна до тех пор, пока его не арестовали. Когда его спросили о мотивах его поступка, он сказал: «Я бью окна Рокфеллера для того, чтобы обратить внимание общества на те преступления, которые совершает этот старый демон».

Назову еще одно имя, всем вам известное, и, может быть, многим дорогое, потому что этот писатель исключительной силы, исключительной трогательности и исключительной мощи — Джек Лондон — создал несколько таких произведений, которые мы можем полностью признать пролетарскими, например, «Железная пята». Правда, не во всех своих произведениях он является социалистом. Иногда он просто провозглашает свободу личности, которая плюет на буржуазный мир и старается проложить свой собственный путь. Он погиб трагически. В своем романе «Мартин Иден» он как будто бы предсказал свое собственное будущее. Там он вывел человека, который, подобно ему самому, вышел из очень простой семьи, стал знаменитым писателем, а потом от тоски, которая гложет его в буржуазном мире, покончил жизнь самоубийством. При этом обстановка самоубийства Мартина Идена страшно похожа на обстановку смерти самого Лондона, и это заставляет нас заподозрить, что смерть его действительно была самоубийством. Ведь революционно настроенному писателю в буржуазной среде жить нелегко.

О писателях других стран я скажу мимоходом. Например, сейчас издается полное собрание сочинений Бласко Ибаньеса, известного испанского писателя.

Следует отметить также Габриеля Д'Аннунцио. Этот итальянский писатель несколько раз менял направление. Он начал с эстетства, изощренности; после войны он захватил город Фиуме и одно время изображал там что-то вроде его президента или диктатора, потом красивым жестом преподнес этот город Италии; далее, одно время он был врагом фашистов, теперь он их друг. Вообще это очень большой кривляка, но в этом своем кривлянии и кокетничании он очень ярок, очень крупен и с презрением к нему относиться не следует. Он все что угодно: он авантюрист, он человек полусумасшедший, сумасброд, талантливый сумасброд, но сказать, что он писатель буржуазный — невозможно. И если пролетарский класс вряд ли во всех его вывертах может что-нибудь найти, то и буржуазия также может питаться им ⟨лишь⟩ как очень острым соусом, которым приправляют пищу, а если только этим соусом питаться, то околеешь. Так и буржуазии не поздоровилось бы от этого, если бы она питалась только им.

Разворачивая перед вами этот блестящий список имен, я не хочу сказать, что вся литература была антибуржуазна. Были и другие. Но они были мелочью, которых имена трудно вспомнить. Много они писали, но это не те писатели, которые делают физиономию литературы, о которых знают за границей, которых помнит заграница.

Из крупных писателей многие стояли на нейтральной точке зрения или на точке зрения чистой эстетики. Например, Гюи де Мопассан, который издается под моей редакцией и которому я посвятил большую статью [13].

Гюи де Мопассан, один из самых блестящих рассказчиков, великолепный романист, мрачный за всем своим остроумием и простотой, доходящий до глубокой пессимистической складки, не может быть зачислен в число революционеров. Нельзя даже сказать, был ли он антибуржуазен. Я зачисляю его просто в правдивые психологи, нейтральные реалисты. Но если очень присмотреться, то можно и в его письмах и рассказах увидеть не только великое презрение к мелкому мещанину, обывателю, которое роднит его с Чеховым, но, от времени до времени, и общие замечания относительно идиотского, грубого, несправедливого уклада жизни, хотя до положительных идей он никогда не доходил.

Блестящий писатель Лоти, который пишет морские рассказы,—чистый эстет. Таких эстетов много было среди поэтов. Например, Ростан, пьесы которого «Сирано де Бержерак» и «Орленок» шли у нас. Это блестящий те-

атральных дел мастер, великолепный стилист, узорный фантаст, но из которого социальной идеи не выжмешь.

В Германии была большая школа писателей — Рильке, Гофмансталь, которых нельзя зачислить в число протестантов.

В английской литературе, не знаю, можно ли считать таких блестящих писателей, которых, может быть вы читали, потому что их много переводят на русский язык, как Джозеф Конрад*, который был поляком, но прекрасно писал на английском языке, повлиял даже на стиль английских писателей, можно ли считать его глубоким писателем? Все его романы при всей глубокой, щиплющей ⟨сердце⟩ сентиментальности все-таки являются романами авантюриста, и глубокосоциального там нет.

Или О. Генри, которого так любят у нас. Читать его без смеха нельзя. Это самый веселый авантюрист, остряк, которого знает литература не только американская, а всякая. У него непочатый край веселости, юмора, смеха, но это скорее развлекатель, чем писатель с глубиной, глубокой мысли от него не дождешься. Истолковывать его глубинно — это значит не понимать, чего он хочет. Он хочет сверкать, как фейерверк, без всякой предвзятости.

Сюда нужно прибавить большую группу развлекателей. Были среди них такие, которые завоевали себе имя.

Они целыми пачками издавали такие романы, которые или переводились на русский язык, или просто раскупались на французском языке и которые читались очень легко. «Дама с французским романом в руках» стала, можно сказать, прямо всемирным бедствием.

Наконец, до войны существовали и группы классовых врагов, но, как я уже сказал, их было не так много. Нелегко припомнить крупных классовых врагов, т. е. людей, которые осмеливались бы прямо выступать с защитой буржуазии. Очень часто такие писатели надевали на себя маску католичества или, может быть, действительно становились католиками, потому что легче всего защищать буржуазию, одевши это в сумерки церковных традиций.

Плеханов указывал как на крупного классового врага на знаменитого французского драматурга де Кюреля. Особенно тщательно разобрал Плеханов его пьесу «Пиршество льва», в которой «пирующим львом» выведен капиталист, а рабочие изображены в виде шакалов, ловящих крохи со стола пирующего льва [14].

Поль Бурже начал свою карьеру с того, что стал писать для этих «дам с французским романом в руках» разные безделушки и кружевные поделки. Впоследствии, уже к седым волосам, он сделался защитником католицизма, сторонником самых затхлых традиций, самым бешеным проповедником за то, чтобы буржуазия нашла в себе силы, могущие сломить растущий класс пролетариата.

Последние романы Поля Бурже приобрели уже такой мракобесный, палаческий характер, что теперь его, конечно, нашли возможным причислить к лику академиков [15] (*смех*).

Затем, очень интересным писателем является Поль Клодель. Поль Клодель — убежденный католик, папист, однако французская республика, хвастающаяся тем, что она светская, использовала его на разных крупных дипломатических постах, а сейчас он не что иное, как французский посол в Северо-Американских Соединенных Штатах.

Это писатель, которого трудно понять. Он пишет очень тонко, но несомненно в этой тонкости, несколько смутной и туманной, сквозит большой талант. Однако во всех произведениях Поля Клоделя сквозит всегда одна и та же тенденция — тенденция борьбы с духом бунта. «За порядок, за стойкость традиций!» — всегда провозглашает Клодель.

* В стенограмме ошибочно: Конрад Вейдт.

В Италии тоже был такой католический писатель (сейчас он уже умер) — Паоло Мантегацца. Свой утонченный, нежный, женственный, изящный талант, особенно сверкавший в обращении с разными мелочами, он отдал во славу того же противопоставления аристократии и церкви как благороднейших и прекраснейших явлений зловонному хаосу всякого мужичья. Правда, к этому мужичью он относил и часть буржуазии [16].

Дальше, очень большим и знаменитым писателем является Киплинг, которого мы любим за его превосходные рассказы из жизни животных. Ему принадлежит знаменитое произведение «Маугли», в котором изображен маленький человеческий детеныш, попавший в волчью семью. Дальше уже в несколько фантастическом виде рассказывается о великом царстве зверей в индийских джунглях, но написано все это с таким талантом, что нет, кажется, ни одного человека, который не упивался бы этим романом.

Но рядом с этим Киплингом есть ⟨Киплинг—⟩ страстный защитник, апологет, восхвалитель английской колониальной политики. Его английские офицеры, врачи, сестры — это необычайного благородства, силы воли и преданности люди, которые, оказывается, не эксплуатируют индусов, а скорее им благодетельствуют. А цветной человек — это человек для него второго, третьего сорта, к которому у него пренебрежительное отношение.

Во время войны он вылупился в шовиниста.

Интересно, что до войны, но несколько отступя (в последние годы перед войной это уже стерлось), громадное влияние в литературе французской, просачиваясь во все европейские страны и к нам между прочим, имели символисты или декаденты. Собственно говоря, все символисты были декадансом. Как я говорил в прошлой лекции, декаданс — значит упадочничество. Все символисты не стремились захватить широких проблем, а старались выяснить невнятные шорохи души, то, что происходит под сознанием. Для этого нет слов, это нужно изобразить иносказательно. Это было главное в символизме. И вместе с тем символисты почувствовали упадок своего мира, fin du siècle — конец века, вечер; мы последние, в этом мы должны найти своеобразную прелесть бытия.

Не вся литература была этим охвачена, но это было широкое течение, которое сильно влияло на все искусства.

Переломным моментом в этом явилась знаменательная фигура французского поэта Рембо. Мне помнится, что я при случае рассказывал вам об этом, но, может быть, я говорил об этом в другом месте. Здесь во всяком случае нужно это сказать.

Рембо был гениально-одаренный человек, который к шестнадцати годам развернул превосходнейшую революционную поэзию, который написал несколько поэм в честь Коммуны, в которых он клеймил буржуазию ⟨с⟩ силой неслыханной.

И эта его молодая революционная поэзия, написанная в 15—16—17 лет, должна быть целиком переведена на наш язык и должна быть одним из сокровищ пролетарской поэзии [17]. Но от этого он вскоре ушел. Он подружился с Верленом — декадентом, одним из крупнейших представителей декаданса, но никогда не впадал в его плаксивый тон, тон тающей музыки. Он был для этого слишком энергичен. Но он переходил к странным формам искусства, которых я, каюсь, до сих пор не понимаю. Его «Иллюминации» * или «Путешествие в ад» я никакак не пойму [18]. Они написаны такими странными зигзагами, такими странными образами, что понять их трудно: ключ находится у него самого. Но каждый отдельный взмах мыс-

* В стенограмме ошибочно: «Иллюминаторы».

ли прекрасен; как великолепный отшлифованный бриллиант, он сверкает перед вами.

Теперешние послевоенные французские писатели, среди которых много штукарей и фокусников, обожают период Рембо. Это поэзия полузаумная. Потом многие наши поэты называли себя заумными поэтами.

Он полон странного, тоскующего сосредоточения, но вместе с тем энергичного жизненного тонуса. Он в значительной мере предвещает дальнейший футуризм, литературный по крайней мере.

После того как эта книга была им написана, он заявил, что вообще поэзией * может интересоваться только идиот, что отрясает прах с ног своих и хочет сделаться просто богатым человеком путем всяческих авантюр. Он уехал в ⟨Африку⟩, несколько раз ему удавалось нажить большие состояния, но вообще об этой половине его жизни нам почти ничего не известно. Во всяком случае — это человек, который бросил литературу ради жизни, такой жизни, какая является нашим идеалом в шестнадцать лет, кипучей, бурной жизни, когда человек начинает и кончает борьбой свой день.

Писатель этот сумел предсказать то, что будет с буржуазией. Он сказал, что настанет такой день, когда буржуазия отойдет от декаданса, займется спортом, будет обожать быстроту, урбанизм. Писатель звал к этому несколько пустозвонному, циничному, несколько лишенному смысла, но очень живому и блестящему футуризму.

Но не надо думать, что урбанистическая поэзия, т. е. поэзия большого города, — ⟨это⟩ футуризм, что одно покрывает другое. Наоборот, есть очень много футуристов, которые к урбанизму равнодушны и подчас дают в своих произведениях мотивы индивидуалистического характера.

Не знаю, может ли большой русский футурист Хлебников, которого сейчас начинают прославлять как великого поэта [19] (по-моему, напрасно), сказать, что он был представителем урбанистического течения. У нас есть книжка Шапирштейна о футуризме, в которой он доказывает, что Хлебников был самым настоящим представителем деревни, деревенского начала [20]. Конечно, в этом трудно разобраться, но во всяком случае я утверждаю, что футуризм не всегда урбанистичен. Верхарн, например, описал город так, что получилась чисто урбанистическая поэзия, хотя он умер задолго до того, как урбанизм был провозглашен официально. Далее, во Франции есть динамический писатель Бодюен, который с восторгом отдается движению, шуму и блеску большого города, но вместе с тем в нем нет ничего футуристического [21].

Однако футуристы в первом же своем манифесте заявили, что они влюблены в город, что они поражены городом [22]; но к этому надо прибавить, что в шумах города, в его блеске, в быстроте движения футуристы не видят, не замечают всепобеждающей мощи человека, не стараются понять того диалектического противоречия, которое существует между капиталистом, владеющим машинами, и пролетариатом, который создает машины. Этого они не понимают, и в своих произведениях, в своих картинах, в своих статуях они стремятся к чему-то заумному, к тому, чтобы их оригинальные произведения оглушали, одурманивали, но на самом деле под всем этим шумом, блеском и сверканием футуристических произведений нет ничего, что помогло бы нам мыслить по-настоящему.

Этой чертой отличаются все футуристы и главным образом Маринетти, известный итальянский поэт. В этом я вижу глубокие социальные черты. Буржуазная молодежь выступила с таким барабанным боем и начала перекраивать все это на военный лад, прозодежный лад, для предстоящих

---

* В стенограмме ошибочно: прессой.

боев с пролетариатом. А так как она, буржуазия, при этом внести в весь этот процесс убедительную мысль не могла, то она прибегла тогда к тому, что расцвело в последнее время, к такому искусству, которое опьяняло бы, ошеломляло бы, увлекало, но не будило бы мысль. И футуристы были мостом к этому искусству, которое является теперь в Западной Европе доминирующим.

Один из крупных футуристов довоенного времени Аполлинер, поляк по происхождению, но писавший на французском языке, был также штукарем. В его произведениях есть выдумка, фарс, издевательство и страх перед здравым смыслом: как бы не сказать так, чтобы меня можно было просто понять. И как цирковой клоун вместо того, чтобы надеть просто шляпу, бросает ее вверх, она перекувыркнется двенадцать раз подряд, и после этого он ее наденет, так и Аполлинер делает все странно усложненным образом.

Я спрашивал себя: чего они хотят, чей это социальный заказ? Я долго не мог это понять. Я раньше думал: это богема потеряла почву под собой и дурит, постепенно слазит с ума. Теперь я вижу, что это не так. В то время к ним относились, как к озорникам, иногда ⟨на них⟩ даже сердито покрикивала буржуазия, но она просто не понимала, что предложение опередило спрос. Буржуазия еще не знала, что футуризм ей понадобится. После войны она стала покупать его за большие деньги.

Теперь перейдем к тому, как же эта общая картина, которую я нарисовал, изменилась после войны.

После войны, так как всем понятно было, какой удар по человечеству нанесла война, сначала произошло огромное полевение молодежи, т. е. не молодежи, а интеллигенции. Я очень ошибся, сказав «молодежи», потому что как раз это полевение сказалось не столько в молодежи, сколько в старшем поколении. Такие писатели, как Анатоль Франс, Уэллс, братья Манны, если они были радикалами-революционерами до войны, то после войны они докатились на некоторое время к коммунизму [23]. Они все были нашими друзьями, им казалось, что народные массы ответят на войну революцией, и пока народные массы держали оружие в руках, начались революционные вспышки в Берлине, Баварии, Венгрии и т. д., и интеллигенция говорила: да, пришли последние дни для буржуазии и туда ей дорога.

Мы могли почти всех крупнейших писателей мира причислить к нашим друзьям, людям, которые восторженно отзывались о нашей революции. К сожалению, это не продолжалось долго. Кое-кто из них поумирал, но все они до смерти сумели как-то немного порозоветь, выцвести, полинять. Другие не догадались вовремя умереть и полиняли очень здорово. Некоторые остановились на полдороге, так что их не поймешь: они подписываются под нашими манифестами, считают себя прогрессивными, радикальными людьми, но вместе с тем вы чувствуете, что былого увлечения идеями коммунизма и русской революцией уже нет. Этому способствовало очень многое: расколы в нашей партии; во всех партиях — германской, французской, английской—был раскол, и сами коммунисты выступали с резкой критикой коммунизма и делали самое подлое дело, которое можно делать, именно начинали подвывать буржуазии в ее клевете против нас.

К величайшему моему сожалению, должен сказать, что эти процессы продолжаются еще и сейчас ⟨...⟩ Во всяком случае нередки были такие случаи, когда группы отошедших от нас коммунисто вповторяли всю клевету, которую буржуазия про нас размазывает, и при этом под такой этикеткой, что «мы, мол, коммунисты, мы знаем это лучше всякого другого, мы сами сначала принимали в этом участие, потом пришли к убеждению, что это самое гиблое дело». Вы можете себе представить,



ЛУНАЧАРСКИЙ НА ТОРЖЕСТВЕННОМ ОТКРЫТИИ ФЕДЕРАЦИИ ОБЪЕДИНЕНИЙ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Фотография. Москва (Театр Революции), 21 ноября 1927 г.

За столом президиума (слева направо): П. Вайян-Кутюрье, А. В. Луначарский, А. М. Эфрос, А. С. Серафимович, Л. Л. Авербах, А. А. Фадеев. Во втором ряду Ю. Н. Либединский

Библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва

какое угнетающее впечатление производят на некоторых такие «разоблачения», как на них реагируют все колеблющиеся, все шаткие элементы, имеющиеся даже и в среде рабочего класса.

Я не читаю вам сейчас лекции по истории партии, иначе я рассказал бы, почему все это происходит, но во всяком случае на литературу это повлияло в том смысле, что в то время как в 20-м году мы представляли собой надежду лучших людей в Европе, сейчас это положение несколько изменилось.

Есть люди, которые и раньше относились к нам прохладно и теперь остались на такой же позиции. К этим людям принадлежит один писатель, который уже давно приобрел большую славу своим огромным многотомным романом «Жан-Кристоф». Я говорю о Ромене Роллане, который давно уже сделался кумиром некоторой группы европейской интеллигенции, наиболее честной и достойной. Ромен Роллан особенно заслужил преклонение перед собой, когда во время войны он явился почти единственным крупным французским писателем, который протестовал против войны и в частности против линии Пуанкаре, против издевательств над Германией и который протянул руку германским писателям. Но в конце концов вынужден был уехать из Франции, иначе его посадили бы в тюрьму, но уехал он недалеко — в Швейцарию, в Женеву и там написал свою книгу «Над бойней», в высшей степени интересную [24]. Как раз в это время я с ним виделся и очень горячо спорил по поводу этой книги [25]. Я горячо любил его за его книгу о Микеланджело, и меня потянуло к нему. потому что он стоял на интересной позиции, но, конечно, единомыслие

между нами было совершенно невозможно. Он говорил, что войн довольно, что он хочет остаться вне драки, но я доказывал ему, что если действительно будет драка между буржуазией и всем тем, что дает надежды на оздоровление человечества, то вовсе не будет заслугой для него остаться в стороне, и он окажется во всяком случае не выше этого, а ниже, он будет путаться между ногами дерущихся. Он на меня рассердился, много говорил о новом кровопролитии, кидался толстовскими фразами о том, что злом нельзя бороться со злом и т. д., но в результате нашего разговора мы все-таки остались друзьями и потом мне было очень приятно, когда во время революции Ромен Роллан защищал нас от всех сыпавшихся на нас упреков [26]. Это было очень трогательно.

Во время травли Раковского [27] к нему обратились с предложением написать статью о том, что коммунисты — злейшие враги рода человеческого, но Ромен Роллан напечатал в газетах статью совершенно противоположного характера, где писал, что «если коммунисты и наделали кое-каких глупостей и даже преступлений, то все-таки крестовый поход буржуазии против революционной России есть поход всего темного на земле против всего светлого и если они сломят Москву,— то помните, все люди прогресса, — это вы проиграли битву». Это ошарашило всех [28].

Ромен Роллан является человеком, который обладает неизмеримой отвагой говорить то, что он думает, совершенно неожиданно шокируя тех, кто его слушает, потому что все ждут, что вот-вот он покается, и вдруг начинается сначала.

Точно так же, когда к нему обратились после этого письма наши эмигрантики Бунин и Бальмонт, которые говорили ему, как это он, который является «папой» всей европейской литературы, который заменил Толстого, как он может высказываться за большевиков, он ответил им, — во многих местах, с нашей большевистской точки зрения, дрябловатым — письмецом, но главные части письма были настоящей отповедью человека, человека, который понимает, что авангард человечества — это коммунистическая партия [29]. И я сейчас получил от него письмо, правда, через третьих лиц. Он пишет там о гонорарах. Но какая разница между тем, как пишут другие лица и он. Другие пишут: извольте нам уплатить наш гонорар в валюте, вы нас грабите и т. д. Он пишет: «Сейчас является преступлением вывозить из вашей страны деньги. Поэтому, так как у меня накопилось большое количество гонораров, если вы считаете возможным их выделить, то употребите их на воспитание ваших детей. Я хочу показать пример остальным писателям, чтобы они перестали сосать из вас свои доллары и франки».

Какая разница между этим письмом и письмами остальных писателей. ь которых они требуют свои долги и не хотят простить ни одной копейки.

Я колеблюсь, напечатать мне это письмо или нет. С одной стороны, хочется очень его напечатать, чтобы не повадно было кой-кому обращаться с такими письмами и вечными жалобами, что им какие-то гроши не доплатили и т. д. С другой стороны, так как письмо не для публикации прислано, я боюсь, что он скажет: я прислал вам свое письмо в частном порядке. Хотя самое назначение письма таково, что оно хочет огласки, я запросил его, желает ли он огласить это письмо через прессу [30].

Это все я привожу вам для характеристики этого человека, который занимает все-таки нейтральное положение, но по-своему, «по-святому». Вообще Ромен Роллан, по-моему, тип современного «святого». Нам такие не нужны, но со стороны посмотреть приятно.

Посмотрим теперь немного вкратце на отдельные страны, что после войны сделалось с литературой отдельных стран.

Для Германии чрезвычайно характерным явилось движение экспрессионистов. Германия была раздавлена, разбита полностью. Интеллигенция Германии ощутила поражение и все тяготы голода, нищеты, как страшное преступление Вильгельма, его правительства и всей буржуазии. Поэтому германская буржуазия средняя и мелкая, богемствующие писатели кинулись всем скопом в антибуржуазный лагерь. С этой точки зрения германская интеллигенция была революционной. Конечно, вопрос в том, на какую революцию она была способна. Были среди них такие люди, которые присоединились к коммунистической партии, но большой пользы они не принесли, так как это люди, которым больше приличествует сидеть в кафе, чем принимать участие в революции. Они внесли в партию раскол, они способствовали выделению «рабочей партии» в Германии, которая утверждала, что вождей не нужно, что в парламенте участвовать не нужно. Конечно, ни один серьезный рабочий до этого додуматься не мог бы. Это было крайним проявлением детской болезни левизны.

Всё же они были настолько революционерами, что в своих произведениях всячески поносили буржуазию, всячески ругали ее.

Характерно для них то, что они обиделись не только на буржуазию, но и на всю действительность вообще. Они заявили, что и земля, и небо, и природа — все это гадость. После поражения они почувствовали себя настолько обозленными, что стали протестовать решительно против всего мира. Они сказали: «Всю эту пакость мы изображать не желаем, для нас ценны только мы сами и то, что внутри нас. Иногда мы будем пользоваться словами и образами, но мы постараемся сделать их как можно больше далекими от действительности, от природы. Природа противна и принесла нам поражение».

Вот почему они не говорили, а кричали и вопили, не пели, а рыдали и выли. Их картины и драмы напоминают тот момент, когда человек до того рыдает, что не может произнести ничего членораздельного. Они голосят, бормочут, завывают, но не говорят обычным человеческим голосом. Если же вы спросите их, почему это так, они скажут: «Если мы сделаем естественно, то это будет похоже на природу, а мы ее ненавидим, мы говорим ей „чур меня“».

Этот их крайний индивидуализм привел к тому, что они всё упростили, исказили и перевернули. Они движимы горячим чувством обиды и протеста, и потому получается так, что их искусство действительно потрясает точно так же, как нас потрясает рыдающий человек. Певец, который поет прекрасно, нас трогает, волнует, но волнует нас также и тот человек, который рыдает и катается по земле. Однако певца можно слушать каждый вечер, а человека, который все рыдает и рыдает без удержу, в конце концов стукнешь графином по голове. К экспрессионистам приставали и говорили: «Перестаньте плакать, расскажите в чем дело, успокойтесь, вот вам стакан воды».

Наконец, они уже сами склонны были искать выход из создавшегося положения. Некоторые из них пошли в сторону социализма и даже коммунизма, например знаменитый Штернгейм* был одно время членом коммунистической партии, но потом оказалось, что он запутался — шел в одну комнату, а попал в другую и скоро принужден был уйти из партии [31].

А Толлер, как вы знаете, был даже главнокомандующим военных сил Баварской республики в течение тех нескольких дней, пока она существовала, но после того как Толлера арестовали, он сильно опустился и заявил, что пользовался своим правом главнокомандующего для того, чтобы

* В стенограмме ошибочно: Штейнгель.

не допустить до боя. Хорош главнокомандующий! Вследствие этого, когда он приезжал в Россию и мы его очень чествовали, потому что он революционный антибуржуазный писатель, с большим революционным запалом [32], то получилась маленькая заминка. Наши товарищи-коммунисты устроили ему некоторый скандал и опубликовали в газетах о его поведении. Между тем он этого не заслужил. Маркс и Ленин умели относиться к поэтам снисходительно, они знали, что часто эти люди, особенно когда приходят из другого класса, не выдерживают сильного экзамена, но могут быть полезны[33]〈...〉

Не буду останавливаться на отдельных экспрессионистах. У меня есть большая статья [34], и кто интересуется, может ее поискать.

Самая интересная, конечно, пролетарская поэзия Германии. Толлера нельзя считать вполне пролетарским писателем. Но там есть два писателя, которые могут претендовать на очень крупное место. Конечно, наша пролетарская поэзия стоит выше 〈западно〉европейской, но как это может быть иначе: ведь у нас прошла пролетарская революция.

Но Иоганнес Бехер, который сначала был также человеком из богемы и в известной степени экспрессионистом, пришел к нам через школу опрощения, мужественного отказа от всяких прикрас, стремления искать самое существенное. Этот поворот у немцев называется Neue Sachlichkeit * — школой вещности. Эти рыдания им самим надоели, они отходят к более спокойному и заявляют: нам не нужно изящество, прикрасы, нечто вкусное; мы хотим говорить о сущности вещей.

Когда я буду говорить об искусстве, я укажу на крупных коммунистов-художников, которые заняли в искусстве громадное место, и некоторые были вожатыми этого движения. Не все, конечно, германские художники всех родов оружия, уходящие от экспрессионизма в эту вещность, своеобразный мнимо-реальный материализм, непременно идут к коммунизму. Многие из них идут вразброд, имеют неясно выраженное миросозерцание.

Но Иоганнес Бехер прямо пришел к коммунизму. Типичным для него является песня или поэма «На смерть Ленина», а после этого он издал и целый ряд очень хороших стихотворений и роман, в котором он рисует войну будущего [35]. Он переведен на русский язык и, кажется, уже издан. Этот роман написан в потрясающей форме и с агитационной стороны имеет большую силу.

Сейчас он написал второй роман, содержание его я точно не знаю, но слыхал от автора и от его друзей, что это чрезвычайно широко задуманный роман, изображающий самую сущность схватки классов [36]. Тут и прошлое, и настоящее, и предсказания насчет будущего.

Юнг — писатель гораздо более крупный. Он создал несколько очаровательных пьес и вообще заслуживает всяческого внимания [37].

В Германии существует довольно много пролетарских писателей. Я назвал самых крупных из них, относящихся к более раннему периоду, так как после них идут значительно более мелкие писатели. Целой школы пролетарских писателей там нет, и мы решили их объединить в «Бюро революционных писателей» (раньше оно называлось «Бюро пролетарских писателей»), председателем которого я имею честь состоять [38].

Теперь поговорим о Франции. Там все это движение в литературе получило несколько иной характер, так как во Франции особенно унывать было нечего — Франция была победительницей — поэтому французская молодежь, в отличие от немецкой**, выступила весело, с пляской. Она продолжала линию футуризма, она создала ту школу «дада», о которой я

---

* Новая вещность (нем.).

** В стенограмме ошибочно: американской.



ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ БИЛЕТ НА ДОКЛАД ЛУНАЧАРСКОГО «ЧЕТЫРНАДЦАТЬ ЛЕТ КУЛЬТУРНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ»
Гамбург, 19 ноября 1931 г.
Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва

вам уже говорил[39]. Представители этого течения говорили прямо: «Надо отдаться самой дурацкой, самой безумной веселости», и я думаю, что если бы действительно кого-нибудь из них назвать дураком, то они сочли бы это за комплимент, потому что они были глубоко убеждены, что разум есть вещь в высшей степени проклятая, что чел век находится в рабстве у этого тирана, которого ему надо как можно скорее с себя стряхнуть.

Сюрреалисты, например, Бретон, Арагон и другие, одно время присоединились к нам, заявив себя коммунистами, и это было довольно-таки курьезно. Они даже создали свой орган «Clarté» («Ясность»), который считали коммунистическим. В тот период мы были в чрезвычайной моде у интеллигенции и к нам тянулись все, во всех городах обнаружились такие друзья русской революции, но затем это увлечение нами стало постепенно таять и группа «Clarté» осталась более или менее одинокой [40]. В Париже она очень резко выступала против Барбюса, который в своей книге об Иисусе заявил, что он вообще плохой коммунист [41].

В этот период я как раз был в Париже и пришел в ужас, когда эти люди стали развивать передо мной свои соображения о том, что мы так же, как и они, боремся за «дурацкую идею»; они говорили: «Вы принесли с собой хаос, плодородящую тьму» и т. д. От таких разговоров у меня быстро завяли уши [42].

Сюрреалисты сейчас переживают какую-то дальнейшую эволюцию. Безусловно, это молодежь умная и энергичная; в то время, как я жил в Париже, они устраивали самые смелые мальчишеские выходки. Они шли, например, на какое-нибудь патриотическое собрание, где показывался патриотический фильм, и кричали: «Долой Францию!» Я спрашивал: что это, иностранцы, боши? В ответ они показывали свои ордена, которые

они получили во время войны, потому что эти люди были в офицерстве, дослужились до высших чинов. Они говорили: мы кричим против буржуазии, потому что считаем, что нужно сбросить Францию логики, Францию математики, Францию буржуазии. Все это нужно долой, провозгласить свободную Францию, которая будет прокладывать неведомые для Франции пути. Они несли такую галиматью, что им говорили: «Не нужно вести даже в комиссариат, люди явно рехнулись». Повторяю, я не знаю даже, что с ними сделалось, я некоторое время не был в Париже, а слышно о них очень мало.

Тогда буржуазия говорила: «Они очень умные люди. Все труднее и труднее быть оригинальными, все разобрано, а молодой человек, чтобы сделать имя, должен наскандалить. Тогда о нем заговорят. Высоко летают, да где-то сядут?» И были уверены, что сядут тоже достаточно высоко, говорили, что коммунизм даст им хорошие доходы. От коммунизма они отошли, но какие произведения они создали — я не знаю. Знаю только, что «Clarté» давно закрыт.

Штукарями очень большого калибра являются такие писатели, как Жироду. Я даже не могу их охарактеризовать. Могу сказать два слова.

Кокто, молодой писатель, очень остроумный, дерзкий, умеющий производить эффект, также перебрал несколько путей [43]. От изящного такого футуризма, немного уже приспособленного на дамский вкус, чтобы читателя не шокировали острые углы, чтобы все было подслащено, он перешел к подражанию классикам и к вещам, которые просто пишутся на такие пикантные темы. Фокусник он и повар литературный для особых гурманов, очень ловкий. Наш футуризм, например, произносит его имя с благоговением, хотя наши футуристы, которые вместо белого павлина могут подать жирного клопа[44], не похожи на Кокто, потому что у Кокто много чрезмерности красок, отравленных большой культурностью. Простоты в нем нет. Это белый красующийся павлин. Во Франции его обожают до сих пор. Он только и думает о том, как бы хватило у него на два месяца новой маски, потому что он постоянно меняется, как хамелеон, и в этом разгадка того, что он интересует Францию. Вычитать в его произведениях хоть что-нибудь мало-мальски глубокое — невозможно. Это целиком послевоенный продукт. Уже Кокто идет по линии «дада», но дадаисты нелепо выкрикивают, что французы называют, петухом на осле[45], а Кокто, наоборот, дает деликатесы, кондитерский товар.

Другой такой штукарь, Сандрар, также очень остроумный человек, пошел другим путем. Он возражает этим настроениям или, вернее, усваивает себе манеру говорить чрезвычайно просто.

У Толстого в «Плодах просвещения» говорит горничная про господ: «Придут господа после ужина на кухню и начинают есть капусту. Это после конфект их тянет на капусту» [46].

Таким писателем был Сандрар. Буржуазия пресытилась узорностью, изящество требует большого напряжения, а Сандрар, напротив, идет к крайнему упрощению.

Как вы знаете, сейчас в литературе замечается стремление к крайнему упрощению. Это перекинулось и на живопись, и на обстановку. Она красива именно тем, что она удобна и проста. Точно так же и Сандрар захотел сделать свои стихотворения страшно простыми, дать в них только самое необходимое, чтобы вы могли сразу воспринять и проникнуться содержанием, не отвлекаясь формой. Однако Сандрар все-таки настолько пустой человек, что в своих поделках он увлекся именно формой и гордился ею. Содержание в его произведениях, конечно, есть, но если у Сандрара можно чему-нибудь научиться, то только форме. Я допускаю, что Маяковский прав, когда говорит, что у Сандрара можно учиться именно

в смысле изящества, прегнантности * и простоты движений. С этой стороны он действительно и для нас может быть интересен [47].

Что касается Жироду, то я не знаю, писал ли Олеша свой роман «Зависть» под влиянием Жироду или это является простой случайностью. Один из критиков в «На ⟨литературном⟩ посту» писал, что Олеша слишком наблюдателен, слишком влюблен во внешность, в широту образов и что Жироду умеет изображать так же тонко [48]. Когда вы читаете Жироду, ваш глаз как бы все время насыщен зрелищем, и в этом отношении он необыкновенно талантлив и стилистичен. Я не знаю другого мастера образов, подобного Жироду. В двух-трех словах он так подает вам всю картину, что вы ясно видите перед собой каждую подробность.

Олеша пошел по тому же пути. В «На ⟨литературном⟩ посту» правильно указывалось, что Олеша — писатель с содержанием, и о нем придется еще говорить, но что в этой любви к блеску, в этой зеркальности сказывается поверхностное отношение к миру. Это замечание очень тонкое, вероятно, сделанное потому, что критик (не помню сейчас его фамилии) читал Жироду и знает его стиль. Жироду — безусловно волшебник, он вытряхивает образы из своих рук, как волшебник заставляет бить фонтан из цилиндра. Он вертит своей кинематографической ручкой, и вы видите образы один красивее другого, но за филигранностью каждой отдельной фразы человеческий тип как-то смазывается, теряется. Трудно из этой массы блесток создать что-то целое.

Если вы спросите, что хотел сказать Жироду тем или другим своим произведением, то на этот вопрос иной раз трудно будет ответить. Даже в рассказе на такую серьезную тему, как столкновение немцев и французов, попытка Жироду выявить ту глубокую ненависть, которую питают друг к другу эти две нации, не увенчалась успехом [49]. Создается такое впечатление, как будто бы вы начали пить шипучий напиток, который пенится и сверкает, когда вы откупориваете бутылку, но когда вы наливаете в стакан,— вся жидкость улетучивается, вы ничего не выпили, а пена-то клокочет.

Я к этому должен прибавить, что самым наименее даровитым из этих фокусников является тот, который имеет наибольший успех, именно знаменитый Пьер Бенуа, которого у нас переводят и читают, но он стоит на границе литературы и того, что можно назвать простым чтивом. Его читают, когда скучно, в вагоне. Настоящим писателем он не является. Бенуа находится на границе или за границей сколько-нибудь серьезной литературы.

Конечно, в молодой французской литературе не только такие люди есть. Я, впрочем, не знаю, что назвать молодым. Те писатели, о которых я ⟨буду⟩ говорить, Жан-Ришар Блок, ⟨Дюамель⟩ и Дюртен — это три самых больших имени в так называемой молодой французской литературе, молоды они очень относительно, может быть, немногим моложе меня, но так как они начали писать перед самой войной, а некоторые после войны, они причисляются к молодым писателям, к старшему поколению, старшей прослойке молодых писателей. Это люди серьезные, наблюдательные, вдумчивые и очень скорбящие по поводу буржуазного развала. Все они тянутся к нам. Одно время тянулись таким образом, что были в «Обществе друзей России» и вели себя великолепно, но затем несколько поправели. Дюамель написал о России хоть местами глуповатую книгу, но довольно честную [50]. Правда, смешно видеть, что он расписывает, как много в России хорошего, а потом на последней странице говорит: «Я писал это для того, чтобы буржуазия прекратила свою подлую политику, потому что если не прекратится такая политика, то у нас будет то, что в России».

---

* См. примеч. на стр. 130.

У Дюртена книга гораздо мужественнее. Она местами мне положительно нравится. Я с удовольствием прочитал главу, которая посвящена мне, Наркомпросу, нам всем: просвещенческому миру и учащимся [51]. Хорошо и правильно написано, но сам он возбуждает разные сомнения относительно того, можно ли вообще детей учить в политическом духе, не слишком ли это рано, не нужно ли ждать, пока человек созреет, что мы фанатики, верим в свою истину, что благодаря этому мы настаиваем на этом перед детским возрастом, который беззащитен и не может оказать сопротивления. Он не может понять, что мы не фанатики, а люди, стоящие на настоящей научной точке зрения. Это все равно, как если бы священник католический, тронутый свободомыслием, приехал бы в школу в средние века, где преподают, что земля вращается вокруг оси, и сказал бы, что это фанатизм, у нас за это карают, жгут на кострах, что нужно стать на объективную точку зрения: не то вертится, не то не вертится. Так относится он к марксизму. Для нас это смешно. Думается мне, что и Ж. Р. Блок, с которым я в хороших отношениях, изменил свое хорошее отношение к России[52]. Но пишут они хорошие книги. Это старая интеллигенция французская, которая годами не стара, но стара своими традициями. Она за разум, за науку, против поповского наваждения (а там мистика очень шагает), против фокусничества, против блестящей внешней формы; она за хорошую человечность. И я думаю, что если мы вновь начнем сильную и умелую пропаганду среди интеллигенции (а заполучить лучшую часть интеллигенции нам важно), то мы несомненно найдем в них известный отклик.

И, наконец, во Франции существует такой писатель, как Барбюс. Вы знаете, какой это передовой друг России и в какую большую фигуру в европейском масштабе он вырос. Даже когда он проезжает по такой палаческой стране, как Румыния, и когда там знали, что Барбюс, уехавши от них, заклеймит позором все их проделки, — все-таки его пускают, так как ⟨он⟩ считается «европейской совестью» [53].

К сожалению, Барбюс вывел в люди Панаита Истрати, а это не бог весть какой даровитый писатель. Мы его, правда, приласкали, я написал предисловие для его рассказа, и другие к нему тоже отнеслись хорошо. Мы дали ему возможность объехать нашу страну, но сейчас у него замечается какой-то такой уклон, который заставляет думать, что мы вряд ли сможем на него опереться. Похоже на то, что это очередной Чан Кай-ши в миниатюре [54]. Конечно, если я ошибаюсь,— тем лучше.

Относительно Англии и Америки я могу сказать вам только очень кратко. В последнее время в Англии, кроме тех писателей, которые уже существовали раньше и теперь продолжают писать, выдвинулся новый ирландский писатель Джеймс Джойс. Никто его еще не читал и, вероятно, нам не скоро придется с ним познакомиться. Говорят, что его книга «Улисс» написана чрезвычайно трудным языком. Даже англичане понимают не всё сплошь, и некоторые страницы кажутся им совсем туманными. Сейчас эта книга переводится на немецкий и французский языки, причем перевод ведется под редакцией самого автора. Возможно, что мы познакомимся с книгой в этих переводах [55].

Интересно, что эта огромная книга в сотни страниц описывает только один день. Она представляет собой что-то чудовищное и до сих пор еще невиданное. Человек сумел, по-видимому, устроить какой-то такой микроскоп, под которым он видит самые мельчайшие подробности довольно богатого событиями дня. Говорят, что местами рассказ невыносимо циничен, что местами он проникнут революционным духом, местами доходит до неслыханной силы выразительности и гениальности, но все это я передаю только с чужих слов. Есть и такие, которые говорят, что в целом рассказ этот, если и увлекателен, то в то же самое время очень утомляет.

ДРАМА ЛУНАЧАРСКОГО «ОСВОБОЖДЕННЫЙ ДОН-КИХОТ» ИЗДАНИЕ НА ИСПАНСКОМ ЯЗЫКЕ

Буэнос-Айрес, 1930

Книга из личной библиотеки Луначарского
Обложка

Центральный архив литературы и искусства, Москва



Надо сказать, что такой миниатюризм, такой спокойный и последовательный рассказ о мельчайших событиях появляется не в первый раз. Например, писатель Пруст, очень правый человек, большой сноб, поклонник аристократии, тоже любил до мельчайших подробностей описывать всякие незначительные явления — писал он, скажем, как человек напился пьяным и как он на следующий день вдруг просыпается очень бодрым и т. д. Однако Пруст изображает все это с каким-то невероятным умением, он на первый взгляд действительно увлекает, но при чтении его рассказов вы постепенно начинаете чувствовать себя утомленным, так как никакого содержания в них нет. У Жироду тоже есть эти черты, но Жироду умеет вертеть своей ручкой очень быстро, а Пруст затягивает дело. Иногда в кино показывают все в очень замедленном темпе: человек в беге поднимает ногу и потом комически-долго ее опускает на место, или купальщик вместо того, чтобы быстро окунуться в воду, погружается в нее медленным, плавным движением.

А что касается Джойса, я упоминаю о нем только потому, что это громкая фигура в Европе, какой-то〈...〉*, потому что людей, которые бы его прочитали, мало, а шуму вокруг него чрезвычайно много. Статья о нем с несколько бóльшим анализом имеется в последнем номере нашего журнала «Вестник иностранной литературы», написана человеком, который его читал и может поэтому сказать больше, чем я [56].

В Америке имеется некоторое известное движение воды. Мы знаем кое-что о передовой Америке. Некоторые видали пьесу О'Нейля «Любовь под вязами», а сейчас на днях пойдет его «Негр». Это анархически мысля-

* Пропуск в стенограмме.

щий враг буржуазии. У нас шла его «Косматая обезьяна» [57]. Кто видел, тот понял, что это не наш человек, но человек, проникнутый злобой к буржуазии, с приближением к немецкому экспрессионизму, но более упорядоченный, хотя у него есть визионерство. Он берет одно лицо и пропускает его через свои позиции.

Затем Моэм, английский* писатель, который издавался у нас. Пьеса его «Ливень» — очень интересная антирелигиозная пьеса, одна из самых интересных антирелигиозных пьес, которые я знаю. Некоторые его романы переведены на русский язык [58]. Все они антибуржуазны.

Недавно к нам приезжал писатель полуиспанский, полуамериканский — Дос Пассос. Он не член коммунистической партии, но его роман ‹«Манхеттен»› и пьеса, которую он привез с собой, «Победа над воздухом» — это вещи революционные и очень сильно революционные [59]. Америка — такая страна, в которой бесконечно сильна мощь буржуазии, но в которой, как в котле с очень тонкими стенками, вместе с тем имеется и большое внутреннее давление.

Вот видите, какую пеструю картину мы имеем в послевоенное время. Все это идет по джазбандскому оглушительному пути. Против этого протестует известная группа. Когда я был во Франции, собралась блестящая группа писателей, художников. Они говорили о великом ‹...›**, который растет, о том, что буржуазные издательства забирают их в свои руки, ‹что› во Франции царит большая реакция, с большим презрением говорили об этом жиродизме, об этом внешне блистательном павлиньем хвосте, о желании быть виртуозным шутом при дворце и т. д. Я им сказал: «Франция до сих пор так богата силами, своими поэтами, писателями, художниками, почему вы не организуетесь, не движетесь вперед?» Мне ответили наиболее серьезные люди: «Помогите нам организовать, устройте у нас издание журнала». Я говорю: «Пока Наркомпрос РСФСР Францию не включил в свое поле действия». Какая-то определенная беспомощность. Мы стараемся немного этой беспомощности помочь. Мы понимаем, что нам нужно привлечь и организовать вокруг нас пролетарских писателей и тех, кто наиближе к пролетариату. Мы устроили несколько конференций, пользуясь большей частью нашими съездами: съездами Коминтерна и съездом Друзей России [60]. Это были ближайшие к нам люди. Мы тогда стремились организовать «Бюро пролетарских писателей» [61]. Потом оказалось, что писателей, которых можно без обиняков назвать пролетарскими, очень мало. Известных писателей — только по одному, по два, много — по три, а большей частью — это писатели-подростки, которые еще учатся, которые состоят на положении подмастерьев, которых, пожалуй, можно не печатать. Мы издаем всех иностранных писателей-пролетариев, и по этому вопросу среди некоторых из нас ведется принципиальный спор. Одни говорят: «Пусть печатаются даже малозначительные вещи, потому что они написаны пролетариями», а другие возражают: «Если печатать все без разбора, то и читать никто не станет. Печатайте не только пролетарских писателей, но и таких, которые наполовину принадлежат к буржуазии. Нужно только снабжать их произведения соответствующими комментариями».

Теперь мы несколько изменили нашу тактику. Мы стали собирать вокруг себя революционных *** писателей всего мира, которые определенно не принадлежат к буржуазии, и создали «Бюро революционных *** писателей». Конечно, такой писатель, который является отъявленным врагом коммунизма, нас привлекать не может, но есть писатели, которые,

---

* В стенограмме ошибочно: американский.
** В стенограмме какое-то искаженное слово.
*** В стенограмме ошибка: пролетарских.

хотя и не подошли к нам достаточно близко, но относятся к буржуазии враждебно. Таких писателей довольно много.

«Бюро революционных писателей» имеет свой журнал «Вестник иностранной литературы», в котором помещаются все более или менее интересные новинки.

Лично я придаю этому делу большое значение, и еще лет пять тому назад в журнале «Коммунистический Интернационал» я писал о необходимости вести пропаганду среди заграничной интеллигенции [62]. Я считаю, что борьба за западноевропейскую интеллигенцию вообще и за художников в частности — вещь совершенно необходимая. Пока в этом отношении мы еще больших успехов не имеем, но я думаю, что если бы совсем серьезно этим делом занимались, то это принесло бы очень солидные результаты, а пока получается то, что сама буржуазия отвоевывает у нас часть этих писателей.

Это происходит потому, что капитализм стабилизировался, вступил в период наступления, вызывающего, правда, решительный отпор со стороны рабочего класса, а мы в последнее время переживаем тяжелый кризис. Конечно, некоторые видят кризис совсем не там, где он есть на самом деле; эти вопят о том, что «на 11-м году революции не хватает хлеба», но суть не в этом, а в том, что к постоянной напряженной критике нас со стороны буржуазии и социал-демократии присоединяются голоса коммунистов-отщепенцев. Для тех, кто ездит в Европу и знает европейские настроения, понятно, что вред их чрезвычайно велик. Этим объясняется некоторый отход от нас интеллигенции. Интеллигенция боится грядущей войны, она видит, что буржуазия ее на эту войну толкает, но никто из них не замечает зверского облика буржуазии. Мы это замечаем, и потому мы можем вогнать клин между интеллигенцией и буржуазией. С приведением в больший порядок нашего внутрипартийного единства мы можем рассчитывать, что мы опять ⟨станем⟩ большим притягательным центром и получим значительное количество попутчиков, а получить попутчиков это и в нашем русском обиходе, и в европейском обиходе для нас чрезвычайно важно.

Вот я дал вам в некотором роде географическую карту того, что происходит в западноевропейской литературе. Это очень мало, но почти все эти писатели переведены на русский язык. Вы можете найти их сочинения, библиографию я вам ⟨не даю⟩, но если она вам нужна, можно ее без особого труда составить. Обращаю ваше внимание на «Очерки современной европейской литературы» Фриче, хотя они начинаются у него очень далеко и о предвоенном и послевоенном периоде мало страниц. Но книга эта превосходна, и вы найдете там много из того, что я сказал, и больше того, о чем я не говорил [63]. Если сопоставить, что я сказал и сказал Фриче, у вас составится представление большее, чем из моей лекции. Затем обратите внимание на наш орган «Вестник иностранной литературы», который, правда, не стоит абсолютно на высоте и только постепенно вырабатывается, но в котором вы найдете богатый материал [64].

Разрешите на сегодня закончить.

Машинопись. Неправленная стенограмма. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 427, лл. 1—49.

[1] Вопросы были заданы слушателями на предыдущей лекции Луначарского «Русская литература после Октября», состоявшейся 2 февраля 1929 г. Стенограммы лекций изданы не были.

[2] Об австрийском социал-демократическом писателе Альфонсе *Петцольде* (1882—1923) Луначарский писал в статье «Нарождающаяся лирика» («Киевская мысль», 1912, № 11, 11 января).

[3] Драма «Космос» (1913) принадлежит не Петцольду, а бельгийскому поэту Эжену Барнаволю. О ней Луначарский писал в статье «Очерки пролетарской литературы. Новый шедевр социальной драмы» («Борьба», 1914, № 3 — см. VII, 176—182).

[4] Кризисные явления в настроениях и творчестве Андерсена-Нексё, о которых упоминает Луначарский, имели временный характер. В дальнейшем Нексё — преданный друг СССР и выдающийся художник социалистического реализма.

[5] Возможно, Луначарский называет здесь имя голландской писательницы и политической деятельницы Генриетты *Роланд-Гольст* (1869—1952). Участвуя в социал-демократическом движении с конца XIX в., она примыкала к левому крылу и выступала против реформизма. В 1918—1927 гг. входила в Коммунистическую партию Голландии и принимала участие в работе Коминтерна. В 1927 г. вышла из партии и в дальнейшем оказалась на позициях христианского социализма. В 1945 г. возвратилась в ряды коммунистической партии, участвовала в борьбе за мир. Наряду с публицистическими и литературно-критическими работами писала поэмы и лирические драмы.

[6] О французском писателе Шарле Луи *Филиппе* (1874—1909) Луначарский писал в статьях: «Гений и голод» («Новая жизнь», 1911, № 13, декабрь — см. V, 184—197), «Пролетарська література у Франції» («Дзвін», Київ, 1913, № 10) и «Очерки пролетарской литературы. Социальный роман во Франции» («Борьба», 1914, № 6 — см. VII, 173—176).

[7] Серия романов Эмиля Золя «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи» (1871—1893) состоит из двадцати произведений.

[8] См. примеч. 12 к статье «На кисельных берегах».

[9] Имеется в виду изображение социалиста Рупара в романе Франса «Современная история», а также публицистические выступления писателя, собранные в книге «К лучшим временам» (русск. изд. М., 1925).

[10] В романе Уэллса «Люди как боги» («Men like Gods», 1923, русск. перев.— 1927) У. Черчилль выведен в образе военного министра Руперта Кетскилла (в 1918—1921 гг. Черчилль был военным министром и министром авиации). Лидер консерваторов А. Дж. Бальфур представлен в образе Сесиля Берли.

[11] Речь идет о романе Э. Синклера «Джунгли» (1906). Это произведение было не первым романом Синклера, но явилось первой его книгой, переведенной на русский язык в том же 1906 г.

[12] Такая характеристика мало подходит к Э. Синклеру, которому была свойственна частая смена настроения, зависевшая от субъективных впечатлений. Недаром В. И. Ленин называл его «социалистом чувства», подчеркивая характерный для Синклера разрыв между эмоциями и рациональным осмыслением событий.

[13] Статья «Жизнь и творчество Гюи де Мопассана» в кн.: Г. М о п а с с а н. Собрание сочинений, т. I. Под общей редакцией А. В. Луначарского. М., «Земля и фабрика», 1929.

[14] Плеханов писал о пьесе Франсуа де Кюреля (1854—1928) «Пиршество льва» («Le Repas du lion», 1897) в статье 1912 г. «Искусство и общественная жизнь» (Г. В. П л е х а н о в. Сочинения, т. XIV, стр. 153—159).

[15] Луначарский, очевидно, имеет в виду романы Поля *Бурже* (1852—1935) «Полуденный бес» (1914), «Смысл смерти» (1915) и др. Во французскую Академию Бурже был избран еще в 1894 г.

[16] Возможно, что Луначарский оговорился. Называя имя итальянского беллетриста и автора работ по медицине Паоло *Мантегацца* (1831—1910), он, вероятно, имел в виду итальянского писателя Антонио *Фогаццаро* (1842—1911), о котором написал статью «Поэт неокатолицизма» («Киевская мысль», 1910, № 353, 22 декабря — см. V, 149—155).

[17] В выходившем под редакцией Луначарского журнале «Вестник иностранной литературы» (1930, № 4) были напечатаны переводы некоторых произведений Рембо.

[18] Названия прозаических произведений Рембо «Les Illuminations» и «Une Saison en enfer» чаще переводятся иначе: «Озарения» и «Пребывание в аду» (или «Четверть года в аду»).

[19] В 1928 г. вышел 1-й том «Собрания произведений» Велимира Хлебникова (Изд-во писателей в Ленинграде) со вступительными статьями Ю. Тынянова и Н. Степанова, в которых утверждался тезис: «В. Хлебников—не только величайший поэт нашей эпохи, но и будущего» (стр. 64).

[20] Речь идет о книге: Я. Ш а п и р ш т е й н - Л е р с ‹Я. Эльсберг›. Общественный смысл русского литературного футуризма. (Неонародничество русской литературы XX века). М., 1922. К этой книге Луначарский написал предисловие.

[21] О французском писателе Никола *Бодюене* (р. 1883) Луначарский писал в статьях «Молодая французская поэзия» и «Последние книги Верхарна» (см. V, 301—302 и 326—328).

[22] «Первый манифест футуристов» был опубликован за подписью Маринетти в газете «Figaro» 20 февраля 1909 г. (на русск. яз. в кн.: «Манифесты итальянского футуризма». М., 1914).

[23] Луначарский здесь имеет в виду прежде всего большую симпатию к коммунистическому движению, свойственную А. Франсу после 1917 г. Однако перед смертью писатель вышел из Французской коммунистической партии. К Уэллсу и тем более к «братьям Маннам» на том этапе их развития, о котором говорит Луначарский, эти

слова неприложимы: Уэллс в высказываниях о СССР в 1920-х годах подчеркивал свое несогласие с марксизмом и с Лениным, братья Манны были ближе к социал-демократам, чем к Коммунистической партии Германии. Сближение с КПГ началось для Г. Манна только в обстановке антифашистской борьбы после 1933 г.; лояльное отношение стареющего Т. Манна к СССР и его мировой роли сложилось лишь на исходе второй мировой войны.

[24] Название книги Р. Роллана «Au dessus de la mêlée» (1915) обычно переводится «Над схваткой».

[25] Луначарский впервые посетил Роллана 29 января 1915 г. в Женеве. Об этом посещении он рассказал в статье «У Ромена Роллана» («Киевская мысль», 1915, № 72, 13 марта, и № 73, 14 марта).

[26] Роллан поместил в газете «L'Humanité» 26 октября 1919 г. статью «В защиту наших русских братьев» (см. Р. Роллан. Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. 14. М., 1958, стр. 104—105).

[27] В 1927 г. французская реакционная печать подняла ожесточенную кампанию против полпреда СССР во Франции Х. Г. Раковского, требуя его немедленного отозвания.

[28] Имеется в виду открытое письмо Роллана редакции анархистской газеты «Libertaire», написанное 28 мая 1927 г. и напечатанное под названием «За Союз Советских Социалистических Республик» в журнале «Europe» 15 октября того же года (см. Р. Роллан. Собрание сочинений в четырнадцати томах, т. 13. 1958, стр. 140—141).

[29] «Открытое письмо» К. Бальмонта и И. Бунина к Роллану, написанное ими по поводу вышеуказанного выступления Роллана, появилось в журнале «Avenir» 12 января 1928 г. Роллан написал 20 января 1928 г. «Ответ Константину Бальмонту и Ивану Бунину», который был опубликован в журнале «Europe» (1928, № 62) и перепечатан в «Вестнике иностранной литературы» (1928, № 3). В том же номере «Вестника иностранной литературы» была помещена и статья Луначарского «Ответ Ромену Роллану» (см. V, 529—535).

[30] Текстами упоминаемого письма Роллана и вызванного им письма Луначарского мы не располагаем.

[31] Карл *Штернгейм* (1878—1942) — немецкий писатель и критик, один из наиболее значительных драматургов-экспрессионистов. Луначарский написал о его пьесе «Tabula rasa» (1916) статью «Трагикомедия социал-демократии» (см. в кн.: А. В. Луначарский. Этюды критические. (Западноевропейская литература). М.—Л., 1925, стр. 123—132), а в 1922 г. предполагал дать предисловие к сборнику его комедий. Тогда же Луначарский характеризовал его как одного из тех представителей западной интеллигенции, которые «легко уклоняются в сторону ультралевых направлений анархизма или так называемой „рабочей коммунистической партии", где в атмосфере дезорганизованной критики, так сказать, раздерганного и измельченного миросозерцания, отсутствия дисциплины они чувствуют себя лучше» (V, 421). Луначарский говорит о Штернгейме и его политической позиции также в предисловии к названной выше книге «Этюды критические» (стр. 8—9).

[32] Эрнст *Толлер* (1893—1939) приехал в Москву 5 марта 1926 г. В связи с его приездом Луначарский написал статью «Путь Эрнста Толлера» («Вечерняя Москва», 1926, № 53, 5 марта). Заметка о Толлере с его портретом появилась и в «Правде» (1926, № 54, 6 марта). 20 марта в № 64 «Правды» была напечатана статья Пауля Вернера «Правда об Эрнсте Толлере». В ней утверждалось, что Толлер «был одним из основателей первой, мнимо советской республики ⟨в Баварии⟩ в апреле 1919 г. И он был предателем второй, борющейся и руководимой компартией, подлинной советской республики». Приведя ряд фактов, компрометирующих Толлера, Вернер характеризовал его как «фантазера, демагога и изменника одновременно», способствовавшего «гибели советской республики».

В примечании к этой статье редакции «Правды» и журнала «Прожектор» принесли извинение за помещение портрета Толлера и заметки, дающей неправильное представление о нем как о революционере.

26 марта в «Правде» появилось «письмо в редакцию» Толлера, в котором он заявлял, что «если ошибался, то делал это как революционер, а не как контрреволюционер». Текст письма сопровождался новой статьей П. Вернера «Наш ответ Толлеру», в которой вновь подчеркивалась разница «между революционными действиями и мелкобуржуазным пацифизмом Толлера, объявившего на суде, что он стал во главе Красной армии для того, чтобы предупредить кровопролитие». Статья завершалась, однако, следующими словами: «Мы не отрицаем, что со времени своего освобождения из крепости Толлер вел полезную работу среди интеллигентов. Германская компартия ему ни в чем не мешала. Его посещение Советского Союза мы рассматриваем как доказательство того, что он интересуется мировой революцией, и мы надеемся, что он здесь кое-чему научится. Может быть, он тогда сам осудит свое прошлое».

Спор продолжался и на страницах немецкой печати. См. статью «Der „sozialistische Dichter" Ernst Toller» в «Rote Fahne», 1926, № 79, 4 апреля (приложение) и ответ Толлера в той же газете, 1926, № 116, 21 мая (приложение).

[33] В подтверждение этой мысли Луначарский часто ссылался на отношение Маркса к Гейне. См., например, IV, 293, 403, VI, 135.

[34] Имеется в виду вступительная статья в кн.: Г. Кайзер. Драмы. М.— Пг., ГИЗ, 1923.

[35] Речь идет о поэме «У гроба Ленина» («Am Grabe Lenins», 1924) и романе «Люизит, или единственно справедливая война» («Levisite, oder Der einzig gerechte Krieg», 1926).

[36] Можно предполагать, что здесь говорится о замысле романа Бехера «Прощание», напечатанного значительно позднее — в 1940 г.

[37] Франц *Юнг* (1888—1963) — немецкий революционный писатель, автор документальных книг о Советской России первых послереволюционных лет, а также пьес и романов, часто отражавших левацко-анархистские настроения автора. К концу 1920-х годов отошел как от рабочего движения, так и от литературы.

[38] Луначарский был председателем созданного в 1924 г. Международного бюро связи пролетарской литературы, которое в 1926 г. было преобразовано в Международное бюро революционной литературы, превратившееся затем в Международное объединение революционных писателей (МОРП). См. об истории этих организаций и роли Луначарского в них в 81-м томе «Литературного наследства».

[39] Дадаизм возник во время первой мировой войны в Швейцарии в среде осуждавших империалистическую войну эмигрантов из разных воюющих стран. После войны дадаисты выступали и во Франции, где они были наиболее деятельны, и в Германии.

[40] Об истории группы «Clarté» см. в кн.: Ф. Наркирьер. Французская революционная литература (1914—1924). М., «Наука», 1965, гл. VII.

[41] Речь идет о книге А. Барбюса «Иисус» (1927).

[42] О своем пребывании в Париже в начале 1926 г. и о встречах с французскими литераторами Луначарский рассказывает в «Письмах с Запада», вошедших в его сборник «На Западе», 1927 (см. IV, 397—406), и в статье «Из заграничных впечатлений» (см. V, 494—497).

[43] О французском писателе Жане *Кокто* (1889—1963) Луначарский писал в предисловии к его роману «Самозванец Тома» (М., «Никитинские субботники», 1925).

[44] Намек на пьесу Маяковского «Клоп» (1928).

[45] Французское идиоматическое выражение «coq-à-l'âne», означающее: «вздор, чепуха».

[46] См. примеч. 9 к статье «На кисельных берегах».

[47] Французского поэта и прозаика Блеза *Сандрара* (1887—1961) вместе с Жаном Кокто Луначарский называл «малопонятными и путаными, но все же модными экспериментистами» (в предисловии к комедии Жюля Ромена «Господин Трудек в лапах разврата». М., ГИЗ, 1924). См. также IV, 398.

[48] Речь идет о статье Ж. Эльсберга „Зависть" Ю. Олеши как драма современного индивидуализма» («На литературном посту», 1928, № 6).

[49] Имеется в виду роман Жана Жироду «Зигфрид и Лимузен» (1922). Русский перевод этого романа (1927) был издан при поддержке Луначарского, который собирался написать к нему предисловие (см. письмо к П. И. Лебедеву-Полянскому от 9 июля 1925 г.— Архив АН СССР, ф. 597, оп. 3, ед. хр, 11, л. 14).

Этого своего намерения Луначарский не выполнил, но написал краткое предисловие к рассказу Жироду «Святая Эстелла», напечатанному в «Новом мире», 1926, № 7.

[50] Книга Жоржа *Дюамеля* (р. 1884) «Путешествие в Москву» («Voyage à Moscou») была издана в Париже в 1927 г. Автор отмечает в книге, что ему пришлось беседовать с Луначарским.

[51] Книга Люка *Дюртена* (1881—1959) называется «Другая Европа. Москва и ее вера» («L'autre Europe. Moscou et sa foi», Paris, 1928). Третья глава одного из разделов книги, озаглавленного «Интеллигенция», посвящена народному образованию.

[52] Жан Ришар *Блок* (1884—1947) еще в 1921 г. стал членом Французской коммунистической партии. Он горячо приветствовал Октябрьскую революцию. Однако в 1920-е годы для его идеологических позиций характерна была некоторая неясность. Решающее влияние на его мировоззрение оказало непосредственное знакомство с советской действительностью (в 1934 г. он приехал в СССР в качестве гостя на I съезд советских писателей).

[53] В 1925 г. Барбюс в составе международной комиссии по расследованию фактов белого террора совершил поездку в страны юго-восточной Европы, в частности в Румынию, где реакционные власти незадолго до того (в 1924 г.) жестоко подавили крестьянское восстание в Татарбунарах и других селах Южной Бессарабии. В результате этой поездки им была написана книга «Палачи» («Les Bourreaux», 1926). Автор прислал экземпляр своего произведения Луначарскому, который сообщал 19 июля 1926 г. в письме к одному из руководителей Госиздата Г. И. Бройдо: «Я получил сейчас новую книгу Барбюса „Les Bourreaux". Книга наверное будет иметь огромный успех и в Европе и у нас. Она представляет собою разоблачение палаческих нравов южноевропейских правительств. Во всяком случае, если вы захотите издать эту книгу, я могу представить свой экземпляр, могу также рекомендовать и переводчика и взять на себя дать предисловие и редактирование ее. Причем редактирование мое будет не фиктивное,

а действенное, так как я связан узами тесной дружбы с Барбюсом и хотел бы, чтобы книга вышла в лучшем виде» (ИМЛИ, ф. 16, ед. хр. 40).

[54] Румынскому писателю Панаиту *Истрати* (1884—1935) в 1920-е годы оказал поддержку Ромен Роллан. Луначарский написал предисловие под названием «Художник мировой бедноты» к его книге «Домница из Снагова» («Роман-газета», 1928, № 11/23). Приехав в СССР в 1927 г., Истрати выступал с восторженными заявлениями о Советской России, но в книге «К другому пламени» (1929), написанной совместно с двумя другими авторами, изобразил советскую действительность в искаженном виде. Такое вероломство дало основание Луначарскому сравнить Истрати с реакционным китайским военным и политическим деятелем Чан Кай-ши, который изменил революционному делу Сун Ят-сена и совершил в 1927 г. контрреволюционный переворот.

[55] Русский перевод глав из романа Джойса «Улисс» (1922) появился в журнале «Иностранная литература» в 1935 (№ 1—3, 9—12) и 1936 (№ 1—4) гг.

[56] Речь идет о статье Юджина Фогерти «Джемс Джойс» («Вестник иностранной литературы», 1928, № 10).

[57] Все три пьесы О'Нейля (О'Нила) были поставлены в Московском Камерном театре: «Косматая обезьяна» и «Любовь под вязами» — в 1926 г., «Негр» — в 1929 г. (премьера состоялась 21 февраля).

[58] Из романов Уильяма Сомерсета *Моэма* (Maugham, 1874—1965), переведенных к тому времени на русский язык, наибольшей известностью пользовался роман «Луна и грош» («The Moon and Sixpence», 1919). О пьесе «Ливень» см. примеч. 5 к «Ответам на вопросы американской корреспондентки».

[59] Джон Дос Пассос, американский писатель португальского происхождения, в середине 1930-х годов порвал с прогрессивным движением и в дальнейшем выступал как автор произведений все более и более реакционных.

[60] Имеется в виду конгресс друзей Советского Союза, происходивший 10—12 ноября 1927 г. в Москве. Участниками конгресса были иностранные делегаты, приехавшие в СССР на празднование десятилетия Октября. После конгресса, 15—16 ноября, состоялась первая международная конференция революционных и пролетарских писателей под председательством Луначарского.

[61] В связи с конгрессами Коминтерна — IV (1922) и V (1924) — проводились совещания с целью создания международной организации пролетарских писателей. В 1924 г. такая организация была создана и получила название «Международное бюро связи пролетарской литературы».

[62] В статье «III Интернационал и интеллигенция» («Коммунистический Интернационал», 1921, № 17).

[63] Очевидно, имеется в виду книга В. М. Фриче «Западноевропейская литература XX в. в ее главнейших проявлениях». М., ГИЗ, 1926; изд. 2, 1928.

[64] Журнал «Вестник иностранной литературы», орган Международного бюро революционной литературы, выходил под редакцией Луначарского в Москве в 1928—1930 гг. С 1931 г. вместо «Вестника иностранной литературы» стал выходить журнал «Литература мировой революции», переименованный с 1933 г. в «Интернациональную литературу». См. о журнале подробно в т. 81 «Литературного наследства».

ПРЕДИСЛОВИЕ

К «ПОВЕСТИ О ДВУХ ГОРОДАХ» ЧАРЛЗА ДИККЕНСА

«Повесть о двух городах» [1] занимает у Диккенса особое место. Он никогда не писал исторических романов [2]. Его романы или современны или рисуют недалекое по отношению к нему прошлое.

Давно уже замечено, что исторические романы в гораздо большей мере рисуют эпоху, в которую они возникли, чем ту, которую они изображают.

Если еще специалисты по историческим романам, по крайней мере субъективно, стремятся главным образом к тому, чтобы быть правдивыми повествователями выбранного ими прошлого, то большие писатели, прибегающие к историческому роману изредка, а тем более один раз, всегда руководятся при этом какой-нибудь глубокой потребностью, навеянной им их собственным временем и, по их мнению, лучше всего удовлетворимой через посредство ретроспективного материала.

Так Лев Толстой, напуганный наступающим капитализмом и раздраженный формирующимся в контраст к нему революционным народничеством, взял эпопею борьбы помещичьей России с Наполеоном для того, чтобы, с одной стороны, развернуть свою философию судьбы и заслониться ею от мучительных проблем активного участия в социальных процессах, а с другой стороны — идеализацией семейной жизни и внутренних душевных переживаний дворянства реабилитировать его в глазах все более недворянской эпохи, да и своих собственных [3]. Ведь позднее, уже даже в «Анне Карениной», Толстой начал крутой отход с дворянских позиций.

Так точно и Чарлз Диккенс написал «Историю о двух городах» не просто потому, что в нем вдруг возник интерес к этой яркой и тревожной эпохе, а потому, что того потребовала его собственная политическая и социальная позиция.

Свое понимание Французской революции Диккенс почерпнул в известной ее истории, написанной Томасом Карлейлем [4].

Диккенс это сам совершенно откровенно подчеркивает. Разногласия между Диккенсом, который был усердный либерал, даже полурадикал, и Карлейлем, который ненавидел либерализм и прославлял доброе старое прошлое, на самом деле были невелики. Недаром они находили большое утешение во взаимной беседе.

Тот и другой на самом деле были представителями мелкой буржуазии, размалывавшейся в муках жерновами капитализма.

Публикация Л. М. Хлебникова.

И Карлейль и Диккенс одинаково стояли перед лицом мелкобуржуазного революционного движения и соответствующих теорий. При них это движение приобретало все более явный пролетарский привкус. Оба пророка английской мелкой буржуазии викторианской эпохи боялись революции и ненавидели ее. Вместе с тем, однако, они сознавали, что революция вызвана огромным злом, которое рисовалось Диккенсу как ряд злоупотреблений привилегированных классов, а Карлейлю как продукт распада некогда прочного, величественного, справедливого и «божественного» феодального порядка.

«Повесть о двух городах» должна была, по мысли Диккенса, помочь ему отмахнуться, отчураться от революции и вместе с тем дать повод выразить свое негодование по адресу «злых богачей и зарвавшейся знати». Таким образом для нас основные идеи, вложенные Диккенсом в этот роман, не представляют значения. Тем не менее роман остался живым и до наших дней [5]. Этим он обязан замечательной силе воображения Диккенса, которое не оставляло его и тут.

Необыкновенно ловко комбинируя то, что ему привиделось при чтении документов, и различные свои жизненные впечатления, которые показались ему подходящими к картине прошлого, Диккенс с пластичностью, поистине исключительной, воссоздал перед нами картины конца XVIII века в Париже и Лондоне.

Во многих случаях его изображения несомненно правдивы и могут помочь ярко представить это время, обладающее для нас особой значительностью.

Рядом с этим надо отметить другие, обычные у Диккенса, достоинства: занимательность фабулы, большое количество забавных типов, общий дух гуманности, овевающий весь роман.

Если порою сентиментальность автора претит нам, то зато иногда Диккенс, так интересно умевший переходить от реальности к приподнятости, мелодраматической, может быть, но в хорошем вкусе и с большим эффектом,— не скупится на этот прием здесь.

В сцене Маннета и его дочери в тюрьме он переходит к ритмической прозе и вкладывает в уста молодой девушки как бы целую арию с припевом: «Плачьте, плачьте». Еще и сейчас у чувствительного человека этот трогательный эффект может вызвать слезы на глаза.

Каким зловещим становится вся сцена суда в главе «Зрелище» от постоянного рефрена о синих мухах! Как великолепно достигает своей цели Диккенс, изображая звон золота и шелест шелка в приемной герцога!

Если прибавить к этому несомненную трогательность и значительную оригинальность всей фигуры «беспутного героя» Сидни Картона, то нетрудно понять непреходящий успех этого романа.

Можно спорить по поводу того, не превосходит ли мелодраматичность в изображении супругов Дефоржей границу хорошего вкуса. Но читатель, знающий Гюго, не сможет не заметить своеобразного гюготианского привкуса в этих персонажах, а при этом надо вспомнить, что «История двух городов» написана до «93 года» [6].

Зато отрицательным в романе является все, что вытекает из мелкобуржуазной предвзятости Диккенса. Он оправдывает исторически эксцессы толпы ужасами предшествовавшей тирании, но он изображает их сугубо отвратительными и не скупится на сгущение красок. Народная масса у него живет и действует. Она есть основной носитель революции, но она у Диккенса только несчастна и голодна, забита вначале, свирепа и разнуздана потом. Не надо ни на минуту забывать, читая роман, что здесь действительность рассматривается глазами мелкобуржуазного пацифиста.

* * *

Редакция позволила себе несколько сократить текст, выбросив кое-какие заведомые длинноты и некоторые плохо переносимые для современного читателя сентиментальности. От этого роман только выиграл.

Переводы на русский язык, какими располагала редакция, ее не вполне удовлетворили, в том числе и перевод Бекетовой, изданный в 1919 году издательством «Всемирная литература».

Редакцией произведена довольно большая работа по комбинированию и исправлению имеющихся текстов. Текст, получившийся в результате, удовлетворителен. Жаль, конечно, что нельзя было попросту заказать нового перевода.

⟨1930⟩

Машинопись. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 306, лл. 142—146. Заглавие дано редакцией.

Статья должна была служить предисловием к отдельному изданию романа Диккенса, вероятно, в «Библиотеке исторических романов» изд-ва «Огонек». По неизвестным причинам книга эта в свет не вышла.

[1] «Повесть о двух городах» («A Tale of Two Cities») — исторический роман, посвященный Французской революции 1789—1793 гг., написан Диккенсом в 1859 г.

[2] Неточность: перу Диккенса принадлежит также исторический роман «Бернеби Рэдж» («Barnaby Rudge», 1841).

[3] См. в настоящ. томе вступительную статью Луначарского к изданию романа «Анна Каренина» для американских читателей.

[4] Трехтомная «История французской революции» английского философа и историка Томаса Карлейля была издана в 1837 г.

[5] В статье «Диккенс», напечатанной в третьем томе «Литературной энциклопедии» (1930), Луначарский писал: «Конечно, Диккенс не лучше Карлейля сумел понять подлинную сущность Французской революции. Разумеется, он отшатнулся от нее, как от безумия. Это было вполне в духе всего его мировоззрения, и тем не менее ему удалось создать по-своему бессмертную книгу» (VI, 70).

[6] Роман Гюго «Девяносто третий год» был издан в 1874 г.

РАЗГОВОР С ГЕРГАРТОМ ГАУПТМАНОМ

В Берлине я был приглашен к завтраку в один знакомый мне дом [1]. Хозяин лукаво намекнул мне, что меня ждет там сюрприз, который, как он надеется, будет мне приятным.

В прошлой моей статье я писал, что наружность Уэллса ничем особенным не отличается и что сразу его среди других образованных и зажиточных англичан, пожалуй, трудно различить [2]. Тут было совсем другое дело. Едва я вошел в довольно большой зал, где было человек шестнадцать-восемнадцать народу, я сразу остановился сначала от неопределенного впечатления значительности одного из гостей, а потом, через мгновение, узнав его.

Гергарт Гауптман не очень высок ростом, но кажется, что он превышает им всех. Во всей его фигуре, повадке, темпе движений есть что-то торжественное, может быть это результат некоторой тренировки. На Гете он похож до чрезвычайности. Сразу бросается в глаза, что и прическа его, безусое, безбородое лицо, лоб, переходящий в небольшую лысину, сильно выступающие назад виски и стоящие вверх седые волосы — все это гетевское.

Я уверен, что злые языки в ответ на замечание: «Как похож Гергарт Гауптман на Вольфганга Гете» непременно должны сказать: «Да он об этом и старается».

В одном курорте мне приходилось встречать старичка, который был ни дать ни взять похож на Толстого и тоже носил типично толстовскую бороду и прическу. Но это было очень смешно — пожалуй, даже мило, но смешно. Подумайте: вот старичок, есть всего несколько черточек, напоминающих Толстого,— он себя под него и сделал. В самом деле, толку-то что?

Совсем не то у Гауптмана. Искусственно ли подвинул он себя наружно к великому патрону германской и чуть ли не всей европейской литературы, или сходство создалось случайно, но факт-то тот, что во всем многоголосом хоре литературы народов немецкого языка Гауптман стоит и как поэт где-то, конечно, пониже гетевской снеговой вершины, но все же вблизи и все же за линией снегов, за линией вечности, с именем, вписанным на многие столетия в историю культуры своего народа и европейской цивилизации.

И сходство тут не только внешнее, а именно в крупности масштаба, в значительности анатомии, в ритме [3]. Очень интересно и даже умилительно смотреть на Гауптмана. Немало есть очень больших людей и даже великих людей, которых сразу никак нельзя признать〈...〉

Ну так тут совсем не то. Тут вроде впечатления, когда внезапно из-за разных пригорков и скал выглядывает на тебя снежная вершина.

Публикация И. А. Луначарской.

По немецкому этикету меня нельзя было посадить рядом с Гауптманом за завтраком, потому что двух мужчин рядом в этих случаях не сажают. Моей соседкой оказалась мадам Гауптман.

Она, вероятно, уже очень немолода, но это отнюдь не бросается в глаза. Она кажется средних лет маленькой женщиной, брюнетка с живыми глазами и живой речью. Она с удовольствием беседует со мной о целях моей поездки в Германию, о том, как идут дела просвещения в нашей стране.

Она узнала между прочим, что я крайне интересуюсь историей литературной критики [4], и говорит мне: «Как раз на днях мы получили небольшую книжку, в которой автор очень удачно собрал все глупые, наглые, потом со смехом уничтоженные историей, приговоры критиков на непонятых современных гениев. Книжка называется «Умный современник», начинается с обвинения Гете в безграмотности, а кончается всякими свистками по адресу моего мужа [5]. Наверное для вашего курса вы сумеете почерпнуть в этой книжечке немало курьезных примеров, я обязательно пришлю вам ее».

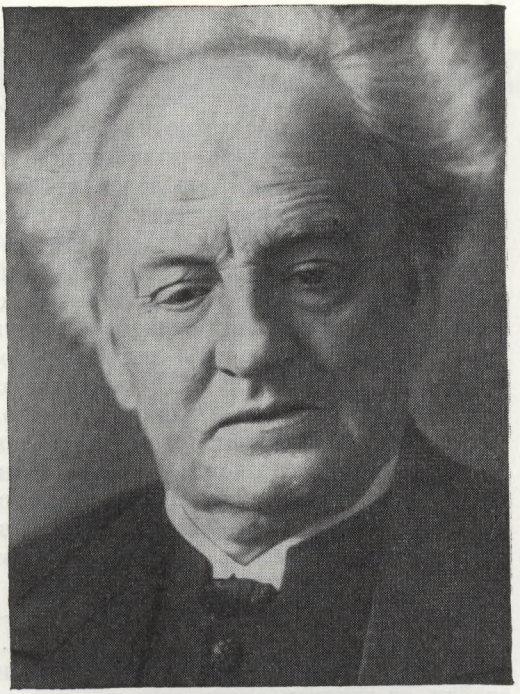
Мадам Гауптман упоминает также о том, что социал-демократический театр «Фольксбюне» как раз сейчас вновь дает в особо яркой и, по ее мнению, «революционной» постановке «Ткачей» Гауптмана [6].

«Мой муж был в театре. Нам доставили удовольствие радушный прием, который сделала ему публика, а еще более того сама постановка пьесы. Совершенно очевидно, что она не устарела. Сколько говорили о том, будто бы эта пьеса лишена настоящего подъема, будто в ней слишком много жалости. Я вам посоветую, господин Луначарский, посмотреть ее в нынешней постановке. Тут постарались под влиянием времени, которое мы переживаем, подчеркнуть как раз все, что в ней есть наступательного, протестующего, то ликование временной победы, которое в ней трепещет, и то великое горе, тот полный скорбной неудовлетворенности финал, которым отмечает поэт поражение рабочих. Право, господин Луначарский, если принять во внимание, в какое время это было написано и какими громами ответили тогда на эту пьесу Вильгельм да и всё, что тогда было с ним, то вы согласитесь, что для этого требовалось настоящее мужество»[7]. Я соглашаюсь и в ответ на вопрос мадам Гауптман — правда ли, что «Ткачи» запрещены в России — отвечаю: «Конечно, никому не приходило в голову запрещать их, но нам в большей мере требуется совершенно новый, специфический, отвечающий нашим вопросам сценический материал. Впрочем, говорю я, „Ткачи“ в таком виде, в каком они были представлены не так давно в большом кинофильме [8], а может быть и в той постановке „Фольксбюне“, о которой вы сейчас говорите, возможно оказались бы нам полезными как своеобразная историческая пьеса».

Несколькими днями позднее я был в «Фольксбюне» и смотрел эту постановку. Характеристика, которую дала ей мадам Гауптман, оказалась совершенно точной. Постановка действительно дана подъемной, и хотя публика социал-демократического театра «Фольксбюне» скорее мещанская, чем пролетарская, все же она громом аплодисментов приветствовала как раз наиболее сильные и протестантские места пьесы.

Несколькими днями позднее получил я также от мадам Гауптман и книжку о глупых современниках, которая вполне заслуживала ее похвалы. С несколькими разительными анекдотами этой книжки мне, быть может, удастся познакомить и читателей нашего журнала.

Завтрак окончился, перешли в большую залу пить кофе, и тогда Гауптман непосредственно направился ко мне, еще раз пожал мне руку и сказал: «Мне доставляет большое удовольствие встретить вас и побеседовать с вами. Может быть, мы отойдем с вами в сторону, чтобы не мешать другим и чтобы другие нам не мешали». Он улыбнулся хорошей, светлой улыб-



ГЕРГАРТ ГАУПТМАН
Фотография, начало 1930-х годов
Центральный архив
кино-фото-фонодокументов
г. Красногорск

кой, и мы отошли с ним в сторону. «Я слышал,— продолжал он, — что вы приехали поработать над вопросами истории критики». «Да,— говорю я,— и я должен с удивлением констатировать, что по этому вопросу нет почти никакой литературы. Страшно трудно найти что-нибудь синтетическое. Приходится рыться, так сказать, в сырье». Гауптман призадумался. «Да,— сказал он,— действительно я не могу назвать вам какого-нибудь сочинения, которое давало бы целостное представление об истории критики». Потом он прибавил: «Я не люблю критики. Я не могу сказать, чтобы я был чем-нибудь благодарен критике. Я почти согласен с Грильпарцером [9], который всю жизнь относился к критике с какой-то презрительной терпеливостью, как к комарам».

Опять полминуты задумчивости и дальше: «Когда я был очень, очень молод, я, как многие молодые люди, чувствовал в себе большие силы и мечтал о какой-то неопределенной роли литературной, это уже тогда для меня было ясно... и вдруг мне попалась в руки книжка Гервинуса. Вы знаете Гервинуса?»,— спрашивает он меня. «Разумеется,— отвечаю я, — и надо сказать, что этот историк литературы никак не может быть зачислен в тучу комаров. Это очень ярко выраженная, очень влиятельная и во многом очень символичная личность, ознаменовавшая собою один из резких переломов буржуазного сознания в Германии, перелома, на мой взгляд, прогрессивного». Гауптман отвечал: «Все это очень может быть, но я не о том. У Гервинуса я прочел, что Гете является непревосходимой величиной, что им, в сущности говоря, высказано все, что имел сказать в литературе германский народ. По Гервинусу выходило, будто бы все, что после Гете,— одно недоразумение [10]. Линия дошла до своего верхнего пункта и стала спускаться. Охота ли копошиться у ног гиганта и разбирать эпигонически те мелочи, которые его гений не успел еще окончательно обработать. Вы знаете, я был страшно огорчен (Гауптман улыбается), я долго был огорчен. Во мне родилось какое-то недоумение.

Как же так, спрашиваю я, не только я, но никто другой, будь он даже даровит и оригинален, оказывается уже ничего не может крупного дать миру, потому что родился слишком поздно. Потом все это казалось мне смешным. О! не потому, чтобы я думал, что я превзошел Гете, сравнялся с ним и т. д., а просто потому, что не только мне, а и многим моим современникам и людям, родившимся позже меня, все же удалось сказать какое-то свое слово. Я не верю, чтобы критик, который замахивается на социологические обобщения, мог предписывать законы истории литературы. Она себе идет своим путем». «А вы, господин Гауптман, никогда не занимались литературной критикой? — спрашиваю я. — Вам не случалось делать каких-нибудь заметок, статей по поводу произведений мировой литературы или вещей, возникающих рядом с вашими?» «Видите ли,— отвечал Гауптман,— я думаю, что в моих заметках и бумагах имеются такие отзывы. Может быть даже, они могут иметь некоторый исторический интерес. У меня написано многое множество всяких бумаг и заметок, которые не напечатаны. Я не знаю, будут ли они напечатаны при моей жизни. Но во всяком случае один милый и умный молодой человек приводит сейчас в порядок этот мой личный архив. Насколько я помню, там найдутся и критические заметки, но, как вы видите, я не печатал их. Это были так, заметки для себя. Может быть, когда-нибудь они принесут кому-нибудь пользу» [11].

«Существует мнение, —ответил я,— что лучшими критиками являются сами мастера. Вольтер, например, так и писал, что подлинным критиком является только художник, если он не слишком эгоистичен, умеет отойти от личных своих приемов, лишен предрассудков [12]. В этом случае по Вольтеру мы имеем настоящего, подлинного критика, с которым не может сравняться самый ученый человек, не принадлежащий к цеху художников. Не находите ли вы, что в истории критики очень много ценного дано именно в процессе самопознания поэтами и их стремлением отдать себе отчет в творчестве других собратий?»

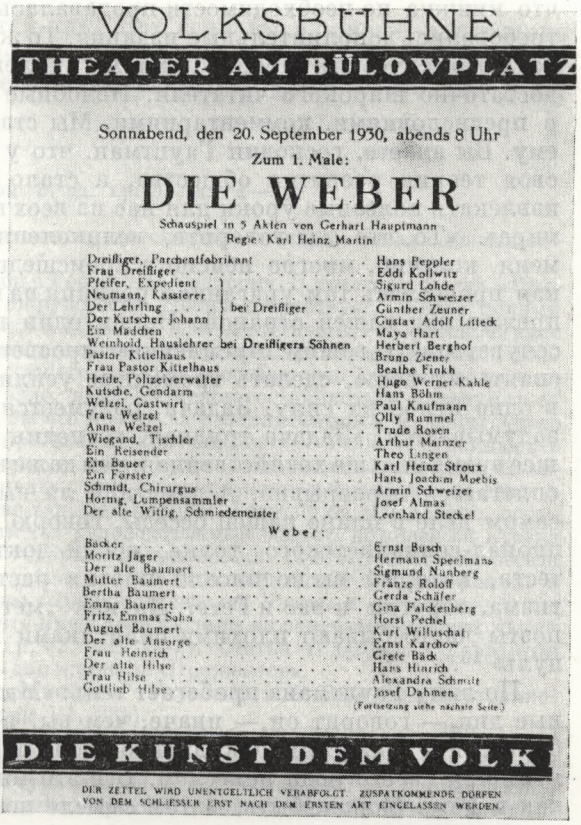
«Разумеется,— ответил Гауптман,— можно назвать немало крупных поэтов, которые дали и теоретические блестящие сочинения и отдельные чрезвычайно острые критические отзывы, но, повторяю, меня как-то мало интересует критика. Это, может быть, ошибка, но мне всегда представляется, что главными действующими лицами в процессе литературного творчества являются люди, люди вообще, одиночки и массы, современное человечество и поэт. Поэт в общем колоссально много учится у людей, по поводу людей, о людях, и потом дает им свое творчество, и они опять-таки многому учатся у него и о себе, и о поэте как человеческом типе».

«Подчас, —отвечаю я,— массам, некоторым их прослойкам, некоторым классам вовсе не так легко сразу усвоить себе то, что говорит им мировая литература или современные им гении, и мы можем назвать множество критиков, которые были великолепными посредниками, ускорили процесс соединения между гениальными писателями и их средой» (Гауптман скептически улыбнулся). «Иногда это бывало так... возможно. Но очень часто критики мешали непосредственному вкушению, непосредственному очарованию художественного произведения, начинали мудрить, рационализировать и критиковать в собственном смысле этого слова, т. е. разносить, доказывать свой ум, покалывать и пощипывать жертву». Он тихонько засмеялся. Я не унимался. «Немецкому писателю особенно трудно отрицать,— сказал я,— что критики порою указывают путь писателю. Разве вы станете отрицать это, например, относительно Гердера?» Гауптман взглядывает на меня своими большими глазами, несколько приподняв веки, и потом говорит как будто с удивлением: «Но это — философ, это — мудрец».

ПРОГРАММА ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ Г. ГАУПТМАНА «ТКАЧИ» В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ «VOLKSBÜHNE»

Спектакль 20 сентября 1930 г.

Архив театра «Volksbühne», Берлин



VOLKSBÜHNE

THEATER AM BÜLOWPLATZ

Sonnabend, den 20. September 1930, abends 8 Uhr

Zum 1. Male:

DIE WEBER

Schauspiel in 5 Akten von Gerhart Hauptmann

Regie: Karl Heinz Martin

Dreißiger, Parchentfabrikant		Hans Peppler
Frau Dreißiger		Eddi Kollwitz
Pfeifer, Expedient	bei Dreißiger	Sigurd Lohde
Neumann, Kassierer		Armin Schweizer
Der Lehrling		Günther Zeuner
Der Kutscher Johann		Gustav Adolf Litteck
Ein Mädchen		Maya Hart
Weinhold, Hauslehrer	bei Dreißigers Söhnen	Herbert Berghof
Pastor Kittelhaus		Bruno Ziener
Frau Pastor Kittelhaus		Beathe Finkh
Heide, Polizeiverwalter		Hugo Werner-Kahle
Kutsche, Gendarm		Hans Böhm
Welzel, Gastwirt		Paul Kaufmann
Frau Welzel		Olly Rummel
Anna Welzel		Trude Rosen
Wiegand, Tischler		Arthur Mainzer
Ein Reisender		Theo Lingen
Ein Bauer		Karl Heinz Stroux
Ein Förster		Hans Joachim Moebis
Schmidt, Chirurgus		Armin Schweizer
Hornig, Lumpensammler		Josef Almas
Der alte Wittig, Schmiedemeister		Leonhard Steckel

Weber:

Backer	Ernst Busch
Moritz Jäger	Hermann Speelmans
Der alte Baumert	Sigmund Nunberg
Mutter Baumert	Franze Roloff
Bertha Baumert	Gerda Schäfer
Emma Baumert	Gina Falckenberg
Fritz, Emmas Sohn	Horst Pechel
August Baumert	Kurt Willuschat
Der alte Ansorge	Ernst Karchow
Frau Heinrich	Grete Bäck
Der alte Hilse	Hans Hinrich
Frau Hilse	Alexandra Schmitt
Gottlieb Hilse	Josef Dahmen

(Fortsetzung siehe nächste Seite.)

DIE KUNST DEM VOLK

DER ZETTEL WIRD UNENTGELTLICH VERABFOLGT. ZUSPÄTKOMMENDE DÜRFEN VON DEM SCHLIESSER ERST NACH DEM ERSTEN AKT EINGELASSEN WERDEN.

Я понимаю, что под критиком Гауптман разумеет что-то вроде журнального критика, рецензента, ни в коем случае не философа литературы, не социолога литературы. Тут можно спорить, а можно и не спорить, потому что категории эти довольно различные в реальности, хотя они не должны были бы быть такими. Между тем Гауптман продолжал: «Как-то случайно мне попалась книжка с отзывами о некоторых произведениях Келлера, Готфрида Келлера. Там есть неглупые мысли, но я поразился, до какой степени критикам было неясно, какие удивительные плоды жизненной мудрости, мощи воображения и любящего сердца лежат перед ними. Вы знаете Готфрида Келлера?»

«Еще бы, Готфрид Келлер когда-то поражал своим дарованием нашего Тургенева[13], довольно много его произведений переводилось на русский язык, и мы сейчас решили издать „Зеленого Генриха“»[14]. Опять несколько удивленный взгляд больших глаз. «Как, в нынешней России можно издать „Зеленого Генриха“? Конечно, книжка эта увлекательная, полная сочного содержания, но ведь это очень большое сочинение, очень трудное, кое в чем по самому быту далекое для всякого иностранца, тем более для русских».

Я в свою очередь улыбаюсь. «Вы не представляете себе, господин Гауптман, мощи нашего книжного рынка. Наши тиражи теперь в пять-десять и больше раз превосходят то, что было при царе. В стране быстро растет грамотность всякого рода, не только умение читать вообще, но и умение читать сложные книжки. Большое научное сочинение Павлова было издано в 10 000 экземпляров, и многие полагали, что это безумно, тем более,

что книжка по необходимости продавалась дорого [15]. В короткий срок потребовались дополнительные издания. То же относится ко многим крупным беллетристическим произведениям. „Зеленый Генрих", конечно, найдет достаточно широкого читателя. Подобные сочинения мы издаем к тому же с предисловиями, комментариями. Мы стараемся учиться на них по-своему. Вы знаете, господин Гауптман, что у нас есть свой взгляд на вещи, своя теория развития общества, а стало быть и искусства. Мы можем извлекать полезные уроки для нас из всех крупных произведений истории мира». «То, что вы говорите, великолепно,— говорит Гауптман,— для меня, конечно, многое неясно в происшедшем в России. Я чувствую, какая пронеслась там ураганная реакция на порабощение и тьму, висевшие прежде над вашей страной. Но ни один передовой человек не может не сочувствовать вашим стремлениям просветить десятки миллионов людей, спаять их волю, сделать громадные усилия к тому, чтобы организовать в одно целое их силу. Задача, разумеется, страшно трудная». Гауптман задумывается. «Задача трудная, господин Гауптман, и притом в настоящее время больше хозяйственная, чем даже культурная, хотя одно и другое сплетается неразрывно. А заметили ли вы,— как будто случайно, но на самом деле в плане нашей беседы, говорю я,— что один из демагогов национал-социалистского толка, некий доктор Геббельс, по поводу протеста, который вы подписали против растущего в Германии антисемитизма, обругал и вас и Гете? Да как „метко". Он заявил, что крупные поэты часто бывают плохими политиками и что Гете был политический нуль» [16].

По лицу Гауптмана пробегает тень: «Мы в Германии переживаем трудные дни,— говорит он,— иначе, чем вы, но всё же. Поэт не обязан разбираться в тонкостях повседневной политики. Политика у нас во многом является своего рода ремеслом. Все это мне чуждо, может быть, так же, как и Гете. Может быть, в этом смысле поэты часто являются политическими нулями —и им незачем этого стыдиться. Но все-таки поэты, если только они действительно поэты, являются выразителями подлинного духа данного народа в данную эпоху. Если они проходят мимо крупных жизненных фактов и закрываются от них облаками грез, они делают ошибку, большую ошибку. Гете не был таким. Я никогда не хотел быть таким. Надеюсь, я никогда не буду таким». Он встает и протягивает мне руку.

«Наша беседа немного затянулась, и мы должны вернуться к обществу,— говорит он мне с особенно доброй и светлой улыбкой.— Я могу сказать вам одно,— и он пожимает мне руку,— я желаю вам и вашим товарищам всяческой, всяческой удачи в вашем деле». Так окончился мой разговор с ним.

Читатель видит, что это совсем другой тип, чем Уэллс. Читатель припоминает, что т. Радек гневно заклеймил молчание Гергарта Гауптмана в ответ на ту анкету об отношении европейских писателей к возможным интервенционным попыткам, которая вызвала со стороны Уэллса достойные и мужественные слова. Я думаю, что Гауптман, которому вероятно переведен язвительный отзыв Радека, почувствовал некоторую неловкость своего молчания. Мне показалось даже, что, может быть, он хотел передо мной как представителем партии, правительства несколько загладить нехорошее впечатление своего молчания. Потому я и считаю себя вправе опубликовать этот разговор.

Гауптман, конечно, не политический нуль, но он, конечно, не такой активный политик, как Уэллс, и пожалуй, если от уэллсовской активности до нашей расстояние огромное, то почти такое же расстояние отделяет Уэллса от Гауптмана, активность которого почти граничит с пассивностью [17].

Впрочем, это только кажется так. Вот если вы измерите расстояние между Гауптманом и писателем-обывателем, который пописывает для того, чтобы обыватель — не-писатель его почитывал, то вы увидите, что еще и тут имеются огромные расстояния.

‹1931›

Машинопись. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 63, лл. 1—10.

[1] Встреча Луначарского с Гауптманом состоялась, очевидно, осенью (в сентябре — октябре) 1930 г.

[2] Имеется в виду статья «Разговор с Гербертом Уэллсом». В печатном тексте («Прожектор», 1931, № 13-14) описание наружности Уэллса отсутствует. Более полный текст статьи (машинописный) хранится в ЦГАЛИ. Там, в частности, говорится: «Уэллс производит впечатление человека еще молодого, во всяком случае находящегося в периоде зрелости своих сил. В наружности его нет ничего особенного. Если бы встретили его случайно и не знали бы, что это Уэллс, вряд ли можно остановиться и задуматься над этим человеком,— вы приняли бы его просто за интеллигентного и зажиточного англичанина. Весьма возможно, что при ближайшем знакомстве с Уэллсом огромная его талантливость быстро проявляется, но для этого нужно было бы говорить с ним по-английски, нам же пришлось разговаривать с ним по-французски, а французским языком Уэллс хотя и владеет, но, конечно, не так, как родным. Говорит он замедленно, подыскивая слова, и не всегда может дать тот художественный оборот, который он пустил бы в ход, располагая возможностью говорить по-английски. Поэтому и первая беседа начала знакомства очаровала меня разве только большой теплотой обхождения, и лишь когда уже вскрылось внутреннее содержание мыслей Уэллса и его планов, я мог действительно считать доказанным, что имею дело с одним из замечательнейших людей нашего времени» (ф. 279, оп. 2, ед. хр. 62, лл. 1—2). Статья «Разговор с Гергартом Гауптманом» также предназначалась для журнала «Прожектор».

[3] Луначарский собирался написать этюд «Г. Гауптман и В. Гете. Опыт историко-литературной параллели» (см. об этом VI, 235).

[4] В 1930 г. Луначарский собирал материалы по истории западноевропейской литературной критики для курса лекций на факультете литературы и искусства Московского государственного университета (курс этот он читал весной 1931 г., первая лекция состоялась 28 марта) и для большой статьи «Критика», напечатанной в пятом томе «Литературной энциклопедии» (1931).

[5] «Умный современник. Из лабиринта немецкой критики». Изд. Рудольфа Гольдшмита. ‹Гейдельберг›, 1930 («Der kluge Zeitgenosse. Aus dem Irrgarten der deutschen Kritik». Hrsg. von Rudolf K. Goldschmit. ‹Heidelberg›).

[6] Пьеса «Ткачи» шла в берлинском театре «Volksbühne» в новой постановке с 20 сентября по 2 ноября 1930 г.

[7] 3 марта 1892 г. берлинский полицейпрезидент запретил постановку драмы Гауптмана «Ткачи» в Немецком театре. Автор обратился с протестом в Высший административный суд, который в своем заседании 2 октября 1893 г. отменил это запрещение, и с 25 сентября 1894 г. пьеса шла на сцене Немецкого театра. Тогда Вильгельм II отказался от своей ложи в театре и не разрешил офицерам посещать этот спектакль. В 1896 г. кайзер не утвердил решения о присуждении Гауптману Шиллеровской премии.

[8] Кинофильм «Ткачи» (режиссер Фридрих Цельник) появился в Германии в мае 1927 г.

[9] Франц *Грильпарцер* (1791—1872) — австрийский писатель.

[10] Имеется в виду пятитомный труд немецкого историка и литературоведа Георга Гервинуса «История поэтической национальной литературы немцев» («Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen», 1835—1842; изд. 5 — под названием «История немецкой поэзии» — «Geschichte der deutschen Dichtung», 1871—1874).

[11] Критические заметки Гауптмана о литературных произведениях разных авторов вошли в VI том его собрания сочинений (West-Berlin, Propyläen Verlag, 1963).

[12] Вольный пересказ мысли Вольтера, содержащейся в статье «Критика» из его «Философского словаря» (V o l t a i r e. Dictionnaire philosophique. Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 157).

[13] Отзывы Тургенева о произведениях Келлера обнаружить не удалось.

[14] Из произведений швейцарского писателя-реалиста Готфрида *Келлера* (1819—1890), писавшего на немецком языке, на русский язык к тому времени были переведены: повесть «Ромео и Джульетта в деревне» (СПб., 1858), повесть «Знамя семи» («Русское богатство», 1881, № 2 и 3), сборник «Семь легенд» (М., 1911), повесть «Правитель Грейфензее» («Русская мысль», 1916, № 8 и 9). Роман «Зеленый Генрих» (1-я редакция — 1855, 2-я — 1880) был издан в русском переводе только в 1958 г.

[15] Очевидно, имеется в виду книга: И. П. П а в л о в. Лекции о работе больших полушарий головного мозга. М.— Л., Госиздат, 1927. Она была издана тиражом 5000 экземпляров. В том же году было выпущено второе издание.

[16] Протест против антисемитизма, опубликованный в виде листовки Лигой защиты прав человека и подписанный известными учеными, художниками и общественными деятелями (в том числе Гауптманом), был перепечатан в газете «Zentral-Verein-Zeitung. Blätter für Deutschtum und Judentum. Organ des Zentral-Vereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens» (Berlin, 1930, № 37, 12 September). С выпадами против деятелей, подписавших протест (и в частности против Гауптмана), выступила редактировавшаяся Геббельсом газета «Der Angriff» (Berlin, 1930, № 76, 21 September) в анонимной статье «Отсутствие инстинкта» («Instinktlosigkeit»).

[17] Международное бюро революционной литературы обратилось в 1930 г. ко многим деятелям мировой литературы и искусства с вопросом: «Какова будет ваша позиция в случае объявления войны империалистическими державами СССР?» Полученные ответы были опубликованы в журнале «Вестник иностранной литературы» (1930, № 4, 5 и 6). Среди прочих был напечатан ответ, подписанный женой Г. Уэллса — Марджори Уэллс — и характеризующий позицию писателя: «Мистер Уэллс был всегда противником всяких выступлений против Советского Союза и всегда отстаивает искренние и дружественные отношения с ним» (№ 4, стр. 5).

МАТТИАС КЛАУЗЕН И ЕГОР БУЛЫЧОВ

Можно разно оценивать двух писателей, последние произведения которых мы хотим здесь сравнить,— Гергарта Гауптмана и Максима Горького; несомненно, однако, что каждый из них может претендовать на первое место в литературе своего народа, а тем самым, естественно, на большое место в современной мировой литературе.

Этот факт находит себе подтверждение в недавних юбилеях обоих писателей. 70-летний юбилей Гауптмана [1] и 40-летие литературной деятельности Горького [2] явились большими праздниками для родных стран обоих художников и прошли почти одновременно.

Совсем незадолго до юбилея Гауптмана публика Берлина и Вены смогла познакомиться непосредственно со сцены с последним художественным даром юбиляра — его пьесой «Перед заходом солнца». Вскоре после этого пьеса появилась и в виде книги [3].

Через немного недель после юбилея Горького один из лучших московских театров — Театр имени Вахтангова —смог представить московской публике последнее произведение русского юбиляра — его пьесу «Егор Булычов и другие». Сейчас и эта пьеса издана [4].

Обе пьесы имели огромный успех. Обе они подтвердили свежесть дарований своих маститых авторов, обе осветили юбилеи, обе сразу выдвинулись на первый план драматического творчества — каждая в своей стране.

Таковы внешние параллели, наталкивающие на мысль — ближе сравнить оба произведения.

Прежде всего очень интересно констатировать следующий факт: пьесу Горького можно было бы прекрасно назвать «Перед заходом солнца», а пьесу Гауптмана «Маттиас Клаузен и другие».

Такая возможность дается, конечно, с внешней стороны совершенно случайным, на самом деле знаменательно закономерным сходством сюжетов обеих пьес.

Что хотел Горький сказать своим заглавием?

Он говорит им: «Я хочу дать вам портрет старого сильного капиталиста, создателя своего состояния, одного из строителей всей, недавно и у нас господствовавшей системы, системы еще господствующей повсюду вокруг нашей страны; я хочу показать его вам изможденным болезнью, стоящим на краю могилы, умирающим в окружении его близких. Личная трагедия, которая при этом выяснится, проявится именно как ужас предсмертного жизненного итога моего героя в кругу тех чужих и страшных морд, кото-

---

Публикация И. А. Луначарской.



ПЬЕСА Г. ГАУПТМАНА «ПЕРЕД ЗАХОДОМ СОЛНЦА» В ПОСТАНОВКЕ «DEUTSCHES THEATER»
Режиссер Макс Рейнгардт
Финальная сцена. Маттиас Клаузен — В. Краус
Фотография. Берлин, 1932
Германская академия искусств, Берлин

рые являются властными наследниками его стяжаний. Не то, чтобы совсем не было около Булычова кого-нибудь, кто имел бы к нему искру любви и кого он сам любил бы: у него есть благодарная привязанность к любовнице Глафире, нежность к незаконной дочери Шуре, есть какая-то неясная симпатия к ищущему новых путей крестнику Лаптеву. Но никому из них он не может помочь. Он знает, что по пятам за ним идет его родня, его зять, его компаньоны и что они распорядятся по-своему, как только захлопнется над ним гробовая крышка».

Таково ближайшее, таково первое содержание или значение новой пьесы Горького, как бы иллюстрация к стародавней мудрости о богаче, к которому приходит смерть и который видит, как суетно богатство перед ее лицом, и слышит на смертном одре крики радости и злобные споры своих наследников.

Но к этому чрезвычайно близок, с этим почти тождественен и первый ближайший смысл драмы Гауптмана.

Недаром в пятиактном, лучшем варианте пьесы автор сознательно всей ситуацией напоминает о шекспировском Лире.

Клаузен, глубоко интеллигентный, высокодаровитый человек, создатель своего огромного состояния, умирает как беглец, за которым гонятся словно за дичью, и кто гонится? Его собственные дети, их руководители и помощники, словом, наследники, те самые «другие», из сопоставления с которыми сильной личности, так сказать, творческого капиталиста, и вытекает вся трагедия.



ПЬЕСА М. ГОРЬКОГО «ЕГОР БУЛЫЧОВ И ДРУГИЕ» В ТЕАТРЕ им. ЕВГ. ВАХТАНГОВА
Постановка Б. Е. Захавы, декорации В. В. Дмитриева
Акт II. Сцена с трубачом. В роли Егора Булычова — Б. В. Щукин
Фотография. Москва, сентябрь 1932 г.
Музей Театра им. Евг. Вахтангова, Москва

Мне могут возразить, что в драме Гауптмана доминирующую роль играет поздняя любовь 70-летнего Маттиаса, чего нет у Горького. На это я скажу, что как ни сильна у Гауптмана эта эротическая сторона пьесы, однако всякому вдумчивому читателю ясно, что тут не столько важна причина конфликта, сколько самый конфликт. Маттиас хочет проявить свою человечность, он хочет быть хозяином своей жизни, и оказывается, что он вовсе не хозяин ее, что над ним самим есть хозяин: его семья, его клан, его фирма, и что этого хозяина поддерживает весь тот государственный и общественный порядок, в который так охотно включил себя сам Клаузен. С другой стороны, и старик Булычов любит Глафиру, которая предана ему. Раздраженный и испуганный, он говорит в одном месте: «Глафиру, говорите, скоро вон выгоните—значит, думаете, помру я того и гляди».

Но пьеса Горького не характеризуется полно своим нынешним заглавием. Это не только Булычов и его окружение. Это еще классовый «заход солнца».

С наибольшей силой это сознание гибели класса сказывается в конце 2-го акта, когда к Булычову приходит комический трубач, утверждающий, будто он звуками своего геликона может лечить почти все болезни.

«Ну-ко, действуй! — говорит Булычов: — да потолще!»

И когда трубач оглушительно трубит, Булычов кричит: «Сади во всю силу!»

«Весь дом в переполохе, все сбегаются, кричат и топают на трубача, стараются отнять у него трубу.

«Б у л ы ч о в. Не тронь! Не смей! Глуши их, Гаврило! Это же Гаврила-архангел конец миру трубит!..

Ж е н а. Ой, ой, помешался!

Д о ч ь. Папа, ты слышишь? Они говорят — с ума сошел ты? Уходите, трубач, уходите!..

Б у л ы ч о в. Не надо! Глуши, Гаврило! Светопреставление! Конец миру... Труби-и!..»

Сознание конца, жажда конца, приветствие концу слышится в этой сцене со стороны старого богатыря капитализма.

Точно так же и Маттиас Клаузен, возненавидевший своих «других», затравленный ими, повторяя свое —«Mich dürstet, mich dürstet nach Untergang» [5], видит в своей смерти прежде всего и для себя желанный конец всего этого мира, в котором невозможно больше жить.

Обе фигуры, оба своеобразных «героя» капитализма страстно отвергают мир, в котором они жили и который строили; оба по той же причине — потому что он выродился, потому что не во что больше верить в нем, потому что — если и есть в нем что-нибудь молодое, хорошее, то его не защитишь от морд, созданию силы которых ты сам же содействовал.

Пройдя всю свою жизненную дорогу, теперь, перед для них самих неожиданно мрачным, всеуничтожающим концом, оба они, оглядываясь назад, находят совершенно ошибочным свой путь, казалось бы, освещенный постоянной удачей.

«Прожил я как-то мимо жизни», говорит Булычов. И, рассматривая себя в зеркало, отмечает: «И лицо как будто не мое... А в чем виноват?»

Таким же чувством глубокой ошибочности всей жизни, глубокой ненужности всего достигнутого, глубокой неправды, таившейся под такой ясной и респектабельной маской ладно построенной жизни, веет от трагической сцены, в которой старый Клаузен разрушает всю свою когда-то дорогую ему обстановку и самый портрет первой жены, как ложное божество, как лживый фетиш лживого мира.

Но при этих глубоких и, как читатель хорошо понимает, отнюдь не случайных сходных чертах обоих произведений имеются и существенные, также весьма поучительные, различия.

Различия эти порождаются разницей социального типа обоих писателей и разницей социальной среды.

Горький — писатель-революционер, а среда его — страна, с корнем вырвавшая у себя капитализм и в титанических усилиях строящая новый порядок.

Гауптман — писатель, никогда не решавшийся поднять руку против устоев своего общества. Он либо критиковал те или другие его стороны в целях посильного исправления его наиболее очевидно уродливых пороков, либо стонал перед лицом переполняющего человеческий мир страдания, корни которого считал вечными, а наличие метафизически присущим самому бытию.

Реформизм и метафизика, небольшие починки мира или полное горестной резиньяции признание его неисправимости — это две легко совмещающиеся формы политического, философского и художественного оппортунизма.

Горький видит недостатки общества глубоко, страстно и с ненавистью. Знает, что призывами к состраданию, благоразумию и терпению помочь нельзя, но отнюдь не считает зло мира непобедимым, а скорбь мира неисцелимой. Только пути победы и средства исцеления в его представлении, конечно, очень радикальны.

Как это ни странно, в пьесах, о которых мы говорим, столь коренная разница миросозерцаний не сказалась особенно чувствительно.

Конечно, речи и действия персонажей драмы Горького как бы сопровождаются некоторым аккомпанементом, слышимым каждому чуткому

читателю: ненавистью к изображаемому миру и уверенностью в его конце, за которым начинается новая жизнь.

Однако в самой пьесе никто этого прямо не говорит. Она взята очень объективно. Это весьма реалистические сцены, происходящие в купеческом доме, и единственному революционеру пьесы, Лаптеву, не отводится почти никакой роли. Эта объективность Горького, это нежелание его ставить публицистические точки над і сказывается и в том, что изображается эпоха капитализма, хотя бы и кончающегося. Взор зрителя приковывается к прошлому. Очевидно, автор считает важным дать еще раз пережить эти предсмертные хрипы капитализма, его агонию, потому что он, этот враг Горького и его аудитории, еще существует, хотя бы за рубежом.

Наоборот, нереволюционный Гауптман, конечно, вовсе не говорит о том, что его «заход солнца» есть конец класса.

Однако для того же чуткого уха, которое слышит естественный у Горького «аккомпанемент», ясна и неслучайность заглавия. Маттиас Клаузен падает, как подрубленный кедр, а что остается? Когда Кламрот радуется, что стрелку часов нельзя перевести назад,— в этом радость ночной нечисти. Стрелки движутся. Движется солнце к закату. Ночь наступает. Лучшие люди оказываются раздавленными при помощи самого закона, наступает царство Кламротов, Ганефельдов, пустых Вольфгангов Клаузен, таких же жалких выродков, как и все остальное порождение бедного старика.

Конечно, вся эта картина не случайна. Если все это называется «Перед заходом солнца», то, очевидно, понимать это нужно как художественно сконцентрированную, как символическую картину нынешнего состояния господствующего класса.

Таким образом, огромная разница духовного строя обоих поэтов породила меньше различия в их произведениях, чем можно было ждать.

Конечно, Булычов умирает на фоне крушения монархии, под песни демонстрантов, среди сумятицы, страхов и надежд предрассветного часа истории.

Но это уже от среды, это уже от того, что история капитализма в России шагнула дальше и даже перешагнула через гибель этого строя.

Бросается в глаза и другая огромная разница: как ни подла, как ни пошла среда, которая вдруг показала Клаузену свое настоящее лицо, все же она внешне культурна.

От обстановки Булычова веет мраком средневековья, тяжело пахнет Азией.

Иностранцу странно поверить, что еще в 17-м году, в год свержения самодержавия, в доме миллионера возможны трубач Гаврила, знахарка Зобунова, блаженный Пропотей и т. д.

Но страна Горького тем и отличается, что она одновременно была страшно отсталой по сравнению с западными соседями и в то же время бурно готовой к гигантским событиям, готовой отплыть к новым берегам.

Этой атмосферы жуткого мракобесия, с одной стороны, и уже висящей над домом Булычова и всеми ему подобными революционной грозы — у Гауптмана, конечно, нет. Но, в сущности, разве европейцы Кламроты, Ганефельды, безмозглые Беттины и Оттилии и т. д. менее гадки, чем азиатские уроды Горького? И разве среди этих азиатских уродов «либеральный европеец» адвокат Звонцов не гаже других?

А с другой стороны, разве потрясающий аккорд безысходного пессимизма, звучащий, как тьма, поглотившая последний луч заходящего солнца, аккорд, которым кончает свою пьесу Гауптман, может быть воспринят молодыми, полными жизни элементами среди германских читателей иначе, как призыв?

Это само наше время говорит. Два больших писателя, вооруженных огромным талантом, сильных долгим жизненным опытом,— это только два драгоценных рупора времени.

‹Конец 1932 г.›

Машинопись. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 84, лл. 1—8.

Статья была предназначена для немецкой печати, но из-за изменившейся политической обстановки в Германии (прихода к власти гитлеровцев) не могла быть там напечатана. Сотрудник советского полномочного представительства в Берлине Б. Д. Виноградов, пересылая статью автору, информировал его в письме от 28 марта 1933 г. как обстоит дело «с Маттиасом Клаузеном»: «Поскольку ни он, ни его коллега Булычов не являются антисемитами, постольку их никто печатать не решается. Мы предлагали эту статью в „Fossische ‹Zeitung›“, „Berliner Tageblatt“ и „Neue Rundschau“. Всюду отклонена ‹...›. Трудно что-либо продвинуть в теперешнюю германскую прессу. Перспективы никак не радостные» (ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 334, л. 1).

[1] Гауптман родился 15 ноября 1862 г. Его 70-летие праздновалось в ноябре 1932 г. К юбилею Луначарский написал статью о Гауптмане «Перед восходом и заходом солнца» (см. VI, 235—242).

[2] Сорокалетие литературной деятельности Горького отмечалось в сентябре 1932 г. Торжественное юбилейное заседание состоялось в Москве в Большом театре 25 сентября.

[3] Премьера пьесы «Перед заходом солнца» в Немецком театре в Берлине состоялась 16 февраля 1932 г. В том же году пьеса вышла отдельным изданием. На русском языке впервые напечатана в журнале «Театр и драматургия», 1933, № 6 и 7 (в переводе Н. А. Розенель, в обработке и под редакцией Луначарского).

[4] Премьера пьесы «Егор Булычов и другие» в Театре им. Вахтангова состоялась 25 сентября 1932 г. Впервые пьеса была выпущена издательством «Книга» (Берлин) в ноябре 1932 г.

[5] В переводе пьесы под редакцией Луначарского: «Я жажду, я жажду... заката». В статье «Перед восходом и заходом солнца» Луначарский перевел эти слова: «Я жажду... я жажду... уничтожения» (VI, 241).

ТЕАТР

Среди живых интересов, связывавших Луначарского с литературой и искусством, преобладала любовь к театру. Об этом он сам не раз писал и в статьях, и в предисловии к сборнику «Театр и революция» (1924), и в автобиографических заметках. В области театра Луначарский — теоретик и практик одновременно. Знаток сценического искусства различных эпох и народов, историк театра и драматург, он вместе с тем был многолетним руководителем театральной политики как нарком по просвещению.

Луначарский-драматург представлен в томе всего одним, но весьма интересным фрагментом — неопубликованным вариантом десятой, заключительной, картины драмы «Оливер Кромвель», принадлежащей к его лучшим пьесам. Едва автор прочитал свою новую пьесу на многолюдном собрании в московском Доме печати, как вокруг нее разгорелись оживленные споры. Луначарского обвиняли в том, что он сделал своим героем буржуазного революционера-соглашателя, прославил «великого оппортуниста». Автор отвечал своим критикам и в устных дискуссиях и в печати.

Отголоском всех этих споров и явился вариант финала «Оливера Кромвеля», оставшийся в рукописи. Читая этот текст, проникаешь в лабораторию драматурга и видишь, как он искал способ приблизить героическую пору английской революции XVII в. к нашим дням и в то же время подчеркнуть историческую ограниченность деятельности и воззрений Кромвеля, чтобы отвести некоторые претензии оппонентов. Автор привел умирающего Кромвеля к сознанию неизбежного краха установленного им строя. У Кромвеля нет достойного преемника, распри и раздоры царят в стране, но он апеллирует к далеким потомкам, которые должны его понять и даже из его неудач извлечь соответствующие уроки.

Однако этот финал с подчеркнутым мелодраматизмом в виде появления призрака умершей дочери, «пророчицы» Бригитты, и некоторыми другими нарочитыми эффектами, очевидно, не удовлетворил Луначарского-художника, и десятая сцена «Оливера Кромвеля» в каноническом тексте осталась неизмененной.

Материалы, помещаемые в настоящем разделе, разнохарактерны: тут и письма Луначарского к деятелям театра, и рецензии, и предисловия к книгам театроведов. Но при всей кажущейся случайности этих архивных документов почти в каждом из них четко проступает твердая и неустанная мысль Луначарского как проводника политики партии в области искусства. Личные, вкусовые моменты при восприятии того или иного явления театральной жизни Луначарский обычно умел отодвигать на второй план и подходил к оценке пьес и спектаклей с наибольшей доступной ему объективностью. Деликатность и мягкость в обращении с деятелями и старых, академических театров и новых, рожденных Октябрем, ничуть не мешали ему быть твердым, а порой и резким в суждениях.

Примером такой партийной принципиальности является письмо Луначарского к Р. А. Пельше о художественной политике. Возражая против ошибочного мнения

Пельше, будто Наркомпрос не имеет определенной художественной политики, Луначарский излагает основные положения этой политики и требует неуклонного ее проведения в театральной жизни страны. При этом он отстаивает свободное развитие художественного творчества разных стилей и жанров. Без грубого административного нажима, силой убеждения Луначарский завоевывал доверие и уважение «аков» (академических театров), в культурно-воспитательную силу которых глубоко верил.

В публикуемых письмах Луначарского к А. И. Южину, бывшему в ту пору художественным руководителем Малого театра, можно видеть, как озабочен был нарком по просвещению формированием репертуара этого любимого им коллектива. Стоит прочитать суровые слова о драме Л. Лунца «Вне закона» или о пьесе А. Каменского «Священный зверь», чтобы понять, как Луначарский оберегал Малый театр от всего, что могло бы подорвать его вековую репутацию хранителя традиций русской театральной классики. Политически вредные тенденции в драме Лунца вызвали естественный протест Луначарского. Его резкая критика сочетается с признанием талантливости Лунца и сожалением, что он оказался на неверном пути в изображении революции.

Так же решительно Луначарский критикует и пьесу Каменского, в которой автор развивал бредовые «социально-эротические» идеи. Луначарский отмечает фальшь и никчемность этой философии и убедительно доказывает Южину нежелательность подобной постановки в Малом театре.

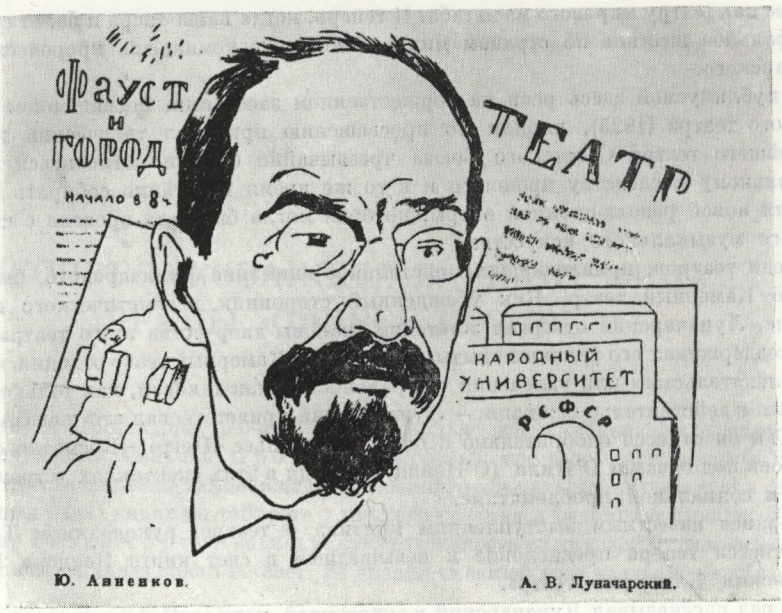
В этих же письмах Луначарский называет и некоторые пьесы молодых советских авторов, кажущиеся ему удачными. Он не закрывает глаза на недостатки этих пьес, но тем не менее рекомендует работать над ними, особенно учитывая тогдашний репертуарный голод.

В раздумьях о репертуаре Луначарский высказывал принципиально важные соображения о необходимости возрождения на новой основе различных драматургических жанров, в частности мелодрамы и романтической драмы, а также монументальных массовых инсценировок исторических событий.

За сжатыми высказываниями и рекомендациями, адресованными Южину, директору Малого театра В. К. Владимирову и другим лицам, угадывается горячая атмосфера дискуссий и споров, происходивших в первые годы революции. Порой под внешней «левизной» и громкими декларациями о «новом искусстве» зрителю преподносились формалистические трюки. Луначарский призывал отличать подлинное новаторство от формалистического штукарства, и в этом отношении он также вел строгую, последовательную, принципиальную политику. Надо припомнить, как он осудил формалистические элементы мейерхольдовской постановки «Великодушного рогоносца», радуясь в то же время всякому приближению Мейерхольда к спектаклям реалистического плана, к «социальному реализму», по его определению.

Острую критику и формалистических, антихудожественных сценических «конструкций» и искаженно-опошленного изображения революционной действительности мы видим в статье «Немножко полемики», содержащей оценку постановки пьесы А. Файко «Озеро Люль» в Театре Революции и оставшейся в то время ненапечатанной. Однако Луначарский, стоявший на стороне реализма Малого театра, был склонен поддерживать новаторские приемы левых режиссеров и левых художников, если это помогало раскрытию идейно-художественного замысла спектакля.

В декабре 1926 г. Мейерхольд показал московским зрителям «Ревизора» Гоголя. Эта постановка вызвала многочисленные критические статьи, споры в печати и на публичных диспутах. Луначарский выступил ревностным защитником новаторской постановки Мейерхольда, который по-своему истолковал авторский текст и разбил комедию на ряд эпизодов, коренным образом изменивших композицию Гоголя. В нескольких статьях («Кратко о „Ревизоре"», «„Ревизор" Гоголя—Мейерхольда» и др.) Луначарский защищал свою точку зрения, доказывая, что режиссер имеет право на самостоятельную интерпретацию авторского материала. Главную заслугу Мейерхольда критик видел в том, что режиссер приблизил «Ревизора» к нашей современности. Некоторые высказывания Луначарского носят явно полемический характер и вызваны запальчивостью противников мейерхольдовского «Ревизора». Под таким углом



ЛУНАЧАРСКИЙ
Гравюра с рисунка Ю. П. Анненкова, 1920
«Печать и революция», 1925, кн. 4

зрения надо рассматривать и публикуемую здесь статью «Несколько слов о справедливости», предназначавшуюся для «Известий» и написанную по горячим следам диспута, который состоялся 3 января 1927 г. в Москве. Луначарский снова и снова ратует за широту художественных приемов в театре и возражает своим оппонентам, обвинявшим его чуть ли не в измене принципам реализма Малого театра, сторонником которого он всегда был.

Луначарский относился с громадным уважением к установившимся традициям русского «*социального реализма*» и считал одной из задач Малого театра их сохранение, но он приветствовал и в этом театре «расширение рамок театральной изобразительности». Об этом свидетельствует его рецензия на новую постановку «Горя от ума», в которой режиссер (Н. О. Волконский) и художник (Исаак Рабинович) отошли от традиционной трактовки бессмертной комедии Грибоедова, стараясь приблизить ее к современности. Луначарский-критик приветствует это новаторское стремление режиссера, однако он упрекает его за чрезмерную карикатурность и формалистические выдумки, уводящие в сторону от общего стиля комедии. Так, например, желание Н. Волконского показать «мундирно-хоругвеносную первопрестольную Москву» проявилось, между прочим, в излишне гротескном подчеркивании скалозубовщины. Режиссер вывел на сцену еще трех похожих друг на друга Скалозубов, что, конечно, оказалось ненужной и мешающей затеей.

К проблеме классического наследия и освоения его советскими театрами Луначарский возвращается и в статье «Классики на сцене», направленной против проявлявшегося порой нигилистического отношения к драматургии прошлого, якобы несозвучной современности.

Когда в тяжелую для молодой Советской Республики пору перед правительством стал вопрос о закрытии Большого театра, требующего огромных затрат, Луначарский отстаивал и отстоял сохранение ценного сценического коллектива с его накопленным за десятилетия музыкально-вокальным и хореографическим мастерством.

Спор о Большом театре продолжался в течение ряда лет. В статье «Для чего мы сохраняем Большой театр» (1925) Луначарский предсказывал ему блестящее

будущее как театру мирового масштаба. И теперь, когда наша опера и балет совершают триумфальное шествие по странам мира, невольно вспоминаешь пророческие слова Луначарского.

В публикуемой здесь речи на торжественном заседании, посвященном столетию Большого театра (1925), нарком по просвещению призывал творческий коллектив крупнейшего театра Советского Союза чрезвычайно бережно относиться ко всему музыкальному наследству прошлого и в то же время неустанно собирать силы для создания новой революционной оперы, которая могла бы стать вровень с шедеврами мирового музыкального искусства.

Среди театров, привлекавших пристальное внимание Луначарского, был и Московский Камерный театр. Как убежденный сторонник реалистического искусства на сцене, Луначарский отвергал эстетские каноны творчества этого театра, но всячески поддерживал его удачные опыты. Как только Камерный театр отходил от «чистого развлекательства» или увлечения театральностью как таковой, как только он приближался к действительной жизни,— Луначарский приветствовал эти шаги А. Я. Таирова. Так он отнесся одобрительно к постановкам пьес «Негр», «Косматая обезьяна» и «Любовь под вязами» О'Нила (О'Нейля), находя в этих спектаклях устремленность театра к социальной проблематике.

К ранее известным выступлениям критика о театре, руководимом Таировым, прибавляется теперь предисловие к невышедшей в свет книге Исидора Клейнера «Московский Камерный театр».

Не раз рассказывал Луначарский в доходчивой, популярной форме о театральной жизни в нашей стране и зарубежным читателям. Этот цикл статей пополняется теперь еще несколькими, в том числе впервые появляющейся на русском языке статьей о Станиславском, озаглавленной «Величайший театральный человек России».

Луначарский любил подчеркивать, что по мере развития сценического искусства в СССР старые, академические театры и театры, рожденные Октябрем, идут друг другу навстречу в понимании общих задач революционного искусства, рассчитанного на нового массового зрителя. Сам Луначарский много сделал для достижения этого.

Ал. Дейч

НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ ВАРИАНТ ФИНАЛА ДРАМЫ «ОЛИВЕР КРОМВЕЛЬ»

Спальня лорда Протектора. Ночь. Горит несколько канделябров. На кресле, обложенном подушками, больной Протектор, совершенно седой, изнуренный. Вокруг сдвинуты кресла недавно закончившегося военного совета. Около Протектора Мильтон в темных очках сидит на табурете у низкого столика и разбирает бумаги. По другую сторону Бетс и Айртон капает какую-то жидкость из круглой бутылочки в бокал с водой и смотрит через бокал на свет. За сценой сильный шум раздраженных голосов.

Елизавета. Вот вам, отец... Это прекрасно успокаивает.

Кромвель. Я предпочитаю полстакана хересу.

Елизавета. Вино вам вредно.

Кромвель. Мне ничего не вредно теперь. Джон! Как они смеют кричать там? Эти мерзавцы продолжают свою собачью грызню! Проклятье! Сейчас возьму по пистолету в каждый кулак и пойду гнать их пулями из моего дома!

Елизавета. Ради бога, не сердитесь, отец: вы губите себя.

Мильтон. Тише, тише, лорд Протектор. Я попрошу их уйти подальше.

Кромвель. Попрошу! Я приказываю тебе, Джон, указать им на дверь моего дома и сказать короткое слово: вон!

Мильтон встает и уходит.

Елизавета (*приближаясь к Кромвелю с лекарством*). Примите же лекарство.

Кромвель (*отталкивает так, что все почти выплескивается из бокала*). Долой это пойло. Мне и без него горько. (*Пауза.*) Погаси свечи. Оставь одну.

Елизавета делает это. Мильтон возвращается.

Мильтон. Вам нельзя так раздражаться. Вы слишком много говорили сегодня во время Совета. Честное слово, лорд Протектор, вы сегодня держали речь, как в былое время в парламенте.

Кромвель. Сядь подле меня, Джон... Джон, от этого я и умру. Положение безнадежно. Ты слышал их? Это называется военный совет! Мои сподвижники! Ни один из них не признаёт другого... Скорей каждый продаст мое дело поросенку Карлу. Я умираю, потому что это грызет меня и потому что я не нахожу выхода. Разве я один в Англии? Неужели нет больше мужа в Англии? Неужели нет человека, который был бы предан делу и у которого была бы голова на плечах и сердце на месте? Господи! Страшно быть одному и держать в руках дело веков, когда могила развер-

---

Публикация В. Д. Зельдовича.

зается под ногами. (*Пауза.*) Джон, позови мне сюда Ричарда. Он здесь? Он ждет?

Мильтон. Он ждет, лорд Протектор, но вы положительно губите себя таким переутомлением. Уже очень поздно. Полночь пробило. Постарайтесь задремать, вам необходимее всего сон.

Кромвель. Джон, мне очень худо. Я не уверен, что переживу эту ночь. Я стискиваю зубы, чтобы не кричать. Так схватывает меня за сердце костлявая рука. Зови Ричарда. Я знаю, что это будет бесполезный разговор. Еще один совершенно бесполезный разговор... Но моя мысль кружится около него... около сына! Ведь он все-таки — Кромвель.

Мильтон. Вы хотите переговорить с ним наедине?

Кромвель. Уйди, Бетси. А ты останься, брат. Разве мы с тобой не одно? Разве есть тайна у меня от тебя? Бетси, ты позови брата. Не дуйся, дочь. Я люблю тебя. Поцелуй меня, родная. (*Она быстро подходит и целует его.*) Вы знаете, Джон, сколько сил черпал я всю жизнь в доброй моей семье. Но зачем умер мой первенец?

Входит Ричард. Останавливается.

Кромвель. Ричард, я болен. Жить мне недолго. Слушай: когда умер твой старший брат, горе схватило меня клещами за сердце. Я так тосковал, что нельзя было жить. Я зарядил пистолет, Дик, и в последний раз открыл Евангелие, как имею привычку. И вот что прочел я: «Я могу совершить все помощью Христа, ибо он укрепляет меня». Это написано у апостола Павла в послании его к филиппийцам, глава IV, стих 13. Это мои любимые слова, поэтому я произношу их редко. Христос помог мне тогда. Воистину эти слова спасли тогда меня, ибо смерть сына была кинжалом моему сердцу. (*Пауза.*) Теперь моя Бригитта умерла, моя дорогая, опора моя... умерла в тяжелом страдании тела и странном для меня смятении духа, я все повторяю и повторяю эти слова: я могу совершить все, все, все помощью Христа... Я умер как Оливер, но я должен жить как Протектор. Человек рожден для общественного служения. Я делал много ошибок. И в молодости и позднее. Но вам нечего стыдиться отца, Дик. О, если бы ты понял, что время требует сознательности. Мне кажется, что я смею — поставить себя сыну в пример... Но можешь ли ты?

Ричард. Отец, я со слезами слушаю то, что вы говорите. Я смотрю на седую вашу голову... и мне стыдно... Я постараюсь исправиться, отец... Но смешно, смешно и грешно говорить, что я могу подражать вам. Я — негодный отпрыск. После вас некому продолжать дело. Я слаб.

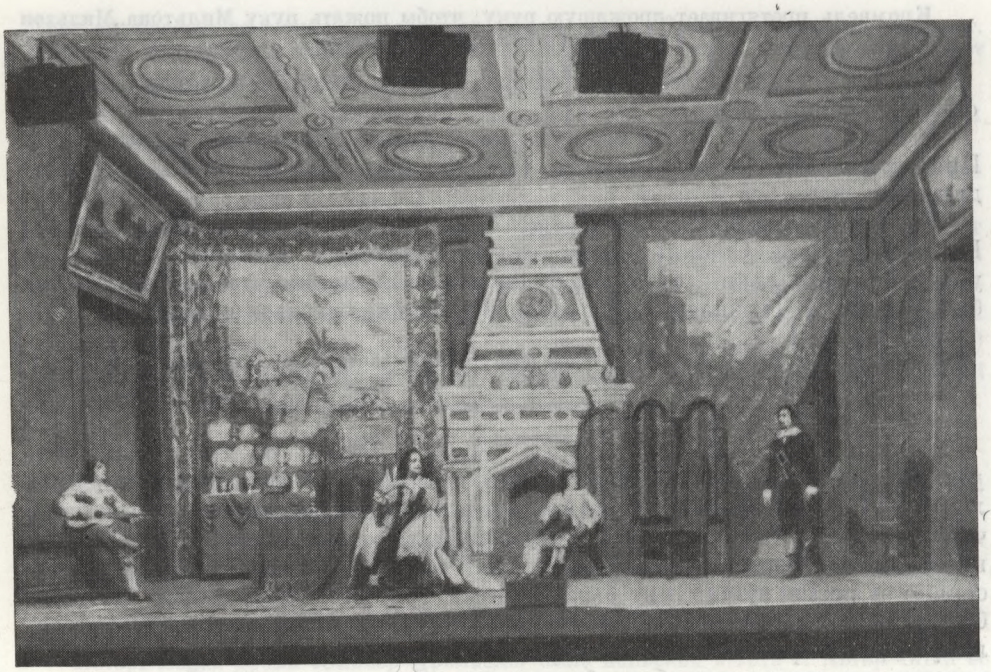
Кромвель (*ударяя кулаком по столу*). Ты не смеешь быть слабым, не обеспечив нашей семьи! Ты постоянно ждал моей смерти, мечтал стать главой страны, чтобы осрамить ее развратным пиршеством похоти!

Ричард. Отец, не могу же я обещать вам быть великим?.. Я обещаю вам... быть пристойным.

Кромвель (*помолчав*). Уйди... (*Дик кланяется и уходит.*) Это пустое место. Однако он по-своему честный парень. Он по-своему честный парень, Джон, и говорит то, что думает и чувствует. Может быть, Айртон возьмет на себя дело? Как думаешь, Джон?

Мильтон. Не может... Это исполнитель.

Кромвель. Боже! Идти в крови, карать, казнить!.. Помнишь Ирландию? Ужасы Дрогеды и Уэксфорда?[1] Истребление населения вплоть до детей? Помнишь парламент, проклятие достопочтенного Вена? [2] И сколько скорби... Смерть Бригитты... Помнишь? Эти конвульсии и стоны... И эти страшные последние слова. Помнишь? Да не прозвучат они мне в мой смертный час. Отец,— сказала она,— мы одни... Темна дорога. Когда



«ОЛИВЕР КРОМВЕЛЬ» НА СЦЕНЕ МАЛОГО ТЕАТРА
Постановка И. С. Платона, декорации М. В. Добужинского. Москва, 1921
Картина 10-я. Кромвель — А. И. Южин,
Ричард — А. В. Васенин, Айртон—С. В. Айдаров, Мильтон—И. А. Рыжов
Фотография,
Музей Малого театра, Москва

отчаяние запоет псалом,— сказала она,— будь все же верен Правде твоего сердца... Но якорь бросить негде... Так? Так сказала она?

Мильтон кивает головой.

К р о м в е л ь. Что же это? Грех? Безумие? Она была святая. За что муки ее? За что умерла она, отрицая господа? Как понять?.. (*Пауза.*) Да... о чем я говорил, Мильтон?

М и л ь т о н. Вы говорили о тяжелом пути.

К р о м в е л ь. Да, я говорил о тяжелом пути. И вот есть вероятие, что все дела мои рухнут на мою же свежую могилу. Разве невозможно, что Карл II вернется и прикажет вынуть мое тело, отрубить мою голову и насадит ее на пику на посмешище народу?

М и л ь т о н. И все же ты потряс мир, Оливер, и человечество никогда не забудет тебя! Pulcherrima facti laus, atque gloria illibata atque integra tua erit!*.

К р о м в е л ь (*помолчав*). Хвала поэта на языке Цицерона. А я спрашиваю свое сердце с трепетом и сомнением... Прислушиваюсь, и сердце с трепетом и сомнением отвечает: мне кажется — ты все-таки был хороший человек.

М и л ь т о н. Я слепну, мой великий друг, но духом я вижу далеко. Ты — судья по чину Гедеонову [3]. Но может быть и я пророк по чину Амосову [4]. Истинно говорю тебе: имя твое велико в веках!

---

* Прекраснейшая похвала деяния, и твоя слава будет немеркнущей и нерушимой! (лат.)

Кромвель протягивает дрожащую руку, чтобы пожать руку Мильтона. Мильтон наклоняется и целует его руку.

К р о м в е л ь (*дрогнувшим голосом*). Джон, поди спать теперь. Береги остаток зрения.

М и л ь т о н. Я хотел бы остаться с вами. Беречь мне нечего, лорд Протектор. Мне нечего беречь, старый друг Оливер: ночь наступает для меня, ночь без утра.

К р о м в е л ь. Для меня еще более густая и тихая ночь, Джон. Ну, иди, Джон. Скажи, чтобы кто-нибудь был в соседней комнате, я ударю в колокольчик, если мне будет худо или нужно что-нибудь. Может быть я засну. Ты знаешь, для этого нужно мне остаться одному.

Мильтон кланяется и уходит. Кромвель откидывается на подушки, закрывает глаза и как будто дремлет. Луна падает в окно. Свеча догорает и гаснет. Белая фигура Бригитты вырисовывается у окна.

К р о м в е л ь (*открывает глаза*). Бетси?.. Гитти! это ты?.. Сон? (*Пауза.*) Ты пришла ко мне, Гитти? Верно, я умираю? У тебя милое и доброе лицо, Гитти. Мне не страшны мертвецы: я сам буду им через несколько часов. (*Пауза.*) Слушай, Гитти, пока я не был болен, я все-таки недостаточно думал. А теперь... Слушай, Гитти, как все же это вышло? Ты знаешь мое сердце — разве нужны мне были личные выгоды? Разве я был честолюбив? Я взял власть—но ведь я же видел, что я один только упрочу республику! Левеллеры хотели всей справедливости. Но я видел, что время не пришло, их химеры погубили бы все дело. Я все рассчитал. Я так хорошо все рассчитал, мои расчеты так оправдались. Я так полно победил. Ты знаешь, Гитти, я победил тяжелой ценою... Ну? Когда отчаяние запоет псалом,— сказала ты,— будь все же верен Правде твоего сердца. Это были почти последние слова твои, Гитти. Отчаяние поет свой псалом. Но я был верен Правде своего сердца. И вот теперь все рушится... Гитти, существует ли суд? Я не хочу награды, я не боюсь кары, но я хочу, чтобы высшая мудрость сказала мне, что в моей хитрости и смелости, в моих трудах, в моей любви и жестокости, где я видел столько смысла — этот смысл действительно был. Существует ли такой суд, Гитти?

Бригитта медленно кивает головой.

К р о м в е л ь. Да... Так... Это утешительно. Это суд господа, Гитти?

Бригитта медленно кивает головой отрицательно.

К р о м в е л ь. Нет? Что же? Кто же будет судить Кромвеля?

Бригитта так же медленно отходит от окна, подходит к авансцене и величественным жестом указывает в зрительную залу.

К р о м в е л ь (*склоняется с своего кресла вперед, зорко всматривается в залу*). Кто там? Эти люди? Кто они? (*Пауза.*) Да, я понимаю... Потомки... Да, Гитти, я вижу их сердца... Вот эти там — осуждают за то, что я убил монарха... Но их сердца бледны, сморщены, дряблы. А вот те... недовольны, что я не пошел впереди левеллеров. Но сердца их, полные горячей кровью, бьются, как у подростков. А вот эти... Вот эти понимают... Вот эти мужи. Да, вы совершите великое. О, вы далеко впереди! Далеко впереди! Вы счастливы, вы ближе к концу битвы за равенство. Но вы понимаете: я делал то, что муж твердый должен был сделать в мой век. Да, да, мы с вами одно, и самые ошибки мои вам в поучение и пользу. (*Встает, слегка пошатываясь, с кресла.*) Гитти, я вижу поток человеческой воли... Как он бурлит в противоборениях... И как он един... (*В изнеможении падает в кресло.*)

Луна скрывается за тучу, и становится совсем темно. Призрак Бригитты исчезает. Медленно открывается дверь, и входит Мильтон со свечой, которую закрывает рукою. Он осторожно подходит к Кромвелю.

К р о м в е л ь (*с закрытыми глазами*). Вы поняли меня... Вы мои дети... Вы не осудите вашего предтечу...

М и л ь т о н (*наклоняется, слушает, потом выпрямляется*). Все тот же бред! (*Ставит свечу на стол и обтирает лоб Кромвеля платком. Кромвель шепчет все время что-то.*) Все бредит... Все подводит итоги... Вот замолчал... Кажется, успокоился, бедный великан. (*Всматривается.*) Что это? (*тревожно*). Дыхание... Оливер! Оливер! лорд Протектор, проснитесь! (*Выпрямляется, подходит к колокольчику на столе и резко ударяет по нему молоточком. Слуга в черном входит в дверь с канделябрами в руках.*)

М и л ь т о н. Скажите всем во дворце, что Оливер Кромвель, лорд Протектор Великобритании, скончался!

Слуга низко кланяется и уходит.

М и л ь т о н (*смотрит на тело Оливера*). Как спокоен.

За сценой раздается бой траурного барабана.

Занавес опускается.

<1920—1921>

Машинопись. Собрание В. Д. Зельдовича (из материалов, переданных А. А. Луначарской для печати).

Историческая драма «Оливер Кромвель» была написана в 1919 г. Автор читал ее 27 октября 1919 г. труппе московского Государственного Показательного театра (см. «Вестник театра», 1919, № 40), а 7 марта 1920 г. в московском Доме печати (см. «Вестник театра», 1920, № 58). Драма была впервые опубликована отдельной книгой в 1920 г. (М., Театральный отдел Наркомпроса — Госиздат). Еще до постановки ее на сцене Малого театра (премьера— 7 ноября 1921 г.) пьеса вызвала оживленные споры.

Особенно резко выступил против нее и на публичных диспутах и в печати активный участник пролеткультовского движения П. Керженцев (П. М. Лебедев). В заметке «Драматургия тов. Луначарского» он утверждал: «Автор восхваляет Дантона английской революции — Оливера Кромвеля и посрамляет ее Маратов-левеллеров <...> Это настоящий гимн политическому соглашательству и суровое порицание коммунистическим настроениям эпохи» («Правда», 1920, № 261, 20 ноября). Луначарский отвечал своему критику: «Кромвель был кульминационным „героем" революции XVII века, а левеллеры являлись для того времени утопистами и фактически играли роль, подобную нынешним анархистам <...> Назвать Кромвеля соглашателем может только человек, совершенно незнакомый с английской революцией. Это был реалист и вождь буржуазной революции в эпоху, когда только такая революция была своевременной» («Письмо в редакцию» — «Правда», 1920, № 268, 28 ноября). Несколько месяцев спустя Луначарский писал в статье «Мысли о коммунистической драматургии»: «Говорить, что во всякое время все симпатии коммуниста должны быть на стороне несвоевременных мечтателей-утопистов, более близких к нашему идеалу, но зато в корне по духу не марксистских, потому что уже по инстинкту своему они не способны чувствовать окружающей действительности, говорить, что у нас не должно быть никакой симпатии к людям, которые заранее учитывали потребности и возможности своего времени и революционно потрясали весь мир, двигали его вперед до возможного для их времени этапа,— значит, впадать в утопическую фразеологию, в утопическую романтику» («Печать и революция», 1921, № 2, стр. 36— см. II, 237).

Публикуемый впервые новый вариант последней, 10-й, картины, в которой Кромвель говорит о суде будущего над его деятельностью и обращается к потомкам, был написан, по-видимому, под впечатлением споров и дискуссий о пьесе как своеобразный ответ автора на выступления некоторых критиков.

[1] *Дрогеда* и *Уэксфорд* — города в Ирландии, сопротивление которых было беспощадно подавлено Кромвелем в 1649 г.

[2] *Вен* — персонаж пьесы — член парламента, пресвитерианец, республиканец.

[3] По библейской легенде, *Гедеон* — один из так называемых судей (т. е. вождей) древнеизраильского народа, защитник его против врагов—мадианитян и амаликитян («Книга судей», гл. 6—8).

[4] *Амос*— один из так называемых библейских пророков, проповедников в древнем Израильском царстве, обличавших «греховную» жизнь рабовладельческой знати, предсказывавших гибель Израильского царства и последующее наступление счастливого будущего. «Книга пророка Амоса» вошла в состав Библии.

ПИСЬМА к А. И. ЮЖИНУ-СУМБАТОВУ

Народного комиссара по просвещению А. В. Луначарского и народного артиста Республики, руководителя московского Малого театра А. И. Южина связывали дружеские и деловые отношения на протяжении десяти лет (1918—1927). Об этом свидетельствует и переписка этих двух выдающихся деятелей русской и советской культуры.

В архивах (главным образом, в ЦГАЛИ) сохранилось более шестидесяти писем и записок наркома к Южину и, примерно, такое же количество писем Южина. Опубликована пока лишь небольшая часть этой переписки. В книге «А. И. Южин-Сумбатов. Записки. Статьи. Письма» (изд. 2. М., «Искусство», 1951, стр. 388—405) напечатаны три письма Южина; в книге «Ежегодник Малого театра. 1955—1956» (М., «Искусство», 1961, стр. 122—127) — два письма Южина и пять писем Луначарского. Отрывки из нескольких писем Луначарского Южину приведены в статье Т. Князевской «А. В. Луначарский и А. И. Южин. Из истории советского театра» («Театр», 1957, № 6, стр. 91—95) и в ее книге «Южин-Сумбатов и советский театр» (М., «Искусство», 1966).

Для настоящей публикации отобрано пять писем Луначарского, в основном посвященных характеристике и оценке произведений современной драматургии.

О взаимоотношениях Луначарского и Южина рассказывается в воспоминаниях Н. А. Луначарской-Розенель «Память сердца» (М., «Искусство», 1962, стр. 67—152) и в названных выше работах Т. Князевской. Сам Луначарский говорил и писал о Южине неоднократно, в частности, в статьях «Староста Малого театра» (III, 131—135) и «Три встречи. Из воспоминаний об ушедших» («Огонек», 1927, № 40).

1

12 ноября 1920 г.

Дорогой Александр Иванович,

я очень благодарен вам за ваше письмо [1]. Конечно, известное страдание я, присутствуя при воплощении моей пьесы [2], испытывал. Разница между моими весьма живыми, кстати сказать, зрительными и слуховыми галлюцинациями, которые я испытываю, когда пишу и перечитываю свои пьесы, и тем, что я видел на сцене, очень велика, однако мне кажется, что артисты старались. Я, по-видимому, недостаточно требователен, так что в общем и целом я был скорей благодарен артистам за посильную добросовестность в отношении к весьма трудному для них тексту, чем недоволен малой успешностью. Кроме того, мне чрезвычайно важно было знать, насколько сценична по самой структуре своей моя пьеса, и я следил

Публикация Л. М. Хлебникова.



А. И. ЮЖИН
В РОЛИ ОЛИВЕРА КРОМВЕЛЯ
В ПЬЕСЕ ЛУНАЧАРСКОГО
Малый театр, 1921
Фотография
Центральный архив литературы
и искусства, Москва

больше всего, какой вред приносят общему впечатлению купюры, для того, чтобы научиться их делать впредь более безболезненными, и в этом отношении пришел к довольно удовлетворительным выводам. Это ведь после незрелого еще, особенно в сценическом отношении, «Королевского брадобрея» первая моя пьеса на сцене.

Теперь относительно вашего замечания. Я сам великолепно сознаю большую остроту и, так сказать, щекотливость сцены с Пией и Таддо, тем более, что в словах Кампанеллы сейчас же и тут же нет достаточных объяснений его внутреннего мотива. Однако в последней сцене этот внутренний мотив совершенно и полностью объясняется. Фома говорит там, что когда он видел этих двух красивых *людей*, разделенных людьми, и которые вполне могут быть соединены *богом*, то ему сейчас же пришло в голову, сколько счастья они могут дать друг другу, а стало быть, он (поскольку прежде всего восстановлена нарушенная справедливость) и внутренне почувствовал, что Пиа может любить Таддо, как и он ее, и что в данном случае не женская добродетель и не холодность к данному мужчине являются препятствием к этому, а исключительно предрассудки, чванность, высокомерие. Вот против этого высокомерия Фома и ведет борьбу за настоящую женщину, за освобождение подлинной живой девушки из-под платья высокородной принцессы.

Вещь сама по себе внутренне совершенно оправдываемая, хотя и весьма революционная, так сказать, резкий, социально-педагогический прием. Что же происходит из этого? Смерть Таддо, а с другой стороны, постоянные муки и последующая гибель (см. вторую часть — «Герцог»)

Пии делла Вос. Почему такой тяжелый результат вместо того, о котором думал Фома, мечтавший, как видно, об особом украшении своего дальнейшего солнечного пути этой парой, этими освободившимися в любви молодыми красавцами с двух противоположных полюсов? А потому же, почему и вообще все предприятие оканчивается гибелью и приводит к великим страданиям Фомы. Его преступление заключается в том, что он, не понимая сущности своего времени, орлиным полетом опережая его, насильственно и с недостаточными средствами стремится осуществить для данного времени неосуществимое. Утопист, берущийся за оружие, вот что такое Фома.

Вы очень хорошо знаете, что я не только ⟨не⟩ против насилия в деле революции, но адепт того взгляда, что только путем насилия революции могут быть совершаемы, что старое никогда не сгнивает окончательно и может долго дышать, если его не сбросить со своих плеч беспощадным ударом. Но этот беспощадный удар оправдывается только тогда, когда наносится вовремя. В противном случае результатом является не только гибель личности, взявшей на свои плечи такую задачу, но и чрезвычайно тяжелые последствия для всех окружающих, оправдания свои находящие только в том, что ввиду таких вспышек, ввиду таких маленьких опытов нарождаются первые проблески революции грядущей.

Такова внутренняя, социальная, так сказать, музыка Фомы Кампанеллы в его трагедии, и этот эпизод между Пией и Таддо должен непременно иметь место, и мне кажется, что если вы вдумаетесь, Александр Иванович, вы поймете, что в насильственности этого акта при чрезвычайно благородном побуждении есть нечто весьма своеобразное, пряное от того века, от подлинного, весьма жестокого Кампанеллы, от подлинной стремительной фантастики этого мужицкого вождя и сына Возрождения, в котором мистика и поднимающая снова голову языческая чувственность смешивались так своеобразно.

Таким образом, если вы ставите вопрос этический, то я скажу вам: будь Фома джентльмен какого угодно класса, он, конечно, так не поступил бы, но Фома как Фома должен был поступить именно так. «Царствие божие берется насильно», — повторял постоянно Фома Кампанелла, а в его Государстве Солнца мужчины и жещины отдаются друг другу по указаниям высшей власти, которая должна в мудрости своей подбирать пары, могущие дать друг другу наибольшее счастье.

Разве это этично с нашей точки зрения? А с точки зрения Фомы — вполне, и кто знает, может быть ⟨это⟩ — конец этический, когда евгеника овладеет полностью обществом будущего.

Повторяю, я очень благодарен вам за ваше письмо и позволю себе выразить надежду, что моя пьеса еще будет иметь возможность предстать перед вами в каком-нибудь другом театре и в другом исполнении, будет адекватной моей мысли, и что тогда, может быть, и та большая шероховатость, которой (не только для вас) является эта смелая до дерзости сцена, будет и вами совершенно понята и в определенном историческом аспекте принята без ущерба для души Фомы, души благородной и великой, но души семнадцатого века.

Нарком А. Луначарский

Машинопись с автографической подписью. ЦГАЛИ, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 1389, лл. 1—2.

[1] Письмо Южина, о котором здесь упоминается, не обнаружено.

[2] Речь идет о постановке первой части трилогии Луначарского «Фома Кампанелла» — пьесы «Народ» в театре Незлобина. Премьера состоялась 7 ноября 1920 г. См. отчеты об этой постановке: Ф. Ш и п ⟨у л и н с к и й⟩. «Фома Кампанелла» (Театр Незлобина). — «Вестник театра», 1920, № 74, стр. 7, поправка — № 75, стр. 8; К. Ф ⟨а м а р и н⟩. Театр Незлобина. — «Правда», 1920, № 256, 14 ноября.

2

26 июля 1923 г.

Дорогой Александр Иванович,

прежде всего о вашей статье об «Оливере Кромвеле» [1]. Позвольте мне самым горячим образом поблагодарить вас за лестный отзыв. Те недостатки, которые вы находите в моей пьесе, в особенности в ее чисто сценической конструкции, я сам признавал с самого начала и в особенности позднее [2]. Мне даже кажется, что вы недостаточно останавливаетесь на этих слабых сторонах пьесы. Огромное удовольствие доставило мне то, что вы с такой большой тонкостью проникли в наиболее трудные для понимания мои замыслы, например, скажем, о внутреннем взаимоотношении фигур Кромвеля и Бригитты. Вообще, может быть, я пристрастен, поскольку вы явились автором первого серьезного трактата об одной из моих пьес и трактата, приводящего к положительным выводам; но мне кажется, что ваше введение представляет собою превосходную критическую статью.

Теперь о менее приятном, именно о пьесах, которые вы мне передали на просмотр. Пожалуйста, дорогой Александр Иванович, не подумайте, что я хочу каким-нибудь образом парализовать решение, принятое вами или Малым театром, но я не могу быть неискренним в моих отзывах. По-моему, «Вне закона» [3] — драма плохая. Во-первых, с политической точки зрения, я вас определенно уверяю, и надо сообщить об этом Александринскому театру в Петербург, наши коммунистические круги, да и сочувствующие нам круги примут ее за явно контрреволюционную. Присмотритесь, какие тенденции руководят Лунцем. Народные массы изображены в виде ревущего безмозглого жестокого стада, их вождь Алонзо на наших глазах и без всякого психологического процесса, только при прикосновении к трону, превращается в тирана, гнусного преступника, изменника своей идеи и т. д. Что все это, как не самая обывательская, самая безнадежно тупая критика революции вообще? Разве это верно, что революционеры, достигнув победы, превращаются в изменников своему слову, стремятся сесть на трон правителя, готовы убить своих жен, чтобы жениться на принцессах, и т. д.? Ведь все это одна сплошная ахинея. Ведь мы имеем перед глазами русскую революцию, которая происходит вот уже шесть лет. Где же эти честолюбцы? Где же эти развращенные властью люди? Разве только в нижне-среднем слое, где от времени до времени попадались втершиеся в процесс революции уголовные элементы и раньше бывшие преступниками, или тот или другой матросик и рабочий, у которого от власти закружилась голова, или какой-нибудь барич, опять-таки втершийся в движение и внесший сюда свои интеллигентские нервы и свое чванство. Я не отрицаю, что такие типы были, как было, разумеется и насилие со стороны народа, причем, заметьте, насилие, нисколько не превосходившее те насилия, которые творились с другой стороны в гражданской войне. А вожди? Я не знаю ни одного из ста вождей революции, кто не жил бы сейчас в общем скромной жизнью, абсолютно веря прежним идеалам и отдаваясь нечеловечески трудной работе, без всяких властолюбивых мечтаний и поползновений. Может быть, обывательская гнусная сплетня и треплет имена вождей революции, обливая их грязью своих выдумок, но я, например, знающий изнутри и хорошо жизнь наших коммунистических верхов, могу, положа руку на сердце, сказать, что это жизнь в высшей степени чистая, честная и благородная, полная безусловного служения своей идее.

Какого же чёрта, в самом деле, станем мы ставить драмы, которые помоями обливают революцию, на наших глазах вышедшую с чрезвычайной



ПРОГРАММА СПЕКТАКЛЯ, ПОСВЯЩЕННОГО ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЮ ЛУНАЧАРСКОГО

Малый театр, 19 апреля 1926 г.

На обложке: Луначарский читает «Медвежью свадьбу» в Малом театре 1 ноября 1923 г. (рисунок М. А. Вербова)

Центральный архив литературы и искусства, Москва

честью из всех испытаний огромного переворота? У нас нет никаких Алонзо, и во время Великой французской революции не было никаких Алонзо, и Алонзо есть чистейшая выдумка мелкого, злобного обывателя. Я очень сожалею, что Лунц оказался таковым. С другой стороны, заметьте, единственной положительной фигурой является, в конце концов, палач Родриго. Этот по крайней мере верен себе: насильником родился, насильником жил, насильником умер, и при этом красиво, благородно, бросив в ⟨конце⟩ уничижительное слово, которое оправдалось.

Затем с точки зрения политической, что это за фигура—Клара, к чему эта высокопоставленная проститутка, которая движет какими-то пружинами, которая вершит судьбу отдельных вождей, как Родриго и Алонзо, преследуя свои честолюбивые цели?

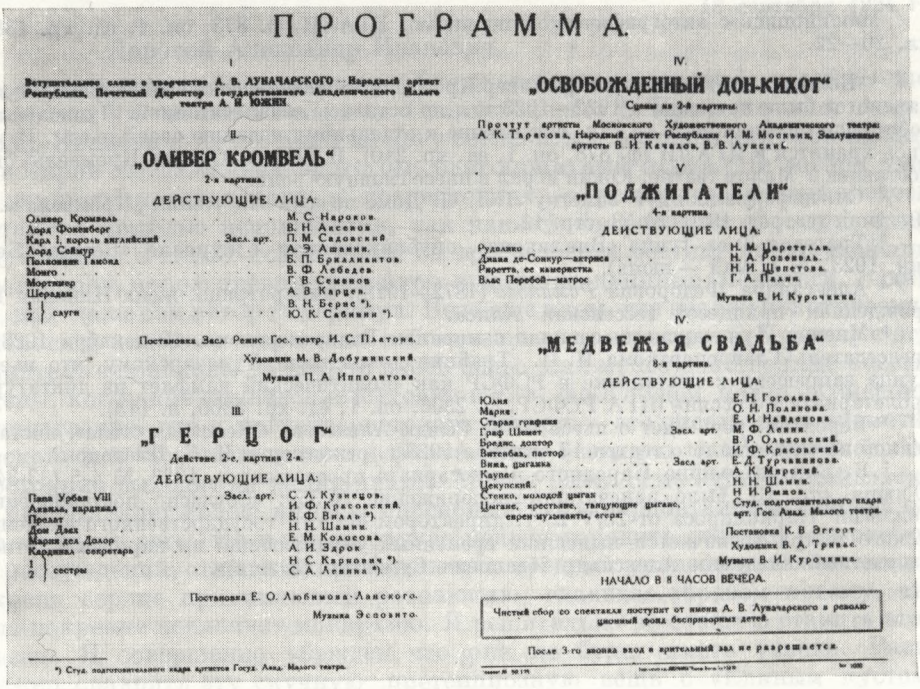
Дорогой Александр Иванович, может быть, это когда-нибудь и бывало, хотя я даже в этом сомневаюсь и думаю, что все подобные интриги есть только выдумки или преувеличения поэтов, которые не были посвящены в государственные дела. Но сейчас, когда политический опыт сделался достоянием чуть ли не каждого гражданина, по крайней мере в элементарной мере, ну кто же поверит в этих Клар? Нет никаких Клар, и вся идиотская фраза «Cherchez la femme»* — тупая выдумка. Уж, конечно, не в альковах делается политика, а делается с колоссальной серьезностью путем учета общественных сил. Так она всегда делалась, и даже наличие какого-нибудь Распутина ничего в этом не меняет, потому что Распутин, Алиса [4] и прочие — все это, в конце концов, плесень. Политика Российской монархии велась, конечно, отвратительно, но все же в главном и существенном она велась наиболее выдающимися представи-

* «Ищите женщину» (франц.).

телями дворянства и бюрократии, каких к этому времени действительно выродившиеся слои эти могли только дать. Сейчас писать пьесы с претензией политической в такого рода обывательских терминах, которые явно рисуют поэта как ровным счетом ничего не понимающего, положительно не стоит, а ставить — тем паче.

Затем возьмите сторону литературную: единственно живая мало-мальски сцена, это первая сцена между Алонзо, Родриго и Кларой. Все остальные написаны совершенно невыразительным языком, с явным и, вероятно, намеренным планом создать что-то вроде кино с минимальными репликами в устах движущихся фигур. Правда, Алонзо говорит много, но ведь это прямо какая-то болтовня попугая. Неужели это психология: «Сяду на трон, а как хорошо сидеть на троне. Я жажду власти»? Потом многоточие и опять: «Нет, не надо трона. Эта атмосфера дворца отравляет» и т. д. Ведь подобного рода монологи с простым, скудным, ребяческим сопоставлением обуревающих героя чувств для нашего времени положительно смешны. Юмор, который Лунц отмечает в своем предисловии, дешев и несмешон. Эти занавески, вздергивающиеся то направо, то налево, все это стремление к новаторству, к тому сценическому триптиху, по-моему, не стоит внимания. Вам понравилось, Александр Иванович, то, что тема здесь как будто бы революционная, что в пьесе очень много движения, но мой добрый совет вам: этой пьесы не ставить. Политически она вызовет скандал. Настоящих ролей в пьесе, по-моему, нет. Нет ни одного планомерно развивающегося характера. Пьеса, по-моему, очень плоха [5].

Иначе обстоит дело, по-видимому, с пьесой «Его величество» [6]. Каюсь, я прочитал пока только первый акт и лишь сегодня прочту до конца. Но



ПРОГРАММА.

I

Вступительное слово о творчестве А. В. ЛУНАЧАРСКОГО — Народный артист Республики, Почетный Директор Государственного Академического Малого театра А. И. ЮЖИН.

II.

„ОЛИВЕР КРОМВЕЛЬ“

2-я картина.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Оливер Кромвель		М. С. Нароков.
Лорд Фокенберг		В. Н. Аксенов
Карл I, король английский	Засл. арт.	П. М. Садовский
Лорд Сеймур		А. Э. Ашанин.
Полковник Гамонд		Б. П. Бриллиантов.
Монго		В. Ф. Лебедев.
Мортимер		Г. В. Семенов
Шерадам		А. В. Карцев.
1 } слуги		В. Н. Берис *).
2 } слуги		Ю. К. Сабинин *).

Постановка Засл. Режис. Гос. театр. И. С. Платона.

Художник М. В. Добужинский.

Музыка П. А. Ипполитова.

III.

„ГЕРЦОГ“

Действие 2-е, картина 2-я.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Папа Урбан VIII	Засл. арт.	С. А. Кузнецов.
Аквила, кардинал		И. Ф. Красовский.
Прелат		В. Ф. Вилль *).
Дон Дзах		Н. Н. Шамин.
Мария дел Долор		Е. М. Колосова.
Кардинал секретарь		А. И. Здрок
1 } сестры		Н. С. Карнович *).
2 } сестры		С. А. Левина *).

Постановка Е. О. Любимова-Ланского.

Музыка Эспозито.

*) Студ. подготовительного кадра артистов Госуд. Акад. Малого театра.

IV.

„ОСВОБОЖДЕННЫЙ ДОН-КИХОТ“

Сцены из 2-й картины.

Прочтут артисты Московского Художественного Академического театра: А. К. Тарасова, Народный артист Республики И. М. Москвин, Заслуженные артисты В. И. Качалов, В. В. Лужский.

V

„ПОДЖИГАТЕЛИ“

4-я картина.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Руделико		Н. М. Царетелли.
Диана де-Сонкур—актриса		Н. А. Розенель.
Риретта, ее камеристка		Н. И. Щепетова.
Влас Перебой—матрос		Г. А. Палин.

Музыка В. И. Курочкина.

IV.

„МЕДВЕЖЬЯ СВАДЬБА“

8-я картина.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Юлия		Е. Н. Гоголева.
Мария		О. Н. Полякова.
Старая графиня		Е. И. Найденова.
Граф Шемет	Засл. арт.	М. Ф. Ленин.
Бредис, доктор		В. Р. Ольховский.
Витенбах, пастор		И. Ф. Красовский.
Вижа, цыганка	Засл. арт.	Е. Д. Турчанинова.
Каупас		А. К. Мирский.
Цекупский		Н. Н. Шамин.
Стенко, молодой цыган		Н. И. Рыжов.
Цыгане, крестьяне, танцующие цыгане, еврея-музыканты, егеря:		Студ. подготовительного кадра арт. Гос. Акад. Малого театра.

Постановка К. В. Эггерт

Художник В. А. Тривас.

Музыка В. И. Курочкина.

НАЧАЛО В 8 ЧАСОВ ВЕЧЕРА.

Чистый сбор со спектакля поступит от имени А. В. Луначарского в революционный фонд беспризорных детей.

После 3-го звонка вход в зрительный зал не разрешается.

ПРОГРАММА СПЕКТАКЛЯ, ПОСВЯЩЕННОГО ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЮ ЛУНАЧАРСКОГО

Малый театр, 19 апреля 1926 г.

Со вступительным словом о творчестве Луначарского выступил А. И. Южин

Центральный архив литературы и искусства, Москва

первый акт написан, хотя и без всяких претензий, однако умно и со вкусом. Тут только я боюсь другой крайности. Может быть, автор Рында-Алексеев подобно мне самому, многогрешному, немножко переборщил по части литературы. Здесь, по-видимому, необходимы купюры. Но насколько даже эта не первоклассная пьеса, но написанная без претензий, выше, чем лунцевская! Мне прямо обидно думать, что Лунц предполагает, что это и есть театральный театр. Вот эта суета, вот эта чехарда эмоций, вот эти деревянные куклы, которых он дергает за ниточку! Нет, уж лучше пусть останется чрезмерно литературный театр, но только не театр марионеточный и притом скучнейший.

Теперь еще несколько слов по поводу одного личного дела. Ко мне обратилась без меня родившаяся и сразу ко мне явившаяся в качестве двадцатилетней дочь моей гимназической подруги Аносовой, которая потом вышла замуж за Гребенщикова, отца вот этой явившейся ко мне девочки. С ее матерью я когда-то был в настоящих братских отношениях, и мне, конечно, хотелось бы сделать что-нибудь для ее дочери. Она, оказывается, актриса, играла разные роли во Владивостоке. Сейчас ее мечта: попасть в студию Малого театра. Если что-нибудь возможно сделать для нее, помогите, а если нет,— буду искать другой комбинации.

Не знаю, сообщили ли вам о том, что в последнем номере нашего еженедельного бюллетеня опубликовано ваше назначение директором [7], а также о том, что на последнем заседании коллегии мы установили вам ежемесячный оклад в размере 100 руб. золотом.

Крепко жму вашу руку.

Нарком по просвещению А. Луначарский

Машинопись с автографической подписью. ЦГАЛИ, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 1389, лл. 20—22.

[1] Большая статья Южина «„Оливер Кромвель"— историческая мелодрама Луначарского» была написана в 1922—1923 гг., но осталась ненапечатанной. Луначарский собирался опубликовать ее как вступление к отдельному изданию своей пьесы. Рукопись хранится в ЦГАЛИ (ф. 878, оп. 1, ед. хр. 210). В 1921 г. «Оливер Кромвель» был поставлен в Малом театре, Южин играл в пьесе главную роль.

[2] См. информационную заметку Л. Л. «В Доме печати. На чтении „Кромвеля"».— «Вестник театра», 1920, № 58, стр. 12.

[3] Трагедия Льва Лунца «Вне закона», опубликованная в журнале «Беседа» (Берлин, 1923, № 1, май — июнь).

[4] Александра Федоровна *Романова* (1872—1918), императрица, жена Николая II, урожденная принцесса гессенская Алиса.

[5] Мнение Луначарского совпало с мнением Главреперткома. 10 декабря 1923 г. председатель Главреперткома И. П. Трайнин докладывал Луначарскому, что пьеса Лунца запрещена к постановке в РСФСР как «политический памфлет на диктатуру пролетариата в России» (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 3360, л. 113).

[6] Вероятно, речь идет о пьесе Б. К. Рынды-Алексеева «Железная стена», поставленной на сцене Малого театра 17 октября 1923 г. режиссером И. С. Платоном.

[7] В «Еженедельнике Народного комиссариата просвещения», 1923, № 4-5 (33-34), 30 июня, стр. 18, было напечатано распоряжение № 359: «Согласно постановления Коллегии Наркомпроса от 25/V 23 г. директором Малого государственного академического театра назначается нынешний временный управляющий им народный артист и почетный академик Александр Иванович Сумбатов (Южин)».

3

28 июля 1923 г.

Дорогой Александр Иванович,

посылаю вам комедию «Господин Ле Труадек» [1]. Это чрезвычайно смешная и чрезвычайно тонкая вещь. Конечно, как и следует ожидать от Жюля Ромена, автора очень современного, это немножко фарс в новом,

так сказать, кинематографизированном виде, но это только чуть-чуть. Остаются случаи, почти возможные, и несколько очаровательных типов. Мне кажется, что пьеса могла бы иметь успех. Правда, обе роли пожилых женщин, «мадам Тостальон» и «старуха-игрок», малы для той цели, для которой вы просили у меня пьесу, но, может быть, «Господин Ле Труадек» может пойти независимо: в Париже он ставился в театре «Colombier» и шел с громадным успехом [2]. Вы ставите же драму Ж. Ромена «Армия в городе» [3], но мне кажется, было бы недурно поставить в pendant комедию. Перевод можно представить вам немедленно.

Нарком по просвещению 〈А. Луначарский〉

Машинописная копия на бланке наркома по просвещению, заверенная секретарем Луначарского В. Д. Зельдовичем. ЦГАЛИ, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 1389, л. 25.

[1] Комедия Ж. Ромена «Господин Труадек в лапах разврата» (перевод А. И. Иловайской) вышла отдельным изданием в Госиздате в 1924 г. с предисловием Луначарского.

[2] Эту комедию Ж. Ромена поставил в Париже не Théâtre du Vieux Colombier (Театр Старой голубятни), так как руководитель театра Жак Копо не одобрил пьесы, а театр «Comédie des Champs Elysées». Премьера состоялась 14 марта 1923 г. В Москве пьеса готовилась к постановке в 1924 г. в театре-студии им. Шаляпина.

[3] Драма Ж. Ромена «Армия в городе», о которой Луначарский писал в одном из своих «Парижских писем» (журнал «Театр и искусство», 1911, № 35), в Малом театре поставлена не была.

4

18 сентября 1924 г.

Дорогой Александр Иванович,

возвратившись со вчерашнего Художественного совета [1], я сейчас же принялся за чтение «Товарища Семивзводного» [2]. Простите мне, Александр Иванович, но я с вами не могу согласиться в отношении этой пьесы, о которой вы дали, как будто бы, благоприятный отзыв. Не говоря уже о длинных предисловиях и послесловиях, о ремарках, которые здесь остаются зрителю непонятными, так как это не ремарки об ощущениях внутренних и т. д. — сама пьеса на три четверти состоит из скучнейших разговоров, порою превращающихся в длинные-длинные монологи. Один из них даже сам автор вычеркнул. Беда еще в том, что все эти политические диалоги и монологи выражают собою вещи всем известные. Правда, в эту канитель вкраплены то там, то здесь более или менее действенные боевые сцены, кое-какие комические выходки и т. д. Но в общем нигде не смешно. Единственно, что я могу посоветовать автору, — это писать не в драматической, а в беллетристической форме. Его, очевидно, к этому тянет. Он постоянно выходит за рамки драмы. Может быть, сама судьба Семивзвода и представляет собою курьез, способный быть обработанным в новеллу, но не более того. Но в таком случае нельзя городить столько разговоров и рассуждений, отнюдь не превышающих средний уровень интеллигенции, скрепя сердце принимающей революцию, главным образом потому, что она искренне ненавидит монархию. Я решительно не советую ставить этой пьесы. Я совершенно убежден, что она не будет иметь успеха. Разве можно сравнить эту скучную претенциозную вещь с «Единым кустом» Ключникова [3]?

Нарком по просвещению А. Луначарский

Машинопись, на бланке наркома по просвещению, с автографической подписью. ЦГАЛИ, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 1389, л. 36.

[1] Луначарский был членом Художественного совета Малого театра и регулярно участвовал в его заседаниях, посвященных подготовке репертуара.

[2] Пьеса В. Голичникова «Товарищ Семивзводный» в репертуар Малого театра включена не была. Поставлена в январе 1925 г. в ленинградском Красном театре.

[3] Пьеса Ю. В. Ключникова «Единый куст. Драматические картины из русской жизни 1918 года» издана отдельной книгой в Берлине в 1923 г.

5

29 сентября 1924 г.

Дорогой Александр Иванович,

из недавней беседы моей с Наташей [1] я узнал, что вы не в курсе нынешней судьбы моих «Поджигателей». Я еще в прошлом году согласился поручить первую ее постановку К. В. Эггерту [2]. Художником Пеленкиным уже созданы весьма остроумные макеты, и первое действие пьесы уже срепетировано. Не может быть и речи о том, чтобы я отобрал пьесу у молодого театра.

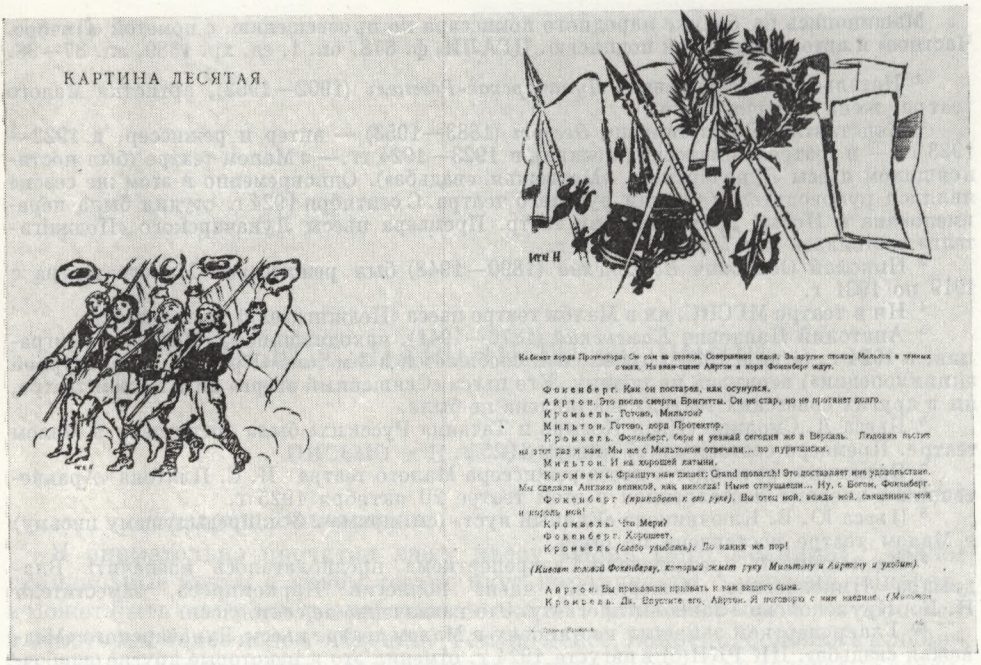
Однако одновременно с этим я вел переговоры с театром МГСПС, который просил меня разрешить ему постановку этой же пьесы во второй половине сезона (у Эггерта она пойдет через месяц-полтора). Причем МГСПС имел в виду дать ее в другом, более реалистическом уклоне. Впрочем, если не ошибаюсь, он имел в виду в качестве режиссера вашего Волконского [3]. Таким образом я ставлю всецело в зависимость от Малого театра, пожелает ли он, предварительно познакомившись, конечно, с постановкой Эггерта, успехом или неуспехом ее, повторить попытку постановки той же пьесы в начале будущего сезона [4].

А. П. Каменский читал у меня свою пьесу «Священный зверь» [5]. Я вполне согласен с вами, что пьеса написана очень остро и талантливо. Я высказал, однако, А. П. Каменскому свои сомнения. Так, пьеса претендует на некоторую философию Эроса. Эта философия остается совершенно неясной в пьесе, хотя о ней много говорится. Выводится даже профессор с каким-то большим социально-эротическим планом, приводящим в восторг героя, но остающимся неизвестным зрителю. На поверку оказалось, что я совершенно прав, что А. П. Каменский хочет развернуть целую утопию. Он думает изложить ее во второй пьесе «Дилот», первой частью которой является «Священный зверь». Я указал ему на то, что недоговоренность этой специальной утопии вредит пьесе и что либо нужно уничтожить прямые указания на нее, т. е. самого профессора Курдюкова и все разговоры с ним, или договорить до конца, в чем дело. Кроме того, я должен сказать, что сама идея Каменского не только спорная, но и имеет в себе нечто шокирующее. Идея эта заключается в полном разделении любви и оплодотворения. Любовь, по мнению утописта Каменского, должна вся целиком уйти в какую-то любовную игру, во взаимную влюбленность при недоступности женщины, а оплодотворение должно производиться искусственным способом.

Думается, что эта идея не будет встречена симпатично ни одним элементом современной публики. От нее веет несколько загнившей рафинированностью, которая, вероятно, не только продолжает жить, но и развивается в эмиграционных кругах.

Не могу не согласиться полностью с вами в том смысле, что некоторые сцены пьесы, которые, бичуя мазохизм, в то же время выставляют его с выпяченной яркостью, будут, вероятно, приняты публикой враждебно и, во всяком случае, мало идут к физиономии Малого театра. Впрочем, А. П. Каменский обещает всячески смягчить их, боюсь только, что при смягчении потухнет и своеобразная яркость его произведения.

Наконец, я сделал Каменскому ряд политических указаний. Его коммунисты нисколько не коммунисты; его великий князь фальшив,



ИЛЛЮСТРАЦИИ К ДРАМЕ ЛУНАЧАРСКОГО «ОЛИВЕР КРОМВЕЛЬ»
Гравюры И. И. Нивинского
Из книги: А. В. Луначарский. Оливер Кромвель. М., 1920

а само отношение коммунистов к этому великому князю прямо невыносимо.

Оказывается, что и Охотин, бывший руководитель Мосрепертткома, уже указывал ему на это и что Мосрепертком даже запретил пьесу. В этом отношении Каменский обещает сделать многочисленные поправки.

Я отнюдь не отрицаю, что с такими поправками пьеса может быть приемлемой для Малого театра. Во всяком случае я далек от мысли как бы то ни было препятствовать принятию этой пьесы (при условии поправок), но во всяком случае она останется до некоторой степени спорной.

Что касается пьесы «Иван Козырь» *, то я не дочитал ее до конца [6]. Сделаю это в самом ближайшем будущем и выскажу вам свое мнение. Возможно, что эта пьеса нам подойдет. Буду вам очень благодарен, если вы дадите мне возможность познакомиться с пьесой Платона [7]. Очень удовлетворяет меня, что «Единый куст» [8] пойдет в Малом театре.

Конфиденциально сообщаю вам, что вопрос о Репертткоме разрешился не совсем так, как я предполагал, т. е. Репертком будет оставлен с прежними правами, но весь его состав будет обновлен, сменен будет и его руководитель. Во главе Репертткома обещано поставить очень компетентное лицо [9]. Будут даны прямые указания держать более либеральный курс, менее придирчивый. Надеюсь, что при этих условиях таких скандальных фактов, как попытка препятствовать постановке моих пьес в театрах, ни в коем случае не повторится [10].

Нарком по просвещению А. Луначарский

---

* В тексте ошибка: пьеса Иванова «Козыри».

Машинопись на бланке народного комиссара по просвещению, с пометой «Личное. Частное» и автографической подписью. ЦГАЛИ, ф. 878, оп. 1, ед. хр. 1389, лл. 37—38.

[1] Наталья Александровна *Луначарская-Розенель* (1902—1962), артистка Малого театра, жена Луначарского.

[2] Константин Владимирович *Эггерт* (1883—1953) — актер и режиссер, в 1922—1923 гг.— в театре «Романеск» (Москва), в 1923—1924 гг.— в Малом театре (был постановщиком пьесы Луначарского «Медвежья свадьба»). Одновременно в этом же сезоне являлся руководителем Студии русского театра. С сентября 1924 г. студия была переименована в Новый драматический театр. Премьера пьесы Луначарского «Поджигатели» состоялась там 7 января 1925 г.

[3] Николай Осипович *Волконский* (1890—1948) был режиссером Малого театра с 1919 по 1931 г.

[4] Ни в театре МГСПС, ни в Малом театре пьеса «Поджигатели» не ставилась.

[5] Анатолий Павлович *Каменский* (1876—1941), находившийся с 1920 г. в эмиграции, в 1924 г. (а не в 1930-х годах, как сообщается в 3-м томе «Краткой литературной энциклопедии») вернулся на родину. Его пьеса «Священный зверь» ни в Малом театре, ни в других советских театрах поставлена не была.

[6] Пьеса Д. Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских» была поставлена в Малом театре. Премьера состоялась 27 января 1925 г.

[7] Возможно, речь идет о пьесе режиссера Малого театра И. С. Платона «Аракчеевщина», впервые поставленной в этом театре 20 октября 1925 г.

[8] Пьеса Ю. В. Ключникова «Единый куст» (см. примеч. 3 к предыдущему письму) в Малом театре поставлена не была.

[9] На должность председателя Главреперткома предполагалось назначить Владимира Николаевича Мещерякова, члена коллегии Наркомпроса, заместителя Н. К. Крупской по Главполитпросвету. Это назначение не состоялось.

[10] Главрепертком запретил постановку в Малом театре пьесы Луначарского «Медвежья свадьба». ЦК РКП(б) в августе 1924 г. отменил это и некоторые другие ошибочные решения Главреперткома.

О ПЬЕСЕ «ЦАРЬ ПЕТР ВЕЛИКИЙ»

ПИСЬМО к Н. Г. ВИНОГРАДОВУ

<1919 г.>

Товарищ Виноградов.

Я внимательно прочитал вашу пьесу «Царь Петр Великий» [1]. Ваши грандиозные мечты о новом театре идут параллельно с мечтами многих, и может быть они у вас разработаны несколько более подробно и выявляются в некотором более ясном видении. Тем не менее, конечно, основные проблемы колоссального театра вами отнюдь не разрешены. Как сочетать с действами, требующими громадного хора, военных частей, целого мира массовых действий, речи отдельных артистов? Как бы ни были они кратки, все равно артистам придется выкрикивать их в таком колоссальном театре с величайшим напряжением голоса. Для меня совершенно ясно, что монументальный театр возможен только в форме пантомимы с пением и музыкой, либо надо будет вернуться к котурнам и рупорам в масках. Но я сейчас пишу вам не по общим вопросам монументального театра, над которыми и вам и другим придется еще немало поработать, тем более, что об осуществлении этого театра сейчас не приходится и думать: мы не в состоянии соорудить его, подходом к нему будут скорей постановки на площадях, специально для этого приспособленных. Быть может, что-нибудь вроде вашего сценария для Октябрьских праздников окажется приспособленным для такой постановки, и, разумеется, в хорошее время года [2].

Я возвращаюсь к вашей пьесе. Вы, разумеется, талантливый человек, это сказалось порою в очень сильных текстах, которые вы влагаете в уста вашим действующим лицам. Тем не менее ваша пьеса мне не нравится. Не нравится она мне, во-первых, своей зависимостью от Мережковского. И, в сущности говоря, почти вся ваша пьеса, за исключением, может быть, триумфа свободного человека в Петре, является перепевом на роман и на драму Мережковского «Петр и Алексей» [3]. Вы стремитесь в колоссальном виде какого-то действа воспроизвести почти все моменты и внешние и внутренние, как они нарисованы Мережковским.

Я думаю, что в этом нет настоящей социологической правды и нет настоящей правды философской, а главное — как у него, так и у вас не получается ни антитезы, ни синтеза. Нельзя понять ни разницы богов, ни разницы тех идей, которым служат Алексей и Петр. Петр остается совершенно неясным: что такое его бог — российский патриотический империализм? Стоило ли писать такое огромное действо, чтобы противопоставить солдатский империализм, слегка породнившийся с техническими науками, поповскому консерватизму, приправленному показаниями ста-

---

Публикация Н. А. Трифонова.



Н. Г. ВИНОГРАДОВ
Фотография, 1914
Собрание Т. П. Виноградовой, Москва

рины? По-моему, из Алексея и Петра никогда не выйдет титанических личностей прометеевского характера. Сильно исторические, историко-бытовые характеры — это несомненно так, и в наиболее удачных сценах Мережковского это достигнуто и дано. Но Мережковский испортил свое построение, так как напыжился, чтобы сделать фигуры Петра и Алексея символами. Это совершенно не вышло у него, не выходит и у вас. Петр у вас остается извергом, который, помимо бесчеловечия и никому не нужной идеи военного величия варварской страны, собственноручно душит сына и проливает рекой кровь.

Неужели нельзя выбрать другого образа, чтобы прославить в нем человеческую свободу и вызов оковам старой принижающей человека религиозности?

Ваша пьеса интересна как попытка, как свидетельство вашей талантливости, но не более того. Я бы не стал ее ставить, ввиду этой внутренней идейной несостоятельности ее, даже если бы постановка ее не стоила таких неимоверных денег. Мария Федоровна [4] совершенно права: поставить ее скудно — это значило бы просто сделать глупость, поставить ее со всеми требованиями роскоши — это значило бы безумно расточать народные силы на опыт. Самое лучшее, что можно сделать с вашей пьесой, — это подвергнуть ее всестороннему обсуждению как с технической, так и с литературной и философской стороны каким-нибудь особенным собранием. Вот это действительно было бы, пожалуй, в высшей степени верно. Собрать наиболее лучших, наиболее живых артистов старого, собрать талантливейших русских писателей лучше в Москве, чем в Петрограде (здесь, по-моему, жизнь сейчас живее), созвать режиссеров, представителей рабоче-крестьянского театра, которых теперь уже немало, журналистов, политических деятелей из тех, которым весьма не чужды вопросы культуры.

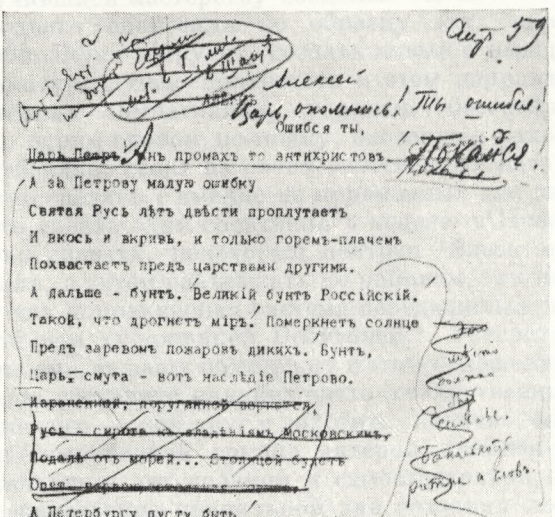
И на таком собрании заслушать ваш доклад и чтение пьесы «Петр», а затем устроить широкую дискуссию, которую следует, быть может, растянуть на два-три вечера, для обсуждения вопросов монументального театра, истинно народного театра действ и мистерий, который должен осуществиться, в который все мы верим, который все мы будем строить, в особенности если обстоятельства повернутся для нас мало-мальски благоприятней. Как человек советский вы, конечно, понимаете, т. Виноградов, что требовать от правительства, изнемогающего от внутренней измены и удушающего его внешнего фронта, какого-то культурного расцвета — значит ребячиться. Сейчас мы можем делать только подготовительные шаги к грядущему, кое-какие не слишком дорого стоящие опыты и приохочивать к театру, вооружать всеми теми театральными знаниями, которыми мы владеем сами, народные массы, в недрах коих дремлют грандиозные творческие силы.

Народный комиссар по просвещению
〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 159, лл. 65—66. Заглавие дано редакцией.

Николай Глебович *Виноградов* (1893—1967) — театральный деятель и драматург. В 1914 г. окончил историко-филологический факультет Петербургского университета. С объявлением войны пошел добровольцем на фронт. После первого ранения был направлен в Михайловское артиллерийское училище, по окончании которого опять находился на фронте в конной артиллерии. После Октября служил в Красной Армии. В 1918—1919 гг. занимался на «Курсах мастерства сценических постановок» под руководством В. Э. Мейерхольда.

В 1919 г. руководил «Театрально-драматургической мастерской Красной Армии», находившейся в ведении Агитпропа политуправления Петроградского военного округа. Был постановщиком массовых действ «Свержение самодержавия» и «Действо о III Интернационале». В конце 1919 г. направлен на Туркестанский фронт, работал в штабе фронта, находившемся в Самаре. В 1920—1922 гг. преподавал на высших командных


Ошибся ты,
Царь Петръ. Онъ промахъ то антихристовъ.
А за Петрову малую ошибку
Святая Русь лѣтъ двѣсти проплутаетъ
И якось и вкривь, и только горемъ-плачемъ
Похвастаетъ предъ царствами другими.
А дальше - бунтъ. Великій бунтъ Россійскій,
Такой, что дрогнетъ міръ. Померкнетъ солнце
Предъ заревомъ пожаровъ дикихъ. Бунтъ,
Царь, смута - вотъ наслѣдіе Петрово.
А Петербургу пусту быть.
ПЕТРЪ.
Чуръ, чуръ...
АЛЕКСѢ..
Вся кровь и стоны Русского народа

ПОМЕТЫ А. А. БЛОКА НА СТРАНИЦЕ МАШИНОПИСНОГО ТЕКСТА ПЬЕСЫ Н. Г. ВИНОГРАДОВА «ЦАРЬ ПЕТР ВЕЛИКИЙ»
1918
Собрание Т. П. Виноградовой, Москва

курсах в Пятигорске, одновременно был ректором Лермонтовского народного университета. В 1923—1925 гг. член художественного совета академических театров в Ленинграде. Режиссер-постановщик бывшего Мариинского театра и директор оперно-балетной студии «Мамонт» (мастерская монументального театра). Отсюда образовался литературный псевдоним Виноградов-Мамонт. В эти годы разрабатывает либретто на революционные темы к музыке старых классических опер и балетов. Опера «В борьбе за коммуну» на музыку оперы Пуччини «Тоска» в его постановке шла в 1924 г. в Малом оперном театре в Ленинграде.

С 1925 г. ведет лекторскую работу (Филармония, Московское городское лекционное бюро, народные университеты культуры и т. д.). В годы Великой Отечественной войны написал цикл рассказов «Русские полководцы», напечатанных в журналах «Красноармеец» и «Огонек». Автор сценария документального фильма «Воспоминания о Ленине» (1960).

[1] Трагедия «Царь Петр Великий» («Российский Прометей») была закончена автором в мае 1919 г. и представлена на конкурс революционной мелодрамы. Члены жюри конкурса — М. Горький, Ю. М. Юрьев и Ф. И. Шаляпин — заинтересовались трагедией и пришли к автору познакомиться. На пьесу обратил внимание и А. А. Блок (в архиве автора сохранилась рукопись одной сцены из трагедии с пометами Блока). Репертуарная секция Наркомпроса, рассмотрев пьесу, рекомендовала ее для постановки на сценах больших театров (см. «Петроградскую правду», 1919, № 195, 31 августа). Однако пьеса не шла на сцене и не была напечатана.

[2] Речь идет, очевидно, о сценарии массового действа «Свержение самодержавия» (впоследствии в расширенной редакции под названием «Красный год»), которое разыгрывалось в 1919 г. «Театрально-драматической мастерской Красной Армии» на Дворцовой площади в Петрограде, а также в казармах, клубах, лагерях.

[3] О драме Д. С. Мережковского «Царевич Алексей» Луначарский писал в статье «Цари на сцене» («Вестник театра», 1919, № 36, 7—12 октября).

[4] Мария Федоровна *Андреева* (Желябужская; 1872—1953) в 1918—1919 гг. была комиссаром театров и зрелищ Петрограда.

О ТЕАТРЕ «РОМАНЕСК»

ПИСЬМО К Е. К. МАЛИНОВСКОЙ

4 августа 1922 г.

Дорогая Елена Константиновна!

Надеюсь, что вы хорошо отдыхаете и скоро вернетесь работать. Очень бы хотелось повидать вас перед своим отъездом, но, к сожалению, этого сделать не удастся. Сейчас же я пишу вам по одному небольшому, но очень важному делу. Несколько молодых актеров, частью бывших комиссаржевцев, под режиссерским руководством Бебутова и при очень большом участии Эггерта организовали так называемый театр Романеск [1]. Я у них раза два был, видел репетиции [2]. Принципы, на которых организован этот театр, совершенно совпадают с теми, которые я уже двадцать лет развиваю для обновления театра и создания театра чисто народного, а именно возвращение к мелодраме и романтической драме 30-х и 40-х годов, когда французы создали шедевры занимательности и высокой театральности, захватившие самые глубокие рабочие массы [3]. Театр Романеск возвращается к этой замечательной традиции не для того, чтобы застрять на ней, а для того, чтоб, научившись мастерству создания сценического возрождения широкого народного спектакля по образцу этих замечательных захватывающих работ Дюма и других, создать новый с нынешним содержанием. Я как драматург думаю поработать в этом направлении. Публика там замечательно симпатичная, горячая, бессребреники, влюбленные в свое дело, одним словом, по-моему, настоящая находка. Они не просят никакой субсидии, стоят на своих собственных ногах, но одну вещь для них необходимо сделать, а именно на приемлемых для них условиях дать им возможность давать один спектакль в неделю в Новом театре [4]. Тут у них будет, так сказать, некоторый централ. Здесь они будут проверять свой спектакль, а затем разъезжать по районам, так как у них помимо всего прочего еще и прекрасная система передвижных декораций, сделанных известной вам художницей Бебутовой [5]. Рассчитываю, дорогая Елена Константиновна, на вашу поддержку в этом отношении. Вы человек идейный, никогда не поставите никаких чисто хозяйственных соображений над идеей, а кроме того — мой друг и захотите, конечно, мне помочь в оказании поддержки симпатичной группе актеров, наконец-то вступающих и притом с величайшим энтузиазмом и самостоятельно на ту дорогу, которую я считаю единственно правильной для создания подлинного рабочего театра.

Крепко жму вашу руку.

Нарком по просвещению <А. Л у н а ч а р с к и й>

Машинописная копия. Хранится у Е. М. Бебутовой-Кузнецовой. Оригинал на бланке наркома по просвещению. Заглавие дано редакцией.

Елена Константиновна *Малиновская* (1875—1942) — советская общественная и театральная деятельница. С 1918 г. заведовала государственными театрами Москвы,

с 1920 г.— управляющая московскими академическими театрами и директор Большого театра.

[1] Театр «Романеск» существовал в Москве в 1922—1923 гг. Его руководителями были режиссер Валерий Михайлович *Бебутов* (1885—1961) и К. В. Эггерт (см. примеч. 2 на стр. 382 настоящ. тома). Некоторые участники труппы играли до этого в московском театре им. В. Ф. Комиссаржевской.

[2] Луначарский присутствовал на репетиции первой постановки театра «Романеск» — мелодрамы А. Дюма-отца «Нельская башня». О направлении этого театра он сочувственно писал в статье «Правильный путь» («Известия», 1922, № 175, 6 августа; см. III, 112—114).

[3] В защиту мелодрамы Луначарский выступил впервые в одной из корреспонденций о спектаклях Вологодского городского театра («Северный край», Ярославль, 1902, № 343, 31 декабря). О значении мелодрамы для современного театра он писал и в советское время — в статье «Какая нам нужна мелодрама?» (II, 212—215).

[4] Новым театром назывался филиал московских Малого и Большого театров, существовавший в 1898—1907 гг. и находившийся на Театральной площади (в теперешнем здании Центрального детского театра). В последующие годы там помещался театр Незлобина. В 1922—1924 гг. это помещение (снова под названием Нового театра) являлось второй сценической площадкой Большого театра. Малиновская удовлетворила просьбу Луначарского, и здесь раз в неделю шли спектакли театра «Романеск».

[5] Елена Михайловна *Бебутова-Кузнецова* (р. 1892) — живописец и театральный художник. Автор художественного оформления свыше двадцати постановок, в том числе спектакля «Нельская башня» в театре «Романеск» (1922). В 1923 г. были организованы ее персональные выставки в Москве и Париже, куда она ездила по командировке Наркомпроса.

НЕМНОЖКО ПОЛЕМИКИ

Мне в последнее время удавалось сравнительно редко бывать в театрах, но случилось так, что я за два вечера посмотрел «Нечаянную доблесть» в Малом театре [1] и «Озеро Люль» в Театре Революции [2]. У меня сложилось совершенно твердое представление о том, чего стоит каждый спектакль, и об отношении публики к ним. Я с величайшим удивлением поэтому прочел рецензию, появившуюся на страницах «Правды» в № 254 [3].

Говорят, тов. Файко — молодой талантливый драматург, и я этому очень охотно верю и желаю ему всяческого успеха [4], но я все же должен был бы предостеречь его от постановки на сцене такой сумбурной и так отвратительно построенной пьесы, как эта несчастная мелодрама «Озеро Люль».

Постараемся немножко разобраться в этом непонятном сумбуре, какой публика видит на сцене.

Революция изображается автором в виде кружка каких-то ультрабланкистских заговорщиков, которые с некоего озера подрывают буржуазное общество. Как же они при этом действуют? Они посылают своих представителей в качестве лакеев в богатые дома, они дают членов своей партии в жены капиталистам, каковые жены в течение трех лет пребывают в законном браке с означенными капиталистами. В решительный момент они действуют путем поджогов. Публика эта является на сцене в образе типичнейших апашей. При этом из всех неправдоподобнейших штрихов, которыми обрисована эта сторона дела, замечу один. Член этой самой партии, молодая девушка, посылается ею в качестве горничной в какой-то блистательный отель. Там ее хочет изнасиловать управляющий. Девушка отбивается от него, и ее выгоняют. Обер-революционер Педро Кабраль по этому поводу делает ей выговор, что ей надо было бы терпеть. Девушка говорит, что ей нечего есть, что она три дня голодала, но революционер Педро мелодраматически рычит: «Ты поедешь на озеро Люль». Пока, однако, злополучная девушка поехала на озеро Люль, она украла у какой-то дамы вещь в магазине. За это ее арестуют и после нелепой мелодраматической сцены уводят в тюрьму. Из тюрьмы ее выручает ее любовник, главный персонаж драмы, о котором ниже, и она продолжает свою деятельность революционерки и даже героически убивает означенного любовника, поскольку он какой-то полуизменник своей партии.

Посудите сами, читатели, на что это похоже! Можно ли этому поверить хоть на одну минуту. Но если пьеса полна такими невероятностями (их можно было бы перечислить десятки), если она до пошлости наивно подходит к проблемам революции, то она страдает еще бóльшими недостатками, а именно тем, что публике решительно неясно, каким образом ведется вся сложная интрига пьесы.

Публикация и примечания В. Д. Зельдовича.

Между капиталистами, против которых борется общество «Озеро Люль», ведется какая-то борьба. Сын каким-то образом в союзе с сознательными революционерами спихивает своего отца. Как — никто не понимает. От времени до времени производится такой трюк: бегают газетчики, продают действующим лицам «телеграммы», скороговоркой говорится о каких-то арестах, и в результате вдруг оказывается, что означенный капиталист совершенно разорен, что его предприятие переходит к сыну, что он умирает, но потом воскресает и оказывается приживальщиком у своего собственного лакея, который превратился в министра. Все такие вещи происходят с чрезвычайной быстротой и без всякой мотивировки, кроме тех телеграмм, о которых и кричат и бормочут и которые совсем не доходят до публики.

Я сделал нарочно такой опыт: я спросил у пяти-шести человек, понимают ли они в чем тут дело. И все эти люди единогласно ответили: «Нет, никак не можем понять». Крайняя туманность и сумбурность пьесы в высшей степени подчеркивается фигурой главного героя Прима. И здесь этот туман уже превращается в идеологическую недосказанность; в сущности говоря, Прим—мерзейшая фигура. Это ренегат ради сладкого куска, но автор возится с ним так, что бóльшая половина пьесы наполнена его декламацией, и, прислушиваясь к ней, вы не можете не почувствовать, что автор в какой-то плоскости рассчитывает на симпатии к нему. Действительно в оправдание ⟨его⟩ ренегатству, причем трусливому, колеблющемуся, двадцать раз без всякой мотивировки меняющему свое направление, автор вкладывает ⟨в уста⟩ Приму какие-то речи о жизни, о том, что, в сущности говоря, жизнь есть единственная цель бытия и т. д., а также о том, что люди с озера Люль очевидно ждут чего-то впереди, приносят для этого бесконечные жертвы, льют кровь и между тем, разумеется, ничего не достигнут. Таким образом Прим является не только ренегатом, а еще и противопоставляет «религию» свободного расцвета жизни фанатизму этих взятых в почти комически карбонарском разрезе революционеров.

Капиталисты представляют собою откровенных бандитов. Ни одной черты, хоть сколько-нибудь характеризующей деятельность капиталистического мира, вам тут нечего искать. Где рецензент Февральский нашел сцены, характеризующие этот быт, я решительно не догадываюсь [5]. Я не видел ни одной. Вообще в пьесе нет живого места ни психологически, ни социологически, ни в бытовом отношении, это какая-то малопонятная суетня и беготня, в которых рисунки различных интриг, как в плохой литографии, ложатся нечетко один на другой, превращая все в клубок линий и хаос красок. Неужели кто-нибудь может предположить, что подобная пьеса может иметь революционно-воспитательный характер, что она что-нибудь сможет прибавить к ходячему представлению о борьбе классов?

Теперь относительно постановки или, вернее, сначала относительно «установки». Я читал объяснение, которое установщик Шестаков дает своему подходу к «Озеру Люль». Это, конечно, сплошное, вероятно, добросовестное заблуждение. Сбитый с толку другими мудрецами, портящими старый театр и ни капли не подвигающимися к новому, Шестаков утверждает, что надо перейти от бутафорских вещей к настоящим, таким, которым позавидовали ⟨бы⟩ вещи из жизни и т. д. А на самом деле? А на самом деле мы видим на сцене скучнейший деревянный скелет, «культурно полированный», как с удовольствием заявляет Шестаков. Это своего рода трехэтажный эшафот о множестве лестниц, который со скрипом и бестолково, ненужно для действия, двигается иногда разными своими неуклюжими частями. Актеры, иногда порядочно спотыкаясь, бегут по этим лестницам, разговаривая друг с другом, с одного этажа на другой. Бедная артистка Рутковская в одном патетическом месте даже поползла по такой

лестнице на четвереньках. Этот скучнейший постамент должен изображать отель, виллу, магазин и еще что-то, для этого он от времени до времени то раздвигается, то сдвигается, но оказывается по-прежнему лесами. Шестаков в своем объяснении заявляет, что он не употребляет больше слова конструктивизм, так как конструктивизм отрицает искусство и поэтому ему не место в театре. Это было приятно слушать, потому что действительно отрицателям искусства за театр браться нечего. Но Шестаков только слышал звон, а настоящего смысла этого звона не понимает.

Конструктивизм вовсе не отрицает искусства. Из того, что какой-нибудь отдельный констр или монстр нашей театральной критики вздумал лягнуть искусство, не следует чтобы скомпрометирована была идея действительного, подлинного конструктивизма. Но чего требует подлинный конструктивизм? Конечно, того, чтобы декорации, сценическая площадка, словом, чтобы вся сцена была сконструирована ладно и логично, совершенно приноравливаясь к данной пьесе.

Когда настоящий конструктивист-инженер строит пароход, то ему, конечно, в голову не придет устраивать каюты, коридоры или лестницы по типам пароходного винта или парового котла. Он прекрасно знает к чему ему что. А беда наших конструктивистов — их обезьянья беда — заключается именно в том, что им хочется передразнивать машину. Потому, если им нужно изобразить лес или шикарный отель, они построят все равно что-нибудь фабрикообразное и потому вообразят себя конструктивистами. Постановщики и установщики в Театре Революции уже поняли, что прозодежду приходится забросить, что эта идея, поразившая было новизной, есть в сущности идея, отрицающая театр. Сейчас мы видим более или менее реалистические * и подчас даже претендующие на большую шикарность костюмы в «Озере Люль». Между тем, если уже делать проздекорацию (пожалуй, уже действительно прозаичнейшую из декораций), то надо давать и прозодежду. Ведь ясно, что никто не может поверить, что это головоломное сооружение со скрипящей пожарной лестницей есть шикарный отель. Зритель не может не подумать с улыбкой: «Ну и несчастные эти капиталисты. В таком отеле у нас, пожалуй, и рабфаковцы не согласились бы жить». А между тем надо дать представление о царственной пышности, о великолепии разных палас-отелей. Шестаков, конечно, и ему подобные не хотят понять, что бутафорская вещь есть действительно мастерство. Мастерство это, конечно, должно заключаться не в том, чтобы давать копию простой реальной вещи, а в том, чтобы давать вещи изящную экспрессию, так сказать, сверхтипичную вещь, вещь, наэлектризованную тем именно электричеством, которое доминирует в данной пьесе, дать черную бедность или сверкающее богатство при помощи минимальных затрат с художественной полностью. Вот это есть подлинное мастерство, мастерство, противоположное суетной пышности какой-нибудь дягилевской постановки, где ведь тоже вместо бутафории даются настоящие шелка и бархата, и ужасающей прозе мейерхольдовских скелетов. Совершенно не поняв этого, Шестаков ограничивается тем, что навешивает на свой скелет пару эклектических ** лохмотьев и удовлетворяется этим.

Но Шестаков толкует, будто бы его скелет выражает динамику пьесы, и это, конечно, чистейший самообман. На самом деле в его постаменте нет никакой динамики. И какая может быть динамика в самых вульгарных лесах, соединенных множеством лестниц. Поскольку декорация не движется, динамика может быть дана какими-то летучими линиями, какими-то линиями барокко, а не этой угловатой ⟨этажеркой⟩ каких-то огромных

---

* В машинописном тексте: рационалистические.
** В машинописном тексте: электрических.

размеров. Поскольку декорация здесь движется, получается еще нечто худшее. В полутемноте на блоках со скрежетом поднимаются и передвигаются какие-то кубы и вагонетки вне всякой связи с собственным ходом действия.

Господа установщики, пойдите-ка хоть на «Лизистрату» и посмотрите, как там сделана Рабиновичем динамически — и в покое и в движении — декорация [6]. Как она весела и сколько в ней Афин!

Этот же рецензент указывает, что пьеса была прослоена мимическими сценами и фантазиями высокого, чисто мейерхольдовского по четкости своей совершенства [7].

Конечно, что говорить, Бабанова-подвижная актриса, но в общем и целом эти прослойки суть не что иное, как очень слабое подражание вульгарно-эстрадным номерам. Удачно подобраны в музыке, пожалуй, пара более или менее популярных фокстротов, кэк-уоков и вальсов, а кроме этого гудение и жужжание, ⟨которое⟩ зловеще сопровождает собою, например, появление довольно жалких апашских революционеров в третьем действии.

Какое все это убожество! Какое театральное недомыслие!

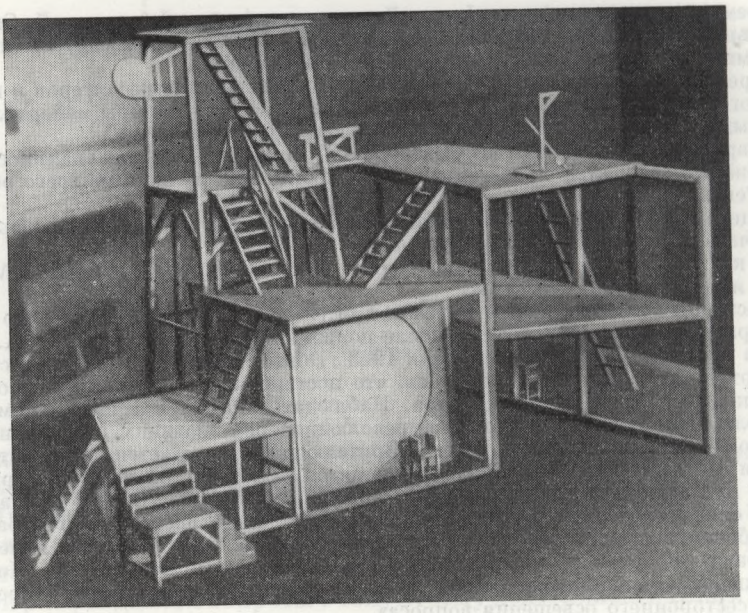
Публика. Я должен констатировать, что в зале была кучка сидевших в одном месте горячих друзей автора, постановщика или установщика, я не знаю. Эта добровольная усердная клака бешено аплодировала, временами не без успеха, т. е. остальной зал в трети своей начинал поддерживать эти аплодисменты. Так было, например, после второго действия. После третьего клака аплодировала одна. Зал сидел с руками в карманах. Это несколько утешило меня. Было бы грустно думать, что в нашем ⟨театральном⟩ бездорожии относительно новой культуры мы можем еще бешено аплодировать такой, в сущности говоря, детской галиматье.

Отмечу, что маневрирование прожекторами само по себе делает честь тому, кто его придумал и провел, но какая скука охватывает душу, когда подумаешь, что вместо старой рампы мы имели бы для всех постановок это мелькание световых лучей и эти до безобразия освещенные физиономии, в то время как остальная сцена тонет в сумерках. Как курьез на один-два раза это неплохо. Прожекторы и световые эффекты вообще есть гигантская и еще не использованная сила в театре. Но довольно умелое жонглирование ими, показанное в этом спектакле, есть только первый лепет, в своем настоящем состоянии никак не могущий заменить рампу.

Если это, как утверждает Февральский, самый значительный спектакль Театра Революции, то театра с этим никак поздравить нельзя [8].

А рядом я читаю другую рецензию, рецензию Садко, посвященную «Нечаянной доблести» в Малом театре [9]. Я уже высказался об этой пьесе в предисловии к ней [10]. Я, конечно, отнюдь не считаю ее глубокой пьесой, большой комедией и т. д. Это есть фарс на тему о том, как создаются иногда героические фигуры и как так называемые официальная молва и официальная история проходят мимо подлинного героизма простых людей. Но написана пьеса до чрезвычайности ловко и смешно, а разыграна виртуозно. На всех спектаклях этой пьесы Малый театр бывает полон. На том спектакле, на котором я был, решительно вся публика, и я в том числе, буквально до упаду хохотали во время всех трех актов, а тот же Садко решается при этом сказать: «А веселости и не было». Если сравнивать оба спектакля, то при всей нереалистичности * сюжета фарса Юрьина, конечно, надо сказать, что в Малом театре мы имеем образчик хорошего комедийного искусства, настоящего здорового смеха, ясного и четкого фарса. Дело, пожалуй, только за тем, чтобы вложить в подобную же форму более серьезный сатирический смысл. В спектакле же Революю-

* В машинописном тексте: нерациональности.



ПЬЕСА А. М. ФАЙКО «ОЗЕРО ЛЮЛЬ» НА СЦЕНЕ ТЕАТРА РЕВОЛЮЦИИ
Москва, 1923
Постановка Вс. Э. Мейерхольда и А. М. Роома
Макет конструкции В. А. Шестакова
Фотография
Всероссийское театральное общество, Москва

ционного театра, по-моему, мы имеем образчик того, как и каких сцен ни в коем случае не следует ставить. Конечно, эти суждения могут кем угодно быть названы субъективными, но уже разумеется не менее субъективны суждения упомянутых рецензентов. Пусть на страницах такой влиятельной газеты, как «Правда», будут высказаны разные мнения. Я глубоко убежден, что отнюдь не явлюсь одиноким с моим протестом против крикливой шумихи вокруг всего того незрелого умничания, которое, к сожалению, слишком плотно охватило театры, ближе всего примыкающие к драгоценной для нас пролетарской молодежи [11].

⟨Ноябрь 1923 г.⟩

Машинопись. Собрание В. Д. Зельдовича (из материалов, переданных А. А. Луначарской для печати).

[1] «*Нечаянная доблесть*» — пьеса Ю. Н. Юрьина. Премьера в Малом театре состоялась 3 ноября 1923 г. (см. также примеч. 10).

[2] «*Озеро Люль*» — пьеса А. М. Файко. Премьера в Театре Революции состоялась 7 ноября 1923 г. Постановщики В. Э. Мейерхольд и А. М. Роом, музыка Н. Н. Попова, художник В. А. Шестаков.

[3] Рецензия А. В. Февральского («Правда», 1923, № 254, 9 ноября).

[4] Из пьес Алексея Михайловича *Файко* (р. 1893) после «Озера Люль» в 1920-е годы пользовались известностью «Учитель Бубус» (1925), «Евграф, искатель приключений» (1926), «Человек с портфелем» (1928). Луначарский в основном одобрительно отзывался о пьесах «Учитель Бубус» (в связи с постановкой в театре Мейерхольда) и «Евграф, искатель приключений» (поставлена в МХАТе II). О последнем произведении он писал, что это «пьеса заметная и заставляющая задумываться» (III, 323).

[5] В рецензии Февральского сказано: «Вокруг основного стержня пьесы наслаивается ряд моментов, ярко характеризующих капиталистическое общество ⟨...⟩ Много характерных, великолепно сделанных картинок буржуазного быта».

[6] Премьера комедии Аристофана «Лизистрата» (русский текст Д. Смолина) в Музыкальной студии МХАТ состоялась 16 июня 1923 г. Руководитель постановки В. И. Немирович-Данченко, художник И. М. Рабинович.

[7] В рецензии Февральского говорилось: «Постановка и игра актеров в плане схематического реализма, в некоторых местах — гротеска ‹...› Актеры мейерхольдовской выучки выделялись четкостью исполнения и в действии и в речи».

[8] Февральский утверждал: «В „Озере Люль" показана большая спаянность работы всего сложного театрального механизма. Эта постановка лучшая из всего репертуара Театра Революции».

[9] Рецензия Садко (В. И. Блюма) была помещена в том же № 254 «Правды», в котором напечатана и рецензия Февральского.

[10] В кн.: Ю. Юрьин. Доспехи славы, или нечаянная доблесть. М., изд-во «Девятое января», 1923, стр. 3—4.

[11] Постановка «Озера Люль» вызвала длительную и бурную дискуссию на страницах «Правды». Уже через два дня после появления хвалебной рецензии А. В. Февральского в № 256 «Правды» 11 ноября 1923 г. была напечатана большая статья «От Главреперткома», в которой говорилось, что постановка пьесы «являет собой пример фальсификации революционного театра. Наблюдательный пункт автора помещен не в гуще революционной борьбы, не в рядах революционеров, знающих, за что они борются, а ... за стойкой американского бара ‹...› Зрителю так и не удается установить, кто же эти „герои" — мексиканские бандиты, борющиеся за власть той или иной группы или генерала, или истинные революционеры, борющиеся за идею». Статья кончалась следующими словами: «Кроме сумбура, в сознание рядового посетителя Театра Революции — рабочего и красноармейца — эта „революционная" пьеса внести ничего не может». «Правда» сопровождала эту статью редакционным примечанием: «Поместив в № 254 рецензию т. А. Февральского, редакция дает место и мнению Главреперткома в целях всестороннего освещения вопроса».

В № 258 «Правды» 14 ноября 1923 г. сообщалось, что состоялось заседание Главреперткома, участники которого в основном согласились с мыслями, изложенными в выступлении Комитета. 16 ноября 1923 г. в № 260 «Правды» был помещен «Ответ Главреперткому» за подписью заместителя председателя Политсовета театра М. А. Рафаила, ответственного руководителя театра Вс. Мейерхольда и зав. лит. частью Влад. Масса. В том же номере «Правды» появилось сообщение от Главреперткома о том, что ранее опубликованная в № 256 статья представляет собою мнение театрально-музыкальной секции Главреперткома и что собравшийся пленум Главреперткома в основном признал правильной общую оценку пьесы, но не согласился с формой, в которую эта оценка была облечена. Через несколько дней в № 264 «Правды» была напечатана статья председателя Главреперткома И. П. Трайнина. Он писал, что завязавшаяся вокруг «Озера Люль» необычная полемика «должна вызвать внимание партийно-общественных кругов, которым направление Театра Революции не безразлично». В статье утверждалось, что пьеса является карикатурой на революцию, хотя в сценическом оформлении, осуществленном Мейерхольдом, имеются отдельные достижения.

К спектаклю было привлечено внимание и президиума коллегии Наркомпроса. На его заседании был заслушан доклад Главреперткома, и президиум «признал пьесу идеологически неприемлемой для Театра Революции, но ввиду большого труда, а также средств, затраченных театром, решил допустить ее к дальнейшей постановке при условии исправлений», которые было поручено сделать Главреперткому совместно с Политсоветом театра. Это решение президиума коллегии Наркомпроса было опубликовано в № 266 «Правды» 23 ноября.

«Правде» вновь пришлось вернуться к дискуссии и поместить в № 276 5 декабря большой ответ Политсовета театра председателю Главреперткома Трайнину и новое выступление Трайнина. В заключение редакция «Правды» сообщила, что считает полемику о постановке пьесы законченной.

На спектакль Театра Революции откликнулись и другие органы печати: «Известия» № 255, 10 ноября (статья Х. Херсонского), «Трудовая копейка» № 70, 10 ноября (статья Мих. Левидова), «Рабочая Москва» № 253, 11 ноября (статья А. Исбаха), «Труд» № 262, 20 ноября (статья С. Прокофьева), «Красная нива» № 48 (статья Я. Тугендхольда) и пр. Для обсуждения постановки специально собралась театральная секция Российской Академии художественных наук, на заседании которой сделал доклад В. Волькенштейн. В диспуте приняли участие Н. Волков, В. Мориц, П. Марков, В. Сахновский, Н. Волконский, Н. Зархи, В. Филиппов и др.

О спектакле и его подготовке впоследствии рассказал сам автор пьесы (см. статью: Алексей Файко. «Озеро Люль» — в кн.: «Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний». М., ВТО, 1967, стр. 297—308).

ОТЗЫВ О КНИГЕ А. А. ГВОЗДЕВА «ИЗ ИСТОРИИ ТЕАТРА И ДРАМЫ»

Издательство «Academia» выпустило целый ряд работ различных отделов Всероссийского Института истории искусств. Знакомый с работами этого Института и по его отчетам, я не могу не отметить, что почти все без исключения издания свидетельствуют об интенсивной и удовлетворительно направленной деятельности его [1].

Иной раз раздаются вопросы о том, почему деятельность Института истории искусств не направлена по строго марксистскому руслу. Ответ на это прост. Мы, конечно, не имеем достаточного количества марксистов-искусствоведов, чтобы занять все научные позиции этого рода в Союзе Республик. У нас не хватает людей даже для создания достаточно мощной секции в Академии социалистической и для занятия видных кафедр.

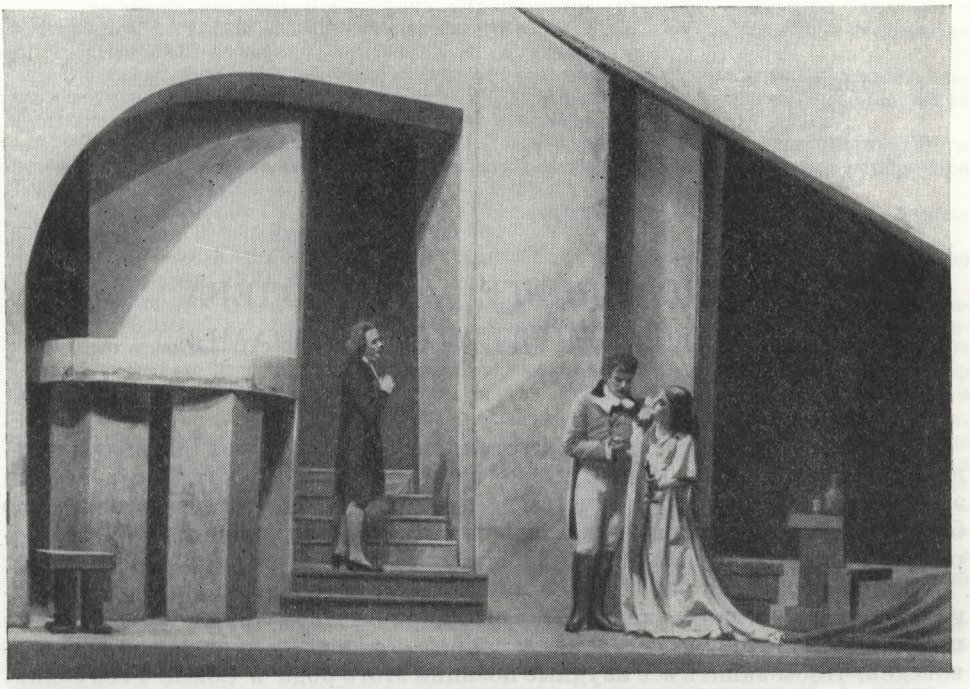
Вместе с тем, какая же марксистская история искусства мыслима иначе, как не на мощном фундаменте изучения фактов и их предварительной систематизации? Марксист-искусствовед как нельзя больше заинтересован в научном искусствоведении вообще. Конечно, когда наука является фальсифицированной, когда она явно проводит враждебные пролетариату тенденции, когда от нее разит метафизическим запахом, она становится вредной. Но в работах Института истории искусств нет ничего подобного. Это в общем строго научные, отчасти популяризирующие работы, выдержанные в тонах, в общем параллельных интересам нашей революции.

Я не имею возможности дать отзыв о всех работах Института, лежащих на моем письменном столе, но мне хочется обратить особое внимание режиссеров, актеров и театральных критиков, вообще театроведов и широкой публики, интересующейся театром, на превосходную книжку А. А. Гвоздева «Из истории театра и драмы».

Эта книжка интересна прежде всего тем, что она дает довольно подробные сведения о двух замечательных трудах по истории театра, вышедших в последнее время в Германии. В статье «Германская наука о театре» дается хорошая критика и изложение великолепного труда профессора Макса Германа «Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance von Max Herrmann. Mit 129 Abbildungen. Berlin, 1914, Weidmensche Buchhandlung», а также некоторых трудов его учеников. Книга Макса Германа, очевидно, должна вообще сделаться источником богатого изучения для каждого серьезного театроведа. Но в России ее или вовсе нет или она малодоступна, и для многих поэтому сведения, даваемые Гвоздевым, будут чрезвычайно желательны. Очень живо использована работа профессора Лицмана (правда, не новая, но в России малоизвестная) о великом реформаторе немецкого театра Шре-

---

[1] Публикация Н. А. Трифонова.



«МЕДВЕЖЬЯ СВАДЬБА» НА СЦЕНЕ МАЛОГО ТЕАТРА
Москва, 1924
Постановка К. В. Эггерта, декорации В. Л. Триваса
Акт II. Граф Шемет — М. Ф. Ленин, Юлия — Е. Н. Гоголева, пастор — С. И. Днепров
Фотография
Центральный архив литературы и искусства, Москва

дере [2]. Не только интересные сведения о быте актеров конца XVIII века в Германии, не только яркая биография этого замечательного человека, но изложение Гвоздева наводит на многие весьма значительные мысли [3]. Ведь в это время театр изламывался очень круто в сторону, как раз противоположную изломам, скажем, Таирова, по крайней мере в его первом уклоне. Если нынешний театр хочет идти прочь от драматургии к чистому сценизму, прочь от актера-психолога к актеру-гимнасту, то Шредер, который был сам изумительным сценистом и гимнастом, как раз мощно привел немецкий театр на путь литературных интеллектуальных и эмоциональных уклонов. Я не хочу этим сказать, что на этом пути театр не дошел до некоторых излишеств реализма и литературщины и что нынешняя реакция ⟨не⟩ может частично быть полезной.

Книжка Гвоздева не исчерпывается этими статьями. В ней есть очень интересное маленькое исследование о сказочном театре Карла Гоцци и комической опере Лесажа. Если о Гоцци мы не получим из этой статьи ничего нового, кроме доказательств довольно тесной зависимости от Лесажа, то умелая группировка сведений о комической опере Парижа того времени многим даст совершенно новые перспективы и откроет перед ними факт безусловной значительности в истории театра, обыкновенно не привлекающий на себя внимания. Менее значительны, но все же интересны статьи «Трагедия героической борьбы» (Сервантес, Клейст, Мицкевич) и «Комедии Шекспира на сцене Запада».

С особенно большим интересом прочитывается последняя статья — «Драматическая поэзия молодой Германии». Общая точка зрения на экспрессионизм верна. Правильно подошел автор и к постановке «Газа» в Петербурге [4] и тем самым к некоторым уродствам нашего так называемого наиновейшего театра. А. А. Гвоздев пишет по поводу чрезмерной красочной декоративности, с которой был поставлен сухо и абстрактно задуманный «Газ», и явного неуспеха этой пьесы: «Какие же выводы следует сделать? Во-первых, „чистый театр" никогда не сможет стать абсолютной формой, способной вместить любую идею. И если мы ждем все же в будущем идейно-содержательного театра, то театр такой должен развиваться *в связи* с духовной жизнью, должен стать „предметным", иначе ему грозят те же провалы, как и „Газу". Во-вторых, западная идеология, в частности идеология немцев последнего времени, нам не по плечу. У нас иначе складывается жизнь и определяется она иными нравственными нормами. К ним-то и следует более чутко прислушиваться и улавливать те героические ноты, которые звучат вокруг нас, в нашей русской действительности».

〈1923〉

Машинопись. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 159, лл. 52—54.

Отзыв предназначался, вероятно, для журнала «Печать и революция». Об этом свидетельствует начало рецензии Луначарского на кн.: Карл Гагеман. Игры народов. Индия. Пб., изд-во «Academia», 1923 («Печать и революция», 1924, № 2, март—апрель, стр. 285—286): «Книжка принадлежит к той серии трудов Российского института истории искусств, о которой я говорил выше 〈?〉, и вышла под редакцией того же А. А. Гвоздева». Можно предполагать, что обе рецензии были присланы в редакцию «Печати и революции» для одного и того же номера. Рецензия Луначарского на книгу Гвоздева «Из истории театра и драмы» (Пб., «Academia», 1923) не была напечатана, очевидно, потому, что в № 6 журнала за 1923 г. уже появился отзыв на эту книгу другого рецензента — Н. Лебедева.

[1] Среди выпущенных Российским институтом истории искусств к концу 1923 г. книг были: сб. «Задачи и методы изучения искусств»; А. Слонимский. Техника комического у Гоголя; Б. Томашевский. Русское стихосложение; В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория; сб. «Очерки по истории европейского театра»; сб. «Старинный театр в России XVII—XVIII вв.»; А. Финагин. Русская песня; Г. Марцинский. Метод экспрессионизма в живописи и др. отзыв Луначарского о работе Института истории искусств см. в настоящ. томе на стр. 61.

[2] B. Litzmann. Der grosse Schröder. Berlin — Leipzig, 1904.

[3] Имеется в виду статья «От акробатизма к трагическому искусству. (Жизненный путь реформатора немецкой сцены Фридриха Шредера)».

[4] Пьеса Г.Кайзера «Газ» была поставлена в Петрограде на сцене Большого драматического театра в 1922 г.

О ПЬЕСЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

ПИСЬМО К И. П. ТРАЙНИНУ

29 ноября 1924 г.

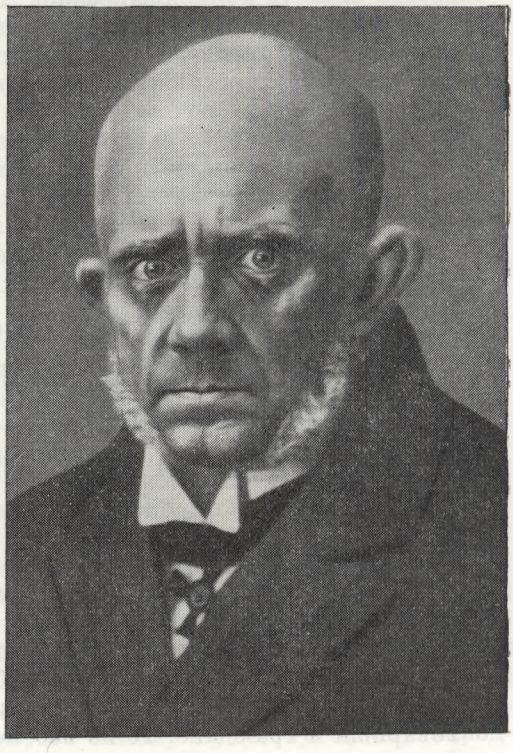
Я прочел пьесу Белого, она действительно плоха.[1]

В общем и целом с оценкой вашей и оценкой ваших сотрудников я не могу не согласиться; тем не менее я не знаю, следует ли запрещать эту пьесу. Насколько я могу судить по некоторым частным разговорам с Белым, настроение его чрезвычайно благоприятное, толкающее его почти целиком на новые пути, насколько это для такого, мягко выражаясь, оригинального человека возможно. С другой стороны, в пьесе есть выигрышные режиссерские и актерские моменты, и, по-видимому, театр крепко держится за эту инсценировку[2]. Я вообще считаю, что лучше разрешить лишнюю пьесу, взявши ее потом в серьезный переплет марксистской критики, чем не разрешать такую, которая существенного вреда принести не может, и думаю, что вряд ли пьеса Белого его принесет, она, может быть, скорее послужит хорошей мишенью для стрел нашей критики. Те черты толстовства, которые в ней заметны, могут дать повод к серьезной полемике. Повторяю, мне не хотелось бы, чтобы эта пьеса была запрещена. В таких запрещениях есть некоторая доля излишних опасений, с одной стороны, а с другой стороны, какая-то стена, о которую разбиваются работы литераторов. Некоторые из них недавно почти с полным отчаянием говорили мне о том, что они считают себя прямо разбитыми полной невозможностью приспособиться к слишком узким требованиям нашей цензуры. Возьмите того же Белого. Человек был за границей, эмиграция готова обласкать его, но с эмиграцией он расплевался и вернулся сюда[3]. Он громко заявил, что, какая бы то ни была, революционная Россия милее ему[4], а теперь он почти пропадает с голоду, потому что какой бы рассказ или роман или пьесу он ни представил бы редакции, цензура как бы априори считает, что пускать его не следует. Это, по-моему, глубочайшее заблуждение. Белый принес бы гораздо больше пользы, чем вреда, заняв своеобразную, но в корне, в конце концов, дружескую к нам позицию и дав возможность производить критику этой позиции не в недрах цензорских кабинетов, а публично перед всеми. Ведь не бояться же нам в самом деле Белого в такой публично поставленной дискуссии. Вот те соображения, которые заставляют меня высказаться против запрещения «Петербурга».

Если Репертком полагает, что пропустить эту пьесу для него, Реперткома, компрометантно, то я бы на месте Реперткома дал соответственное заявление: «Пьесу мы находим плохой, с непроизвольно контрреволю-

---

Публикация Л. М. Хлебникова.



М. А. ЧЕХОВ
В РОЛИ АБЛЕУХОВА
В ПЬЕСЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО
«ПЕТЕРБУРГ»
Московский Художественный Академический театр 2-й, 1925
Фотография
Музей Художественного театра
Москва

ционным смыслом, душком толстовства, но пропускаем ее, ставя ее в центр критического обсуждения» [5].

Я очень хотел бы, тов. Трайнин, чтобы вы показали это мое письмо тов. Мещерякову, который на днях будет назначен заведующим Главреперткомом [6]. Оговариваюсь, что если Владимир Николаевич станет на вашу точку зрения, то я протестовать против запрещения не буду.

Нарком по просвещению
〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 3411, л. 205—205 об. Заглавие дано редакцией.

Илья Павлович *Трайнин* (1887—1949) — советский ученый в области права, академик (с 1939 г.). Участник революционного движения и гражданской войны. В 1923—1925 гг. был председателем Главреперткома при Наркомпросе РСФСР, в 1925—1929 гг. член правления Совкино.

[1] Пьеса Андрея Белого «Петербург», написанная по мотивам его одноименного романа, который был впервые издан в 1913—1914 гг.

[2] Пьесу принял к постановке Второй Московский Художественный театр. Премьера состоялась 14 ноября 1925 г.

[3] Андрей Белый уехал за границу в ноябре 1921 г., возвратился осенью 1923 г.

[4] См. статью А. Белого «О „России" в России и о „России" в Берлине» («Беседа», 1923, № 1, май — июнь).

[5] Когда пьеса была поставлена, Луначарский выступил с критической статьей «О „Петербурге" А. Белого во Втором Художественном театре» («Красная газета», веч. вып., 1925, № 282, 21 ноября — см. III, 279—282).

[6] См. примеч. 9 к письму Южину (№ 5).

РЕЧЬ НА ЗАСЕДАНИИ, ПОСВЯЩЕННОМ СТОЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ БОЛЬШОГО ТЕАТРА, 1 ФЕВРАЛЯ 1925 г.

Торжественное заседание, посвященное столетнему юбилею Академического Московского Большого театра, объявляю открытым. (*Оркестр и хор исполняют кантату.*)

Народный комиссариат по просвещению РСФСР и в его лице рабоче-крестьянское правительство этой республики приносит свои поздравления в день столетнего юбилея Большому театру (*громкие аплодисменты*).

Товарищи и граждане! Те из вас, которые присутствовали на митинге, имевшем место у стен Большого театра, видели вместе с собравшимися туда приветствовать Большой театр артистами Москвы также и представителей новой пролетарской публики. Там были учащиеся, там были представители заводов, там были представители нашей могучей Красной Армии. И пролетариат Москвы, желая высказать свои лозунги самому большому театру своей столицы, вместе с тем воспользовался этим, чтобы кратко, но выразительно сказать театру свою волю. На многочисленных плакатах, которые прошли мимо артистов Большого театра, четко и отчетливо были выставлены лозунги: «Искусство трудящимся», «Даешь революционный репертуар!» и т. п. Из этого, конечно, можно сделать вывод, что наша могучая пролетарская демократия Москвы не чувствует еще себя вполне удовлетворенной в смысле отношения к себе театрального мира и, может быть, в смысле театральной политики, которую мы ведем. Вообще кажется этой самой важной и самой многочисленной части населения, что театр от нее оторван, но зато в этих же самых лозунгах и призывах слышится и горячая жажда театра с ее стороны. «Даешь театр» — это не только значит упрек: «Почему еще ты его в полной мере и так, как мы хотим, не дал?», а это значит: «Нам нужен театр, нам близкий, дорогой театр, мы готовы к его восприятию». Это должно было заставить заговорить о том, какое место театр вообще и в первую голову театр типа Большого театра может и должен занимать ⟨в⟩ культурном строительстве, к которому впервые, может быть, в этот год, когда начинается второе столетие Большого театра, мы можем приступить, так как мы несомненно пришли к этому значительному перевалу и видим перед собой широкую торную дорогу дальнейшего прогресса советской государственности и общественности. То, что я буду говорить, вовсе не ново и не потому не ново, что мы уже много раз говорили за эти годы, когда обращались к русской интеллиген-

---

Публикация Л. М. Хлебникова.

ции, к работникам русской культуры дореволюционной от лица поставившего нас у власти пролетариата и крестьянства,— нет, то, что я буду говорить, вообще давным-давно известно, но забыто; забыто потому, что истины, к которым я сейчас хочу вернуться, и мысли, которые хочу вам напомнить, высказаны величайшими гениями театра, а не всегда удавалось театру стоять на той высоте, на которую его хотели поставить величайшие гении. В большинстве случаев театр стоял на том месте, куда его ставили правящие классы и их чиновники.

Театр должен быть народным, и только как народный театр он приобретает настоящее культурное значение. Конечно, господствующие классы представляют культуру своей эпохи. В те времена, когда господствующие классы переживают период расцвета, когда они по-своему ведут общество вперед, они могут создать интересные формы искусства для себя. Иногда они ставят перед собой и задачу создать искусство для трудящихся масс. Но это «искусство для трудящихся масс» в их руках приобретает отвратительный дидактический характер. Оно сейчас же искажается в рамках того общего угнетения трудящихся масс, в котором заинтересовано каждое правящее меньшинство, а уже в те периоды, когда господствующие классы переживают распад и развал, в те периоды они теряют и правильное чутье, которое иногда им присуще в период расцвета, и под их мертвящим дыханием, под их коснеющими пальцами искусство начинает вырождаться, причем не всегда художник понимает, что он живет в эпоху, когда растление господствующих классов уже заразило дурными болезнями и его искусство. Художник, воспитанный в эту эпоху, часто и не замечает всей глубины того декаданса, в котором он живет, продолжая чувствовать себя руководящим органом всечеловеческого искусства. Театр должен быть в идее, в идеале, по самому существу своему народным, т. е. он должен выражать ум и волю огромного, подавляющего большинства нации — людей, говорящих на определенном языке, или целой совокупности наций, чувствующих себя единым народом или крепким союзом этого народа. Он должен удовлетворять каким-то потребностям этой огромной совокупности трудящихся, и театр достигал своей высоты, своих вершин тогда, когда это осуществлял, а это никогда в полной мере не осуществлялось, но ⟨к этому стремились⟩ в лучшие свои моменты, как я сказал, наиболее жизненные, наиболее прогрессивные аристократии и притом только в том случае, когда эти аристократии ⟨сознавали⟩ полную невозможность отстоять свои интересы перед лицом какого-нибудь внешнего врага, не притянув к себе, не втянув в свою культуру и низовые слои государства. Такие моменты имели место во время расцвета эллинской культуры, и вот почему именно тогда, заботясь о поднятии квалификации каждого отдельного гражданина и о возможно большей гармонии своего общества перед лицом грозно наступавшего Востока, заботясь о том, чтобы свое господство и свободное развитие индивидуализма противопоставить неизмеримо большей физической силе, греческая аристократия, не старая аристократия, а ее лучшие слои, передовые слои ее обновленных зажиточных классов, вступили на путь обновленного театра в широчайшем смысле этого слова. Им удалось понять тогда, что воспитательный театр, который преследует главную цель — воспитательную, может воспитывать только тогда, когда он остается прежде всего театром, т. е. торжественным, поднимающим всех от уровня обыденности зрелищем. В театре всякий гражданин, по мысли эллинских людей, должен был подняться на высоту самосознания своего наивысшего, приобщаться к величайшим идеалам, выслушивать его самые глубокие предостережения и указания. И для того, чтобы все это было выслушано и понято, надо, чтобы народным массам возвращалось то, что в этих народных массах живет. Только в народных массах все это живет, как целое море, в котором растворены соответствен-

ные соли, а театр их собирает, превращает в яркие кристаллы, где эта сущность народной стихии собрана и сконцентрирована, и в таком реорганизованном виде дает народным массам, чтобы они пришли к более яркому и определенному самопознанию, да не только головой поняли свою сущность, свои пути, свои цели, а чтобы все их нервы пропитались этим хоровым началом, коллективным началом, не началом толпы, а началом коллектива, каким он хочет быть, каким он является для самого себя в своем идеале. Как человек переживает худшие и лучшие моменты, так, конечно, и массы, так, конечно, и толпа. Она постепенно перерождается в то удивительное, бесконечно разнообразное единство, каким сделается, наконец, истинно культурный народ, а такого на свете еще не живало. Вот в направлении превращения толпы, пользуясь лучшими ее элементами, в культурный народ, в культурное человечество должен работать театр. И работать так, как не может работать ни моральная проповедь, ни какая-нибудь другая форма искусства. Театр возвышается над моральной проповедью, потому что даже всякая моральная проповедь называется нами сейчас же художественной, как только она поднимается до настоящей силы воздействия на массы, а все остальные искусства не представляют собой того могучего синтеза, какой имеет театр. Не напрасно Вагнер в лучшие свои годы, когда он был пламенным революционером, крайне левым среди левых, в такую революцию, в которую размежевались окончательно и кровью положили грань между собой половинчатые последователи мелкой буржуазии и сторонники пролетариата (Вагнер колебался, победа буржуазии заставила его отойти в сторону победителей),— но в то время, когда он надеялся на победу сердцу его более близких идеалов, в то время, значительно больше близкий пролетариату, он написал незабвенные страницы [1], в которых он правильно сказал тогда: где можно искать историю народного искусства, возбуждающего, подавляющего человечество, в большей мере, чем в театре? Здесь мы имеем литературу, имеем музыку, инструментальную и вокальную, мы имеем здесь танец, мы имеем здесь высшие достижения артистической индивидуальности и артистического коллективизма,— мы имеем здесь все очарование, которое могут нести искусство, архитектура и живопись, мы имеем здесь собранные коллективные средства, на много часов подвергающие массу своему воздействию. Само собой разумеется, что это есть фокус, это есть наиболее яркий пункт художественного творчества и обратного действия созданного художества на породившую его массу.

И уже отсюда ясно, товарищи, что обычный драматический театр, при всех его огромных достоинствах, о которых я много раз говорил и, вероятно, еще много раз буду говорить, отвечает несколько иным потребностям, чем те, которые наметил Вагнер. Конечно, народным может быть и маленький театр, потому что он может действовать по совокупности в сотнях и тысячах учреждений; он может всюду соприкасаться с народными массами и он может давать им эту более аналитическую, эту более детализированную форму театрального спектакля, которую вообще может дать драматический театр и, в частности, тем более, может быть, театр небольшой, театр, так сказать, камерного характера. Но это не совсем то, что нам нужно в этой линии. Одним из предварительных условий гигантского действия, действия, в котором отражены в большом объеме переживания народов, в котором они превращены в свой собственный символ,— одним из таких условий является массовая публика, несколько тысяч зрителей. Грекам в их климате легче было решить эту задачу. Они могли соединять клюзы * спектакля под открытым небом с клюзами организованного театра.

---

* отверстия в бортах судна для якорных цепей и канатов (голл.).

ПРОГРАММА
ТОРЖЕСТВЕННОГО
ЗАСЕДАНИЯ, ПОСВЯЩЕННОГО
СТОЛЕТИЮ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

1 февраля 1925 г.

Заседание открылось вступительным словом Луначарского

Обложка

Центральный архив литературы и искусства, Москва



Мы в нашем климате вряд ли в состоянии осуществить и найти подходящие элементы для такой аудитории амфитеатром, которая могла бы быть и театром, нам приходится иметь дело с закрытым помещением, о котором древние аристократы высказывались с презрением, как о коробке, но в нашем климате приходится и жить в домах, которые являются теми же коробками, и поэтому нам приходится собирать товарищей не в открытой долине или на горе, а в этом же Большом театре.

И тот факт, что этот Большой театр оказался наиболее приспособленной ареной для иных действий, для работ, проверяющих, суммирующих государственные работы, стал ареной, скажем, Съездов советов республики и Союза, показывает, что все же это очень приспособленное для массового действа место. Тем более, что спектакли, повторяемые в этом зале бесчисленное количество раз, нравились делегатам и посещались многими и многими делегатами Москвы, России и Союза.

Поэтому с этой формой нам приходится считаться как с максимальным достижением в направлении театра для массовой публики, которая самой своей массовостью создает новую стихию, создает другой темп, другую атмосферу для спектакля, чем в маленьком театре. Это театр, который приспособлен к нашим жизненным условиям.

К тому же этот театр в высшей мере оказывается синтезом искусства. В самом деле, то, что оперный театр есть музыкальный театр, выдвигает его чрезвычайно далеко в направлении тех форм служения, о которых я говорю. Кто же не понимает, что пение и музыка прежде всего акустически более могучи, чем человеческое слово, но и эмоционально они более могучи и, может быть, не менее приспособлены для того, чтобы отметить, дать действительно филигранное отражение тончайших сторон жизни, для которых нужен синтез, нужна яркость, нужна договоренность, ⟨нужна⟩ картинность, для этого, конечно, такой гигантский рупор, каким является оперная сцена, бесконечно более подходящ, чем какой-нибудь другой театр.

С этой точки зрения от оперного театра новая культура будет требовать, конечно, не приближения к реализму или веризму, не сближения с реальной жизнью путем подражания драматическому театру, а, наоборот, будет требовать максимальной торжественности многозначительного зрелища. Мы не испугаемся таких символов и аллегорий, которые были бы жизненны и которые были бы насыщены современным содержанием, но от драматического действия и сюжета новой оперы мы потребуем, чтобы она суммарно могла ударить по множеству сердец, чтобы она, слагаясь из небольших типов, говорила бы самое главное, чтобы она дала нам их идеи, чувства, выраженные движением звуков, которые явятся отражением идей монолитных и центральных в строящейся культуре.

Такое место должен занимать центральный общенародный государственный театр.

Таким театром легче всего сделаться Большому театру, потому что за сто лет своего существования он в своей конструкции создал замечательный, может, в своем роде единственный в мире соответствующий аппарат. И то, что мы уберегли его в испытаниях войны и в бурях революции, то, что артисты в течение очень тяжелых годов с величайшим самопожертвованием, которого никто не посмеет и не захочет отрицать, оставались в холодном и голодном театре, показывает, что смутная мысль о большой, большой роли, которая остается за этим изумительным инструментом, построенным в течение ста лет, была доступна почти всем — и его работникам и различным сферам окружающей новой общественности. Конечно, в течение долгого времени, а может быть и всегда, Большому театру придется быть академическим или, я бы сказал, «и академическим».

С совершенной ясностью мысли величайший вождь революции Владимир Ильич указал твердо, что новая культура может быть создана только путем критического, но внимательнейшего усвоения всей старой культуры. То великое пламя каких-то новых ораторий, каких-то новых торжественных спектаклей, в которых народ увидит себя в волшебное зеркало этой сцены, может создаться лишь путем воспламенения от наиболее ярких факелов, достигнутых уже оперным искусством. И академический театр должен в этом смысле всегда хранить для народа и растущих поколений музыкантов и публики лучшее, что только создано прошлым, давая его в самых лучших, классических, наиболее близких к совершенству формах. Это — одна сторона служения. Но ни на минуту не хотелось бы думать, что Большой театр сделается когда-нибудь академическим и только, и что в строительстве новой культуры он примет участие только этою своею стороной, только давая образчики прошлого. Он слишком молод в свои сто лет, он слишком силен в своем артистическом составе; он облит слишком горячей, слишком пленительной атмосферой, чтобы он застыл в этих формах своего служения. Он начнет творить. Он начнет участвовать в новом строительстве. Он сам будет зажигать об эти хранимые им старые огни более яркие и более современные огни новые.

Почему этого нет? Один вопрос — дать Большой театр и его репертуар массам в смысле того, чтобы здесь, в зале, отвести им возможно больше места — для этого очень много сделано. Из последнего отчета Управления академическими театрами даже самый скептический человек увидит, как много для этого сделано. Дело заключается не только в этом. Гораздо важнее дать искусство трудящимся в том смысле, чтобы дать им искусство трудящихся, чтобы дать им искусство, соответствующее их ожиданиям и идеалам. Не может быть такого полного совпадения, не может быть даже близкого совпадения между тем, чего они хотят, и тем лучшим, что дало прошлое, ибо будущее революционно и не похоже на это прошлое. Мы выйдем из старой культуры. Мы используем старую культуру. Но мы строим новую. Что же нужно для этого? Почему заминка? Кто мешает?

Почему на этой сцене мы не видели еще большой революционной оперы? Почему, когда после того, как эта блистательная зала служит рамкой для заседаний тех или других многочисленнейших делегаций наших народов, когда к Большому театру обращаются и просят его своим искусством порадовать собравшихся, он должен наскоро набрать в своем саду, конечно, наиболее благоуханных и ярких цветов для такого приветственного букета, но более или менее случайных, красивых общей красивостью, не говорящих ничего в тон тем торжественнейшим событиям, которые только что в этой зале имели место, событиям, всю цену которых поймут только будущие поколения, для которых многие современные события будут бесконечно более значительны, чем те маленькие события в Греции или в Палестине, на которых стоит теперь мир, как на торжественнейших явлениях всей нашей культуры. Почему это? Конечно, мы можем сказать: возможно внутреннее сопротивление самих артистов, самих работников Большого театра. Есть оно или нет? Я скажу вам: нет, его нет.

Когда обращаются к Большому театру или к другому академическому театру и говорят: «Почему не даете нам революционного репертуара?», они могут ответить, как эхо: «Почему не даете нам революционного репертуара?» Сам театр для себя репертуара создать не может. Для этого нужны новые творцы, которые были бы так же талантливы, как Римский-Корсаков или Чайковский, и вместе с тем были бы пронизаны новой жизнью. Такие сложнейшие и высокие цветы культуры создаются не спеша. И Владимир Ильич однажды определенно сказал: «Политическая революция делается в известные дни, хозяйственная революция в сравнительно короткую эпоху, но уже в гораздо более длинную эпоху ⟨культурная⟩ революция. Она требует еще большего срока» [2]. Но это не значит, что мы должны сказать поэтому так: «Весна у нас еще ранняя, вот когда мы подойдем к более зрелой весне, дальше к лету, у нас появятся ягоды, а осенью будут и настоящие фрукты, а по сему самому предоставим судьбе и мировым сезонам совершать свою работу. Пока у нас есть и такой хороший труд и такие хорошие задания, будем академическим театром». Нет, надобна величайшая активность и для того, чтобы создался гений. Гений, талант, новые культурные формы жизни не падают с неба. Не так бывает, что в один прекрасный день в какой-то колыбели закричит уа-уа будущий гений,—это и есть величайшее событие, перед тайной которого мы должны преклоняться. Во всякое время рождается приблизительно одинаковое количество высокоталантливых людей, но они воспитываются разно, в иных случаях массами гибнут, в других культурах заботливо выращиваются, в одних случаях подвергаются пытке известных аппаратов, которые сдавливают им духовно голову или ноги и превращают их в модных уродцев ⟨рафинированной⟩ культуры, в некоторых условиях могут развернуться во всю ширь заложенные в человеке возможности. Наша культура должна быть максимально благодетельной для того, чтобы таланты и средние и большие развивались возможно более легко. А для этого нужно, чтобы вся наша музыкальная и вообще художественная атмосфера была преисполнена тоскою по новому искусству, стремлением к новому искусству, огромной любовью по отношению ко всякому штриху этого нового искусства. Надо, чтобы все дирекции, учебные заведения художественные, артисты, режиссеры и театральная публика все с волнением ждали и способствовали появлению нового репертуара. Пусть он сначала будет неуклюжим, пусть это будет сначала неудачно, но уже и самые неудачи эти волнуют все вокруг нас. Гений является обыкновенно фокусом, вокруг которого собирается ряд новых явлений.

Я не знаю, может быть, очень скоро появится шедевр — действительно народная ⟨рабоче-⟩крестьянская, революционная опера, но во всяком случае она появится тем скорее, чем беспокойнее, чем тревожнее мы

все вместе будем искать. Большой театр должен проявить здесь и большую активность, поскольку во втором столетии Большой театр увидит себя освобожденным от цепей старой бюрократии. В этом втором столетии, вероятно, он постепенно почувствует спавшими с себя рубища нужды. Он скоро, как я уверен, вместе со всей нашей страной сделается богатым театром, но нужно, чтобы он со своей стороны проявил максимальную активность, чтобы вместе со всей художественной общественностью и общественностью вообще в этом втором столетии, которое в начале своем будет грозным столетием величайших социальных бурь, которые видела Земля, и которое в середине и конце своем будет столетием, выражающим величайшее торжество человека над собою и природой, чтобы в это знаменательное столетие Большой театр был силен, ярок, чтобы на этом изумительном фоне он светился, как бриллиантовая звезда, кому-то указывающая путь.

Вот почему, товарищи, в этот торжественный день, который важен не столько тем во многом славным столетием, из которого мы выходим, как тем столетием, двери в которое сейчас распахиваются,— в этот торжественный день, сознавая всю важность той культурной миссии, которую должен нести театр и прежде всего Большой Народный театр, памятуя те надписи, которые принес московский пролетариат к стенам этого театра, пожелаем от глубины души, чтобы Большой театр сумел выполнить эту задачу передового искателя соответствующего нашему времени искусства, и обещаем ему, что мы все поможем ему в этом искании.

Товарищи, правительство считало необходимым ознаменовать со своей стороны этот 100-летний юбилей и свои большие ожидания, возлагаемые на Большой театр, дарованием звания народных артисток Антонине Васильевне Неждановой и Екатерине Васильевне Гельцер (*аплодисменты, музыка*).

Товарищи и граждане, Народный комиссариат по просвещению и Центральный комитет Всероссийского союза работников искусства обсуждают вопрос о даровании звания заслуженных артистов Большого театра целому ряду талантливых и послуживших много этому театру его работников. В настоящий момент я могу огласить имена шести артистов, которым это звание уже присвоено (*оглашает список*).

Товарищи, памятуя все заслуги Большого театра в прошлом, блестящие страницы, которые были вписаны им в русскую культуру, несмотря на зловещие, жестокие противоборствующие силы самодержавия, и ожидая от этого театра в будущем новых огромных заслуг, мы все провозглашаем ему славу. (*Оркестр и хор исполняют кантату.*)

Машинопись. Неправленная стенограмма. ЦГАОР, ф. 5508, оп. 1, ед. хр. 539, лл. 173—185.

В день столетнего юбилея Большого театра, 1 февраля 1925 г., Луначарский выступал дважды: на уличной манифестации перед зданием театра (это выступление не стенографировалось и известно только по газетным отчетам) и открывая своей речью юбилейный вечер в театре. В «Известиях» (№ 21, 1 февраля) появилась его статья «К столетию Большого театра», еще две статьи юбилейного характера были опубликованы в журналах «Красная панорама» (№ 7) и «Рабочий зритель» (№ 5). Следует также отметить сборник «Московский Большой театр. 1825—1925» (М., 1925) под редакцией Луначарского и И.В. Экскузовича, где опубликована статья Луначарского «Почему мы охраняем Большой театр?», вышедшая и отдельным изданием. Публикуемая речь отличается от всех указанных выше статей.

[1] Брошюра Р. Вагнера «Искусство и революция» (1849). В 1918 г. она была выпущена Литературно-издательским отделом Наркомпроса с «Вступлением» Луначарского.

[2] В докладе на II Всероссийском съезде политпросветов 17 октября 1921 г. Ленин говорил: «Культурная задача не может быть решена так быстро, как задачи политические и военные. ‹...› Политически победить можно в эпоху обострения кризиса в несколько недель. На войне можно победить в несколько месяцев, а культурно победить в такой срок нельзя, по самому существу дела тут нужен срок более длинный...» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 174—175).

О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОЛИТИКЕ НАРКОМПРОСА

ПИСЬМО к Р. А. ПЕЛЬШЕ

28 апреля 1925 г.

Дорогой товарищ,

не могу скрыть от вас, что первый номер «Советского искусства», который я, впрочем, еще не прочитал целиком, очень меня огорчил. В нем допущена и не кем иным, как вами, очень большая и непонятная для меня ошибка. В вашей статье «О единой художественной политике» имеется утверждение, будто бы в течение восьми лет мы не имели никакой художественной политики. Предварительным условием к тому, чтобы иметь ее, вы считаете разрешение пяти намеченных вами задач [1]. Если бы вы дали себе труд следить за моими статьями, вы бы убедились, что все эти вопросы самым прямым образом были мною поставлены и в них был дан более или менее исчерпывающий ответ. В настоящее время убедиться в этом особенно легче, стоит только просмотреть книги, являющиеся сборниками моих статей, как «Революция и театр», «Революция и искусство» [2]. Относительно этих книг я уже имел отзыв целого ряда наиболее выдающихся культурных людей нашей партии, и не имею ни малейшего основания сомневаться, что изложенные в них идеи соответствуют основным воззрениям и общей политической линии нашей партии и советского правительства. В тех случаях, когда ЦК непосредственно или через различные комиссии обсуждал (как он и сейчас обсуждает [3]) вопросы искусства и литературы, оказывалось, что официальное мнение партии действительно полностью совпадает с той политической линией в искусстве, которую я вел, веду и буду вести, пока это будет угодно партии. Не только у нас есть совершенно определенная политика в области искусства, но она была несколько раз официально выражена. Стоит, например, припомнить декларацию, подписанную мной и тов. Славинским и выражавшую собою соглашение между Наркомпросом и Рабисом об основных линиях художественной политики [4]. Эту политику можно оспаривать, и ее очень многие оспаривают, но утверждать, будто бы ее не существует, можно только по невежеству, легкомыслию и тому подобным качествам, которых я отнюдь в вас не допускаю, так что для меня является полной загадкой, каким образом вы, занявший один из руководствующих в области художественной политики постов в Наркомпросе, могли начать вашу деятельность с такого неосновательного и прямо противоречащего истине утверждения.

Но если я категорически утверждаю, что у нас есть очень прочная, научно обоснованная художественная политика, то я, кроме того, утверждаю, что ее и не надо сейчас пересматривать; было бы до крайности нелепо, если бы я допустил сейчас какие-то официальные пересмотры этой политики в Наркомпросе как раз тогда, когда особая комиссия, назначенная ЦК из ответственнейших лиц нашей партии, близка к изданию —

Публикация Л. М. Хлебникова.

правда, не по отношению к искусству в целом, а по отношению к литературе — общей директивы, по духу своему вполне совпадающей с той запиской, которую я в эту комиссию внес [5], и с теми речами, с которыми мне пришлось там выступать. На целом ряде дискуссий, имевших место по этим же вопросам и о которых вы, вероятно, слышали, мои выступления принимались с настоящими овациями и, что характернее всего, как левые (напостовцы), так и правые (Воронский, Полонский) заявляли, что они на сто процентов согласны с моими декларативными вступительными словами о нашей художественной политике и только спорили между собой, кто именно сдвинулся со своей позиции и придвинулся к моей, правые или левые,— и в то же время единогласно признавали, что позиция, мною защищаемая, искони является моей позицией.

Я еще никогда не чувствовал в такой мере полную поддержку партии и правительства в той линии, которую я веду. Правда, если эта политика не подлежит пересмотру, то она сейчас приводит нас к некоторым новым моментам в естественном своем развитии. Сюда относятся, во-первых, решительные действия к ускорению темпа обновления репертуара академических театров, во-вторых, использование формального поправения, т. е. приближения к социальному реализму, левого фронта — Таирова, Мейерхольда, Театра Революции и т. д., в-третьих, усиление внимания к клубной работе и рабочим театрам, что было запущено Главполитпросветом и не стояло также в центре моего внимания. Теперь эта ошибка или это опоздание должно быть всемерно заглажено, и здесь ваша главная роль. Наконец, последнее, четвертое — попытка, по крайней мере, помочь освежению довольно неприглядной театральной жизни провинции. Две последние задачи лежат в плоскости вашей работы, две первые будут вестись главным образом через другие органы Наркомпроса.

Но была ли твердо проводима эта политика, принципы которой по всем пяти поставленным вами вопросам многократно, точно и декларативно подтверждались? Нет, она не была твердо проводима именно в трех смыслах. Во-первых, в Наркомпросе бывали сотрудники, которые не понимали этой линии или не разделяли ее. Твердой политикой было бы потребовать от партии удаления из Наркомпроса таких товарищей и предоставления мне сотрудников-коммунистов, стоящих на правильной линии.

Такие факты и бывали. Вам известно, вероятно, что т. Зиновьев поставил один раз вопрос перед ЦК о полном уничтожении Реперткома, и по сговору со мной ЦК постановил произвести полную реорганизацию, найдя, что политика, которую вел Репертком и против которой я был вынужден бороться, была неправильной политикой [6]. В настоящее время недоразумений с Реперткомом меньше, но тем не менее в Реперткоме остались лица, ведущие линию, почти противоположную линии советского правительства. Я однако не настолько друг твердой руки, чтобы требовать по этому поводу новых изменений в составе Реперткома, тем более, что количество коммунистов, могущих быть использованными в области искусства, весьма ограничено, и мне приходится смотреть сквозь пальцы. Во всяком случае, я не имею ни малейшего намерения потерпеть в настоящее время какую-нибудь организованную да еще официальную *оппозицию* в аппарате Наркомпроса. Если я не буду настаивать в этом отношении на большей твердости, то во всяком случае не допущу еще большей расхлябанности.

Вторая причина отсутствия твердого проведения политики заключалась в отсутствии у нас средств. Нельзя требовать от театров новых постановок, если они находятся в зависимости от платящей публики и если мы почти никак не поддерживаем их из государственных средств. Тем более это так относительно провинции. Театру нужно кормиться, театры идут навстре-

чу платящей публике, и здесь нужны большие усилия в смысле перехода от случайной публики к организованной как в столице, так и в провинции, чтобы мы получили базу для проведения нашей политики, иначе эта политика могла бы повести к экономическому крушению театра и к великому конфузу.

Наконец, в-третьих, я являюсь решительным врагом такого рода твердой политики, которая являлась бы своего рода коммунистической аракчеевщиной. Может быть, из всех областей культуры искусство требует больше всего свободы〈...〉 Если мы вынуждены в некоторых случаях прибегать к цензуре, то, во всяком случае, без восторга, как к крайней мере. Вводить командование искусством из Наркомпроса я не намерен и всегда буду против этого.〈...〉

Вы констатируете сейчас, что все позиции сдвинулись к одной линии, что намечается какой-то общий тип театра. Если бы вы следили за работой Наркомпроса до вашего появления в нем, если бы вы более или менее отчетливо знали мои руководящие статьи, появляющиеся в разных органах, вы бы убедились, какую огромную роль сыграла в этом именно явлении наша государственная политика.

Я утверждаю, что в настоящее время академические театры с величайшим удовольствием возьмут каждую революционную оперу, балет или драму, если они будут удовлетворять хотя бы средним художественным запросам. Я утверждаю, что они сумеют применить не только старые свои традиционные методы, но и проведенные через известный художественный вкус завоевания новаторского театра. Я утверждаю, что если сама жизнь направляла левый театр в сторону социального реализма, то эту тенденцию жизни отметил, поддерживал и параллельно с ней действовал и Наркомпрос. Приказами в искусстве никоим образом действовать не следует, и я надеюсь, что под твердой политикой вы не имеете в виду политики приказов, ибо пока я стою во главе Наркомпроса, я не допущу такой политики.

Мне всегда казалось, тов. Пельше, что у нас с вами серьезных разногласий нет и что вы можете работать на том ответственном посту, на который вы призваны, не уклоняясь от общего направления Наркомпроса. Вот почему я удивился появлению вашей странной статьи и категорически настаиваю, чтобы в следующем номере была напечатана моя статья под заглавием «Есть ли у нас художественная политика?», в которой, предупреждаю вас, я определенно выскажусь против вашей статьи [7]. Иного выхода я сейчас не вижу. Если бы вы мне раньше предъявили статью на просмотр, у нас не вышло бы недоразумений. Считаясь с тем, что ваша твердая политика, а я надеюсь, что вы разовьете и укрепите вашу политику, будет совпадать с моей политикой, я и утверждаю, что появление такой статьи, как статья Блюма «Новый Мейерхольд», есть расшатывание моей политики. В самом деле, между мной и Блюмом нет почти ни одной точки соприкосновения. Мы радикально разно смотрим на всё в театре. Кажется, ни разу не было, чтобы мы согласились в каком-нибудь суждении о какой-нибудь новой пьесе, и уже отсюда можно сказать, что политика журнала, в котором передовая, руководящая статья написана Луначарским, а затем на весьма решительную, злободневную тему пишет Блюм[8], не может быть твердой политикой. Совершенно естественно, что, пока я являюсь народным комиссаром, политика Блюма не может сделаться политикой Наркомпроса, а отсюда и вывод, что́ нужно сделать для укрепления этой политики.

Я вовсе не возражаю вообще против участия Блюма в журнале. Надо только, чтобы его статьи не противоречили общей линии или не парализовали бы того или другого шага, сделанного Наркомпросом и имеющего бо́льшую или меньшую важность. «Новый Мейерхольд», т. е. та линия,

которую ведет Мейерхольд, начиная с «Леса», где появилась известная тенденция к социальному реализму, продолжая несколько напряженным и пестр⟨ящим⟩ ошибками «Бубусом» и кончая пока фарсом «Мандат», который Мейерхольд превратил в третьем действии в трагикомедию контрреволюционеров, — явление в высшей степени положительное. Я счел нужным отметить это в моем публичном выступлении о «Бубусе» [9]. В ответ на мою довольно строгую критику недостатков «Бубуса», но и отметку о продвижении в сторону социального реализма, Мейерхольд при громе аплодисментов собравшейся публики, главным образом коммунистической молодежи, заявил, что он согласен со всеми положениями моей речи и что он именно в том направлении, в каком я указывал в ней, и предвидит дальнейшее развитие своего театра. Он тут же сказал, что постановка «Мандата» явится подтверждением этого. В этом он не обманул. Между тем поворот Мейерхольда к здоровому реализму вызвал непонимание и припадок бешенства левтерецов *, в том числе и Блюма. Теперь в номере первом «Советского искусства» без пометки, что статья идет в дискуссионном порядке, появляется злобная нападка против нового Мейерхольда. Совершенно естественен вопрос Мейерхольда, который он мне сделал третьего дня: «Как понимать это? Значит ли это, что у Наркомпроса в его официальном журнале имеется два разных суждения, два разных лица, или это значит, что мое мнение является неофициальным, а мнение Блюма, появившееся в „Советском искусстве", официальным?». и т. д.? Таких вещей надо избегать во что бы то ни стало.

В скором времени я приступлю к стягиванию всех аппаратов, ведающих искусством в государственном порядке, в один Главк [10]. Надеюсь, что я в этом преуспею, тогда придется постараться окончательно искоренить всякие перебои в нашей политике.

В вас я вижу одного из наиболее желательных и энергичных помощников моих в этом деле, и мне хотелось бы, чтобы между нами установились сразу правильные отношения. Художественную политику в Наркомпросе веду я; те, кто работают в этой области, должны мне помогать в проведении моей линии. Кто с нею не согласен, лучше всего сделает, если уйдет из Наркомпроса. Если у таких лиц есть предположение, что я веду неправильную политику, они могут как партийные товарищи потребовать от партии ее проверки или запросить партию, согласна ли она с нею. Повторяю, что я убежден, что действую в полном согласии с ЦК партии и советским правительством и отсюда почерпаю полную уверенность в объективной правильности моей линии.

Я написал вам очень длинное письмо именно потому, что я очень дорожу вами, и не хочу, чтобы трещина, которую образовала между нами ваша статья, расширилась и привела бы к невозможности совместной работы.

Нарком по просвещению

⟨А. Луначарский⟩

28.IV.25 г.

Машинописная копия. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 3420, лл. 156—162. Заглавие дано редакцией.

Роберт Андреевич *Пельше* (1880—1955) в 1924 г. был назначен заведующим Художественным отделом Главполитпросвета и ответственным редактором журнала «Советское искусство», который начал выходить в апреле 1925 г. и являлся органом этого отдела.

[1] В статье Пельше «О единой художественной политике (к постановке вопроса)» указывалось, что термин «художественная политика» обозначает:

* «левых» театральных рецензентов.

1) принципиально-теоретическую оценку искусства как социально-идеологического явления;

2) определение места и значения искусства в общественной жизни и работе;

3) определение нашего отношения к разным художественным теориям, направлениям, школам и современным исканиям;

4) определение нашего отношения к творчеству художников разных социальных классов, групп и группировок;

5) установление нашего отношения к художественному наследству;

6) организационное обеспечение осуществления художественной политики.

[2] Упомянутые сборники статей Луначарского назывались «Театр и революция» (М., ГИЗ, 1924) и «Искусство и революция» (М., «Новая Москва», 1924).

[3] Речь идет о заседаниях комиссии, назначенной Политбюро ЦК РКП(б) в феврале 1925 г. для выработки документа о политике партии в области художественной литературы. Луначарский входил в состав этой комиссии и принял ближайшее участие в подготовке известной резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г.

[4] См.: А. Луначарский и Ю. Славинский. Тезисы об основах политики в области искусства.— «Вестник работников искусства», 1920, № 2-3, стр. 65—66. Как свидетельствует сохранившийся подлинник этого документа, тезисы были составлены Луначарским (ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 2, ед. хр. 561, л. 29).

[5] Вероятно, имеются в виду «Тезисы о политике РКП в области литературы» (см. «Литературное наследство», т. 74, стр. 29—37).

[6] Со времени создания при Наркомпросе в 1923 г. Главного комитета по контролю за репертуаром (Главрепертком), во главе которого был поставлен И. П. Трайнин, начались жалобы на действия комитета со стороны работников искусств. Луначарскому приходилось нередко опротестовывать решения комитета. В марте 1925 г. руководство Главреперткомом было обновлено.

[7] Статья Луначарского под названием «О политике Наркомпроса в театральном деле» была опубликована в № 3 журнала «Советское искусство» за 1925 г. В заключение этой статьи Луначарский писал: «Итак, политика Наркомпроса в области театра есть. Проводить ее нужно без уклона в правые и левые ереси, но сама эта политика многостороння, допускает различные формы, различные изменения в области театра и предоставляет достаточную широту инициативы директорам, режиссерам и артистам. Надеюсь, что никаких разногласий между Наркомпросом и новым его авторитетным сотрудником т. Пельше не существует» (стр. 5—6). В примечании к этой статье редакция обещала опубликовать в следующем номере журнала свой ответ на эту статью, однако обещанный ответ не появился. Позднее, в сборнике статей Р. А. Пельше «Проблемы современного искусства» (М., 1927) статья «О единой художественной политике (к постановке вопроса)» была перепечатана из журнала без изменений, т. е. Пельше остался при своем мнении, что «Советская власть имеет весьма определенную политику во всех областях государственного строительства за исключением художественного строительства» (см. стр. 10 журнального текста и стр. 22 текста сборника).

[8] В № 1 журнала были напечатаны статьи Луначарского «Общественное значение искусства» и Садко (В. Блюма) «Новый Мейерхольд». В противоположность мнению Луначарского, Садко утверждал, что Мейерхольд в своих новых работах вернулся к эстетскому искусству. Критик упрекал режиссера и за то, что он использует приемы старого, в частности, средневекового китайского и японского театра.

[9] 23 марта 1925 г. Луначарский выступил на обсуждении поставленного в Театре им. Вс. Мейерхольда спектакля «Учитель Бубус» по пьесе А. Файко. См. об этом обсуждении: «Жизнь искусства», 1925, № 14, стр. 3—4; «Вечерняя Москва», 1925, № 67, 24 марта; «Известия», 1925, № 70, 27 марта.

[10] Государственное управление делами искусства, ныне осуществляемое Министерством культуры СССР, тогда было распылено между слабо связанными между собой главками и отделами Наркомпроса (Главполитпросвет, Главнаука, Управление академических театров и т. д.). В 1928 г. было создано Главное управление по делам искусств, организации которого Луначарский добивался с 1924 г.

ПО ПОВОДУ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ В. Н. БИЛЛЬ-БЕЛОЦЕРКОВСКОГО «ЛЕВО РУЛЯ»

ПИСЬМА к В. К. ВЛАДИМИРОВУ

1

9 июня 1925 г.

Дорогой товарищ,

пишу вам еще раз по поводу пьесы Белоцерковского [1] в полном согласии с Союзом революционных драматургов [2]. Мы все после внимательного пересмотра нашего отношения к этой пьесе еще раз утверждаем, что пьеса обладает несомненными художественными достоинствами и вполне театральна. Правда, она является образчиком некоторой новой формы драматургии, относительно которой довольно значительная группа пролетарских писателей и критиков утверждает, что она наиболее подходяща для новой публики, которая сделается постепенно центральной публикой всех заслуживающих уважения театров. Я не отрицаю, что об этом можно спорить, я не отрицаю, что это можно доказать только экспериментами, но именно поэтому эксперимент является здесь чрезвычайно важным. Мы не можем стать на ту точку зрения, что эксперименты должны производиться в так называемых революционных театрах. Такое деление в высшей степени невыгодно для академических театров, оно-то обыкновенно и навлекает на них весьма опасные обвинения. С этой точки зрения академические театры заинтересованы в том, чтобы участвовать в постановке подобных опытов и прилагать все силы для их благополучного исхода, так как именно это показало бы весьма широким пролетарским кругам близость академических театров к исканиям, которыми они остро интересуются. Ни Союз революционных драматургов, ни я лично не хотим длить спора с дирекцией Малого театра и с Управлением академических театров относительно формы, в которой эксперимент может осуществиться. Мы согласны на то предложение, которое было принято в Художественно-политическом совете при Управлении академическими театрами, т. е. пьеса тов. Белоцерковского должна быть поставлена в филиале, с тем что в случае успеха она будет перенесена на подмостки главного театра.

Не скрою от вас, дорогой товарищ, что кое-кто поднимал сомнения относительно способностей Малого театра объективно отнестись к этому заданию. Говорили: раз дирекция Малого театра и отчасти его труппа заранее заявляют, что эта пьеса грозит провалом, в то время как автор и Союз революционных драматургов придерживаются противоположного мне-

---

Публикация Л. М. Хлебникова.



АРТИСТЫ МОСКОВСКИХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ У ЛУНАЧАРСКОГО
Слева направо: сидят — В. О. Массалитинова, А. В. Луначарский, А. К. Тарасова, В. К. Владимиров, И. М. Москвин, В. И. Качалов, Я. Л. Леонтьев; стоят — И. С. Платон, В. В. Федоров
Фотография. Москва, 1929
Центральный архив литературы и искусства, Москва

ния, то ведь в конце концов у театра есть слишком много способов на деле показать правоту своих утверждений и свою проницательность. Осуществляя пьесу, можно легко представить ее гораздо бледнее, чем при напряженном желании труппы одержать с ней победу.

Я совершенно отвергаю подобные опасения и выражаю глубокую уверенность, что дирекция театра, как и труппа, отнесутся к делу осуществления пьесы тов. Белоцерковского с полной добросовестностью и вложат в нее все свое мастерство. Да и то сказать, если эта пьеса будет иметь успех, то это, конечно, послужит к большей пользе Малого театра и окончательно развеет то недоброжелательное и отчужденное отношение к нему, которое еще царит в левых кругах пролетарской публики. С другой стороны, провал этой пьесы, если не будет очевидным при этом, что театр сделал все возможное для нее, будет рассматриваться этими кругами как что-то вроде саботажа и может до крайности обострить вышеупомянутое недоброжелательное чувство.

Вы как человек свой для нас и человек большого ума прекрасно поймете это и сумеете объяснить это труппе. Ввиду экспериментального характера этой постановки и важности делаемого здесь опыта совершенно необходимо оставить за автором право сговориться с театром о выборе режиссера, исполнителей, права известного руководства самой постановкой, как это было при постановке «Эхо» в Театре Революции [3].

Союз революционных драматургов очень настаивает на том, чтобы пьеса была поставлена в первом полугодии будущего сезона, и я присоединяюсь к этой просьбе [4].

Крепко жму вашу руку.

Нарком по просвещению 〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 3419, лл. 112—113. Заглавие дано редакцией.

Владимир Константинович *Владимиров* (1886—1953) — театральный деятель, в 1923 г. назначен заведующим художественным отделом Главполитпросвета, с ноября 1924 по 1933 г.— директор Малого театра. За период его директорства в репертуаре Малого театра важное место стали занимать пьесы советских драматургов — Билль-Белоцерковского, Ромашова, Тренева. В ЦГАЛИ (ф. 2355, оп. 1, ед. хр. 82) хранятся 24 письма и записки Луначарского к Владимирову (1923—1929). Одно из этих писем (от 1 декабря 1924 г.) напечатано в журнале «Октябрь», 1949, № 10.

[1] Речь идет о пьесе В. Н. Билль-Белоцерковского «Лево руля». Первое письмо Луначарского Владимирову об этой пьесе не найдено.

[2] Союз революционных драматургов возник в ноябре 1924 г. в результате объединения двух обществ драматических писателей в Москве и Ленинграде. Луначарский как председатель этого общества написал его декларацию, опубликованную в «Известиях» от 27 апреля 1925 г., и неоднократно выступал с докладами на собраниях членов Союза. Позже, в одном из писем 1927 г. к своей заместительнице по Наркомпросу РСФСР В. Н. Яковлевой, Луначарский так характеризовал эту организацию: «Когда-то этот Союз подавал известные надежды. Членами его были все мало-мальски выдающиеся советские драматурги, я был его председателем, при этом активным, бывал почти на всех собраниях, но даже большая работа, которую я в то время вложил туда, не привела к расцвету этого Союза. Скоро пошли всякого рода недоразумения, и я фактически совершенно устранился от этой работы. Насколько я знаю, сейчас Союз революционных драматургов пишется больше на бумаге. Особенной надобности в нем нет» (письмо от 16 июля 1927 г.— ЦГА РСФСР, ф. 301, оп. 1, ед. хр. 112, л. 11 об.).

[3] Премьера пьесы Билль-Белоцерковского «Эхо» состоялась в Театре Революции 8 ноября 1924 г.

[4] Пьеса «Лево руля» была поставлена в следующем сезоне в филиале Малого театра — в Театре им. Сафонова (премьера — 3 апреля 1926 г.).

В своем докладе на партийном совещании по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. Луначарский упомянул об этой постановке: «Академические театры наши проявили гибкость и умение идти навстречу потребностям зрителя. Возьмите Малый театр и пьесу „Лево руля“. Пьеса не только революционная, но написанная в совершенно непривычной для театра манере, а он так хорошо провел ее, что вся, даже враждебная критика подтвердила, что это сыграно очень хорошо» (VII, 504).

2

26 июня 1925 г.

Считаю необходимым сообщить вам следующие факты. Тов. Белоцерковский, не дождавшись ответа на мое письмо, посланное к вам, вышел из числа членов Союза, обвиняя его в меньшевизме и покровительстве «старому хламу», а затем, как вам вероятно известно, выступил с резкой заметкой против Союза и против меня [1]. В то же время он обжаловал мои действия как недостаточно энергичные в направлении защиты интересов коммунистических писателей в Агитпроп ЦК. Надеюсь, что оценка всего поведения Белоцерковского будет правильной.

Во всяком случае, может быть, понадобится ваше свидетельство в этом отношении [2].

Жму вашу руку.

Нарком по просвещению 〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 3419, л. 131.

[1] «Письмо в редакцию» Билль-Белоцерковского было напечатано в журнале «Новый зритель», 1925, № 25, стр. 16.

[2] Ход разбирательства этого инцидента неизвестен, однако Луначарскому пришлось писать объяснения лично секретарю ЦК РКП(б) И. В. Сталину и заведующему Агитпропом ЦК.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О СПРАВЕДЛИВОСТИ

ПО ПОВОДУ ДИСПУТА О «РЕВИЗОРЕ»[1]

Мы чрезвычайно мало склонны быть справедливыми.

В политике вопросы ставятся чрезвычайно остро. Маркс недаром говорил, что в политических вопросах приходится ходить по лезвию бритвы; оступился направо или налево и погиб и других в беду ввел. Здесь терпимость и широта недопустимы ни в какой мере. Мнения политиков можно уважать лишь пока идет дискуссия, да и то достаточно критикуя их со своей точки зрения. Раз установлена принципиальная линия, одобренная политическим целым (например, партией), нетерпимость становится долгом политика.

Уже не так обстоит дело в области науки. Здесь всякие попытки, догадки, гипотезы в широчайшей мере необходимы. Фанатическая приверженность к определенной истине большею частью оказывается вредной для науки узостью. Истины возникают, а затем накапливающийся человеческий опыт постепенно подтачивает их, они кристаллизуются по-новому, так что гибкость ума, широта охвата работ различных направлений и терпимость в этом смысле являются в научной области обязательными. Конечно, это не значит, чтобы истинный ученый-экспериментатор, реалист и материалист, мог терпимо относиться к защите уже опрокинутых теорий и в особенности ложных методов, вливающих в дело научного исследования всякую фантастику, суеверие, остатком которых является и самый утонченнейший идеализм.

В искусстве мы имеем еще более широкую сферу. Здесь те же цели служения данному классу и данному обществу могут преследоваться по самым разнообразным путям. Чем разнообразнее эти пути, чем многограннее искусство данной эпохи, чем богаче красками соревнование художников, тем лучше. И здесь, конечно, ясно, что определенный класс ставит искусству определенные требования. Мы, например, считаем, что искусство нашего времени должно прежде всего помочь нам полностью осознать и нашу действительность, и наши цели, и наши силы. Мы прибавляем к этому, что искусство должно воспитывать нас в направлении роста наших сил для осуществления наших целей среди данной действительности. Искусство, которое не преследует таких целей, мы считаем в лучшем случае второстепенным. Искусство, явно борющееся против этих целей,— мы считаем вредным. Но надобно чрезвычайно опасаться узких суждений о связи этого социального заказа именно с данными формами, данными методами, данными направлениями и т. д. Повторяю, возможны самые разнообразные внешние художественные формы, одинаково целесообразные в конце концов для достижения указанных целей.

---

[1] Публикация И. А. Луначарской.

Еще понятно, когда художник, преданный тем методам искусства, адептом которых он стал и разработке которых посвятил свою жизнь, относится несправедливо к другим художникам, ищущим осуществления тех же целей иными путями. Но уже прискорбно, когда люди из публики, далекие от всяких направлений, слепы к достоинствам и достижениям кого бы то ни было, кроме их кумиров. Еще хуже, когда критик становится подголоском только определенной школы или школочки, определенной художественной секты или какого-нибудь крупного мастера и поливает самой отборной бранью все, что не относится к «своим».

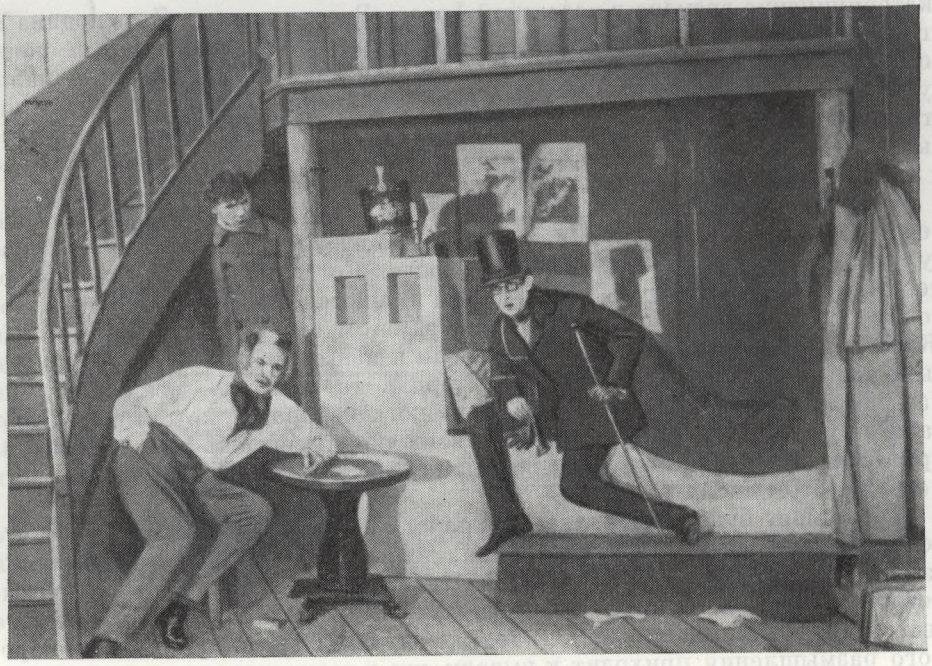
Диспут в Театре Мейерхольда невольно наводит на грустные размышления о ⟨недостаточном⟩ наличии этой относительной, но тем не менее весьма важной широты в суждениях о путях и росте нашего искусства.

Я нахожу постановку «Ревизора» крайне интересной. Я очень рад, что от спектакля к спектаклю обаяние этой постановки в глазах публики растет и что последние вечера проходят под шум восторженных оваций. Это доказывает как нельзя лучше, насколько поверхностны были суждения тех, кто ссылался на «инстинктивное отвращение» большой публики к этому спектаклю.

Но когда я развивал свою мысль о положительных сторонах этого спектакля, мне были поданы записки, и после диспута я получил письма, в которых меня упрекают в том, что я переменил свой взгляд на реализм типа Малого театра, что я принес в жертву реалистический театр «футуризму Мейерхольда» и т. п. Какой удивительный вздор! И как свидетельствует это о том, что мы еще словно византийцы, делившиеся на голубых и зеленых по артистам цирка, которых они поддерживали, так же рассматриваем искусство как состоящее из своих и чужих.

Я отношусь с громадным уважением к традициям реализма. Я считаю Малый театр в его нынешнем виде театром замечательным и питаю к нему самую глубокую симпатию. Я бы смело упрекнул Малый театр, если бы он отошел от одной из главнейших своих задач, именно от задачи сохранения уже проверенных традиций русского социального реализма. Театр с честью несет эти обязанности, но он правильно ставит перед собой другую задачу — воспроизведение при помощи тех же традиций, но иногда и с необходимыми диктуемыми временем отступлениями от них новых произведений, отражающих наше взволнованное и великое время. Прав Малый театр и тогда, когда он, заимствуя у других театров и воспринимая то, что носится в воздухе, в отдельных спектаклях стремится к сочетанию традиции с хорошим и свежим новаторством. Но следует ли из этого, что я должен отрицать замечательную, ажурную, благоуханную импрессионистскую тонкость I МХАТа, что я не должен радоваться, если этот театр, возникший в эпоху расцвета буржуазной культурности в Москве, также стремится навстречу нашему времени? Следует ли из этого, что какой-нибудь другой театр не должен иметь в моих глазах права на признание его достижений? И как же можно закрывать глаза на то, что Мейерхольд, вышедший из абстрактного, антиреалистического, антипсихологического театра чистой биомеханики, последовательными этапами через «Лес», «Бубус», «Мандат» [2] пришел к спектаклю, насыщенному именно социальной психологией, преследующему реалистическими методами цель раскрытия самых глубинных, наиболее устойчивых сторон содержания гоголевской критики общества собственников?

Та виртуозность, с которой Мейерхольд сочетал реализм с фантастикой (а не мистикой), фантастикой, которая входит в реалистический театр (стоит вспомнить, например, «Снегурочку» Островского или «Русалку» Пушкина), расширяет рамки и возможности социальной изобразительности. Я хвалю этот спектакль, я восхищаюсь им именно потому, что с



«РЕВИЗОР» НА СЦЕНЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА им. МЕЙЕРХОЛЬДА
Москва, 1926
Постановка Вс. Э. Мейерхольда, художник — В. П. Киселев
Эпизод 2-й—«После Пензы». Хлестаков — Э. П. Гарин, Городничий — П. И. Старковский, Осип — С. С. Фадеев
Фотография
Центральный театральный музей, Москва

ним Мейерхольд окончательно вступает на стезю театра как искусства общественного самопознания и самовоспитания.

Но я с большой скорбью слушал, как тот же Мейерхольд с великим возмущением говорил о контрреволюционности «Евграфа, искателя приключений». Это пьеса, конечно, не слаженная до конца, ее тенденции несколько туманны, но, разумеется, она ничего общего ни с какой контрреволюционностью не имеет, и ссылка Мейерхольда на то, что в его ушах острее всего прозвучали слова осмеянной до карикатурности дамы о желании ее покинуть проклятую страну Советов, так же сильна, как если бы слова городничего или Хлестакова были приняты за символ веры самого Мейерхольда[3].

Когда Мейерхольд спрашивает: «Хорош ли мой спектакль „Ревизор"?, я отвечаю: «Очень хорош». Когда он делает вывод: «Я единственный революционный режиссер в СССР, мой театр — единственный театр, все остальное на театральном фронте крайне неблагополучно», я совершенно определенно заявляю, что это узость художника. Художнику можно ее до известной степени простить, критику — никогда.

Я не могу сказать, чтобы меня удовлетворяла наша театральная критика вообще. За маленькими исключениями она проявляет недостаточно уважения и любви к театру и его работникам. Она больше старается показать свою проницательность, остроумие и выдержанную коммунистичность (это делают даже беспартийные) и вести какую-то полемику с театром. Она в большинстве понимает слово критика так, как оно понималось в

екатерининские времена в известной фразе: «Здесь господин Z господина Y угостил столь звонкой пощечиной, что сею критикой и весь бал был окончен». Но когда Мейерхольд в публичной речи заявляет, что критика наша чуть не вся сплошь руководится в своих суждениях личными мотивами, это, конечно, и несправедливо, и некрасиво, и неубедительно. Во-первых, это не так. Во-вторых, в тех редких случаях, когда может быть это и так,— доказать этого нельзя.

Товарищ Маяковский сказал несколько очень метких вещей в своей речи в защиту «Ревизора» Мейерхольда, но не удержался от того, чтобы тут же не проявить своей крайней узости. Когда он заявил, что современными Бобчинскими и Добчинскими являются высокоталантливые молодые поэты Жаров и Уткин[4], то предметом смеха стали, конечно, не Жаров и Уткин, а сам Маяковский. Если к невыгоде Маяковского эта его выходка попадет когда-нибудь в историю, то, конечно, исключительно как пример малоприличного полемического задора, в который впадают даже крупные поэты перед лицом своих «конкурентов». Можно было бы привести немало таких примеров даже среди высказываний, имевших место на этом диспуте.

Товарищи, будем здесь шире. Возьмем себе за презумпцию, что все, что делается у нас серьезными театрами, делается с любовью, старанием и талантом и что тот критик является наиболее заслуживающим уважения, который поможет публике вынести максимум наслаждения из нашего театра (и искусства вообще). В тех же случаях, когда критик после зрелого размышления приходит к выводу, что в данном случае имеется промах или ошибка,— он обязан рассматривать ее с точки зрения тех социальных условий, в которых мы живем, и тех общественных явлений, которые в этой ошибке отражаются, но ни в каком случае не ограничиваться трафаретными заявлениями о буржуазности академических театров, о «примазавшихся» и тому подобном недостойном вздоре.

Когда этого вздора нет, когда из каждой строчки рецензии не выглядывают верхоглядство и остроумничанье, тогда можно спорить и спор всегда будет благотворным.

В статье, которую П. С. Коган посвятил «Ревизору», нет несправедливости, ибо подошел он к спектаклю объективно, спокойно и вдумчиво, и тут можно спорить, потому что вывод, к которому приходит т. Коган, на мой взгляд, ложный[5].

Тов. Коган очень хорошо доказал, что есть два Гоголя и что Мейерхольд выявил перед нами не внешнего Гоголя, Гоголя, высмеивавшего конкретные проявления царской бюрократии текущих николаевских годов, а внутреннего Гоголя, того, который вел борьбу с «чёртом», понимая под ним всю скверну, накопившуюся в людях в долгий, долгий период собственнической цивилизации. Правда, этот самый Гоголь кончил мистикой, чертовщиной, православием и т. д., но эту сторону дела мы можем отметать, когда говорим о «Ревизоре», или нужно доказать, что от «Ревизора» Мейерхольда пахнет именно этим угодничеством Гоголя перед сильными мира. Но доказать это совершенно и решительно невозможно. Можно доказать только, что в «Ревизоре» Мейерхольда больше того Гоголя, который писал «Нос» и «Портрет» и «Невский проспект», больше того Гоголя, который норовил в пророки, потрясающие самые устои неправедной жизни, а не в маленькие обличители.

Когда-то Михайловский писал: городничий Гоголя — это огромный символ, в сущности объемлющий целые толпы человечества в разные времена и в разных местах; городничий у Щедрина — это уже только тип злого, пакостного чиновника, «а нынче пошли такие городничие, которые действительно являются разве что портретами с пакостника имя рек, правящего в городе имя рек»[6].



«КАНЦЛЕР И СЛЕСАРЬ» НА СЦЕНЕ ТЕАТРА б. КОРШ
Москва, 1921
Постановка А. А. Санина и А. П. Петровского
9-я картина
Фотография
Центральный архив литературы и искусства, Москва

Когда т. Коган, ссылаясь на Белинского, хочет доказать нам, будто в Гоголе важно не то, что претендует на вечность (хотя бы и относительную), а то, в чем конкретно выявлены черты николаевской бюрократии,— он, конечно, тысячу раз неправ. Даже при традиционном воспроизведении щепкинской трактовки «Ревизора», мы всегда чувствуем, что спектакль бьет не по этой бюрократической конкретности, а по бюрократии вообще, включая и наше самодержавие. Мало того, даже при щепкинской трактовке «Ревизора» мы чувствуем, что кошку бьют, а невестке повестку несут, и что вопль городничего «над собой смеетесь» претендует быть обращенным не только к чиновникам определенного ранга, а ко всем без исключения людям, в которых живет и вплоть до социалистического строя будет жить и кусочек Сквозника, и кусочек Анны Андреевны, и кусочек Хлестакова.

Конечно, задача нашего театра раскрыть нам не временного Гоголя, приуроченного к такому-то году, а гораздо более широкого Гоголя, боровшегося с чёртом, Гоголя грандиозных планов и великой тоски, перековывавшейся в веселый, но отравленный смех. Это и есть нужный нам Гоголь. А что этот Гоголь кончил полусумасшествием в жестоких условиях тогдашнего режима — это пугать нас не должно и не должно заставлять нас отступать к образу искрометного сатирика, по-хохлацки жартовавшего насчет уродств маленьких чиновников. Ведь и Успенский кончил сумасшествием. Ведь и у Толстого в его непротивлении злу была известная, вызванная самодержавием сумасшедшинка. У всех наших писателей, даже у солнечного Пушкина, были черты подавленности, а потому и

уродства. И вследствие этого мы не ищем в них только так называемого «здорового», как раз это свидетельствовало бы о нашем плохом здоровье. Нельзя считать больным то, что остро, то, что глубоко, то, что выходит за пределы типизации и превращается в символ, для чего нужны приемы шаржа, гиперболы и фантастики, которой великим мастером действительно был Гофман, писатель, между прочим, прекрасный, восхищавший такого человека, как Герцен[7],— и в конце концов со мной согласится тов. Коган — только тупыми людьми могущий приниматься за мистика.

‹Январь 1927 г.›

Машинопись с пометой: «Для „Известий“». ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 15, лл. 1—6.

[1] 9 декабря 1926 г. в Гос. театре имени Вс. Мейерхольда состоялась премьера комедии Гоголя «Ревизор». 3 января 1927 г. в помещении театра был организован диспут об этой постановке, в котором приняли участие, кроме Луначарского, И. А. Аксенов, Андрей Белый, Н. О. Волконский, И. С. Гроссман-Рощин, М. Ю. Левидов, В. В. Маяковский, В. Э. Мейерхольд, Р. А. Пельше, А. Л. Слонимский, С. М. Третьяков и др. Стенограмма диспута хранится в ЦГАЛИ, ф. 2385, оп. 1, ед. хр. 110. Отчеты о диспуте были напечатаны в «Правде» (1927, № 7, 9 января), «Известиях» (1927, № 3, 5 января), «Вечерней Москве» (1927, № 3, 4 января) и др. Луначарский писал о мейерхольдовской постановке «Ревизора» в нескольких статьях: «Кратко о „Ревизоре“» («Красная газета», веч. вып., 1926, № 300, 16 декабря, и «Вечерняя Москва», 1926, № 292, 17 декабря), «„Ревизор“ Мейерхольда» («Программы гос. академических театров», 1927, № 1, 4—10 января). «„Ревизор“ Гоголя—Мейерхольда» («Новый мир», 1927, № 2).

[2] Первое представление пьесы А. Н. Островского «Лес» в театре им. Вс. Мейерхольда — 19 января 1924 г.; пьесы А. М. Файко «Учитель Бубус» — 29 января 1925 г.; пьесы Н. Р. Эрдмана «Мандат» — 20 апреля 1925 г.

[3] Мейерхольд в речи на диспуте сказал о постановке пьесы Файко «Евграф, искатель приключений» в МХАТе II (1926): «Посмотрите на этот спектакль, вся видимость революционного спектакля, но я не знаю, я этот спектакль воспринимаю как контрреволюционный спектакль, потому что самый большой запал, самый большой подъем, с которым произносятся слова, отдан тем репликам, тем фразам, которые говорят — бежать, бежать из этой варварской страны. Я не знаю действующих лиц, которые там выведены, но я слышал эти слова. Это было так выпукло подано, что все остальное для меня померкло и, несмотря на то, что там выведен и комсомолец, и наконец имеется крестьянин, этот Евграф, как бы эта пилюля ни была позолочена, я знаю, что вся природа этого автора глубоко контрреволюционна» (ЦГАЛИ, ф. 2385, оп. 1, ед. хр. 110, лл. 72—73).

[4] См. В. М а я к о в с к и й. Полное собр. соч. в тринадцати томах. Т. 12, стр. 308.

[5] Статья П. С. Когана «О двух Гоголях и Мейерхольде» («Красная газета», веч. вып., 1926, № 309, 24 декабря).

[6] Изложенная здесь мысль в сочинениях Н. К. Михайловского не обнаружена. Возможно, что Луначарский имел в виду слова Добролюбова в статье «Письмо из провинции», входившей в № 2 «Свистка» (1859), где сопоставляется типическое значение образов Гоголя, Щедрина и некоторых авторов «теперешних повестей» (Н. А. Д о б р о л ю б о в. Собрание сочинений в девяти томах, т. 7. М.— Л., 1963, стр. 351).

[7] В юношеской статье «Гофман» (1833—1834) Герцен характеризует Гофмана как «писателя самобытного», с «необузданной фантазией», «душою сильной и глубокой», как «художника в полном значении слова», «обладающего юмором живым, острым, жгучим» (А. И. Г е р ц е н. Собрание сочинений в тридцати томах, т. I. М., 1954, стр. 71).

О ПЬЕСЕ Л. ФРАНКА «КАРЛ И АННА»

ПИСЬМО В ДИРЕКЦИЮ ТЕАТРА б. КОРШ

‹1929 г.?›

Дорогие товарищи, только сейчас мог я внимательно перечитать пьесу Леонарда Франка «Карл и Анна» и ту записку, которая вложена в рукопись.

Я вынужден решительно отклонить ваше предложение — переделать пьесу Леонарда Франка в указанном направлении.

Два из трех указаний записки просто ломятся в открытую дверь. Там сказано, что нужно усилить социальный элемент пьесы, показав, что ее несчастные герои являются жертвами войны. Но это показано с предельной силой, и рекомендация записки похожа на совет носить воду в реку.

На третьем месте стоит совет — придать пьесе больше черт подлинного немецкого рабочего быта,— совет, по-моему, совершенно неприемлемый. Автор дал очень много черт не только вообще рабочего быта, но и этого быта в эпоху военного голода. Всякое добавление бытовых черт было бы здесь совершенно излишним.

Более оправданным кажется указание на то, что у Франка ничем не отразилось настроение революции в Германии, между тем как время, в которое происходит действие в этой стране, охватывает собой период от весны до осени 1918 года. Это замечание правильно. Очевидно, Франк не внес никаких политических моментов в свою пьесу, чтобы не нарушить ее цельность. Во всяком случае она написана так, что от нее не только ничего нельзя отнять, но к ней ничего нельзя прибавить, не согрешив против правил драматургии.

Если начать вносить всякие социально-революционные фразы в речи самих действующих лиц, получится значительное разжижение текста. Невозможно требовать, чтобы люди, охваченные столь интенсивными страстями, серьезно разговаривали еще и о политике.

Всякий человек, обладающий литературным вкусом, сразу поймет нелепость такой попытки, как только попробует вставить Рихарду, Карлу или Анне какие-нибудь политические сентенции или суждения.

Остается один метод: создать несколько новых сцен, ввести несколько новых действующих лиц, которые показали бы существующее в Берлине брожение, накипающее раздражение рабочих, возможность грозы.

Может быть, технически сделать это и можно, но я считаю, что это до чрезвычайности ослабит пьесу, ослабит самый ее эффект, и я не могу понять, для чего это нужно — разве только для спокойствия цензуры

Публикация Н. А. Трифонова.

или дирекции, чтобы кто-то сказал, что вот-де, мол, все-таки подчеркнут социальный момент.

Если угодно дать представление об обстановке социальной революции в Германии, то надо написать для этого особую пьесу.

Леонард Франк великолепно рисует ужасы войны, ужас этих расторгнутых семейств, этого бесчисленного количества раздавленных человеческих судеб, рисует судорожную борьбу прекрасных людей из пролетарской массы против этой железной стихии, прихватывает, кроме того, своей критикой ложность идеи брака как прочной принадлежности жены мужу и мужа жене, указывает как раз на то, сколько нелепостей и терзаний происходит от столкновения двух чистобуржуазных стихий, жертвами которых становятся в данном случае пролетарии: буржуазной идеи брака, верности, вместо подлинной идеи свободного выбора друга и подруги, и буржуазной войны с ее сатанински жестоким отношением к правам личности.

Чего же еще нужно? Если эта пьеса не общественная, то какую же пьесу нужно назвать общественной; неужели мы находимся еще на такой стадии развития, когда нам непременно нужно произносить самые слова: «революция», «капитализм» и т. п.

Это же известно всякому. И пьеса Франка бесконечно больше дает для возбуждения чувств против старого мира, чем всякая внешне-официально революционная пьеса.

Все эти соображения и вынуждают меня отказаться от переделки пьесы Франка. Я считаю, что такая переделка была бы порчей этой пьесы, а портить пьесу я считаю недобросовестным. Если кому угодно заняться этим делом,— пусть занимается, и я первый порадуюсь, если эта пьеса будет сделана неплохо. Сделать же это хорошо просто невозможно.

Жму вашу руку.

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 453, лл. 182—183. Заглавие дано редакцией.

Пьеса немецкого писателя Леонгарда Франка (1882—1961) «Карл и Анна» была издана в Германии в 1929 г. Ранее, в 1927 г., под тем же заглавием была напечатана повесть этого автора. В Театре б. Корш пьеса Франка не ставилась.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

‹К ВОСПОМИНАНИЯМ А. А. ЯБЛОЧКИНОЙ›

Еще недавно общим местом было положение о сугубой смертности славы актера.

Между прочим, как и всякий другой виртуоз, актер не оставляет после себя памятника своего творчества. Материалом остаются лишь весьма несовершенные следы: фотографии, вещи и т. д. Жизнь великого актера или актрисы продолжается почти исключительно в воспоминаниях современников, устных и письменных. Устная традиция скоро замолкает, от нее остаются лишь неясные отголоски; письменная традиция остается.

Теперь это уже не совсем так и скоро будет вовсе не так. Говорящее кино будет подхватывать лучшие роли и передавать яркие моменты в виде зрительных и звуковых ощущений, почти адекватных действительности, из века в век. Так, например, Шаляпин исполняет сейчас для американского звукового фильма оперу «Борис Годунов», и можно с уверенностью сказать, что этим Шаляпин-Борис запечатлеется на тысячу лет. Но ушедшие наши великаны сцены не дожили до этого способа упрочивать свою посмертную славу, и о них мы можем судить лишь по свидетельству современников, публики, критики и, в одну из первых очередей, по свидетельству тех, кто был их соратниками по сцене.

Каждое такое свидетельство о Марии Николаевне Ермоловой является чрезвычайно важным, ибо Мария Николаевна представляла собою едва ли не самую величественную театральную фигуру в до сих пор протекавшей истории театра среди актрис.

А. А. Яблочкина в течение долгого времени могла очень близко наблюдать величайшую представительницу драматической традиции Малого театра и было, можно сказать, ее долгом внести в мемуарную библиотеку о М. Н. Ермоловой то, что она смогла отметить, запомнить, выразить. С этой точки зрения и находят свою подлинную ценность настоящие записки.

Само собой разумеется, что сказанное относится и к другим крупным представителям Малого театра, затронутым в книге, где читатель найдет различные сведения, относящиеся к импонирующим художественным фигурам Федотовой и Южина.

3 июня 1929 г.

Машинопись. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 295, л. 45.

Воспоминания А. А. Яблочкиной в 1929 г. не были изданы. Впервые они появились в кн.: «А. А. Яблочкина. К 50-летию сценической деятельности». М.— Л., «Искусство», 1937.

Публикация Н. А. Трифонова.

КЛАССИКИ НА СЦЕНЕ

Казалось бы, у нас нет больше споров относительно необходимости критического усвоения прошлого. Все это понимают и никому сейчас не приходит в голову протестовать против издания своих и чужих классиков, которое занимает такое большое место в нынешней работе наших издательств. Правда, раздавались голоса, что классиков издается слишком много, и один из таких голосов (в «Молодой гвардии») даже ссылался на мое предупреждение, что классик — все-таки сын своего времени и не может быть прямо принимаем нами за образец [1]. Но, во-первых, голоса такие одиноки, а во-вторых, я вовсе не хочу сказать, что мы не должны соблюдать некоторой пропорции в отношении новейшей продукции и воспроизведений лучшей старой продукции, ни даже того, что, может быть, эта пропорция в области литературы несколько нарушается в пользу классиков. Но не изумительно ли, что когда мы переходим к области театра, то здесь мы встречаем совершенно противоположное настроение. Несмотря даже на то, что у нас имеется явный недохват в произведениях современных, что все говорят о кризисе драматургии, несмотря на то, что у нас на сцене часто ставятся вещи очень слабые,— все же всякая попытка к постановке классических пьес встречает неодобрение критики, которое я нахожу вредным.

Усвоение прошлого театра никоим образом не может происходить путем чтения прежних драматических произведений. Во-первых, театральное произведение так же, как и музыкальное, звучит только при исполнении, т. е. только на сцене драма, комедия по-настоящему живут. Стало быть, нужно либо прийти к выводу, что мы вообще ставим крест на все прошлое драматургии, либо обязательно ставить лучшие образцы его на сцене. Во-вторых, если кто-нибудь стал бы утверждать, что усвоение классиков — дело уже прошлое, законченное и что мы можем теперь перейти к новым очередным задачам современной драматургии, то он был бы совершенно неправ, ибо это усвоение — перманентное и закончено никогда не может быть. В нынешний момент особенно смешно говорить о такой законченности. Рабочий класс только еще начинает втягиваться в жизнь театра, он часто еще крайне неопытен в этом отношении, мало знает, для него линия развития мирового театра совершенно неясна, он часто не имеет представления о самых великих достижениях в этой области, какие до сих пор числит за собою человечество. Но ведь, кроме того, мы имеем постоянно подрастающее поколение, постоянного зрителя комсомольского и пионерского возраста, которому предстоит потом жить и творить и который именно и должен вновь и вновь критически усваивать лучшее наследие прошлых веков и обществ.

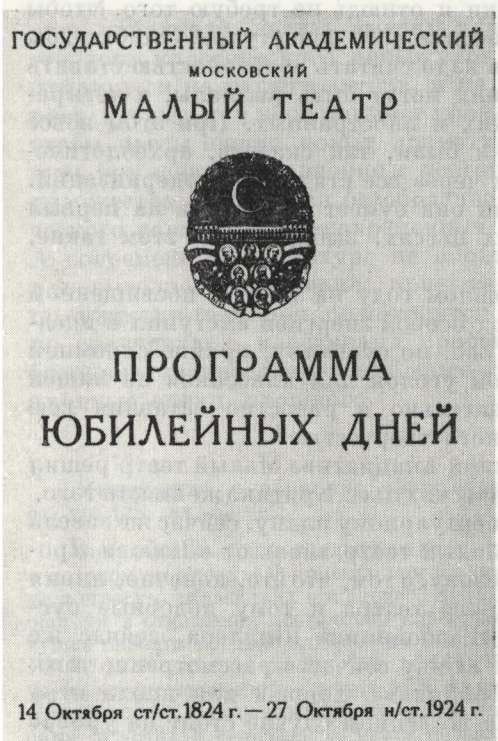
Публикация Л. М. Хлебникова.

Классический репертуар нужен для того, чтобы знать наше прошлое. Рассказывают о покойном крупном искусствоведе и выдержанном большевике Фриче, что он бредил Шекспиром, когда умирал, так как смерть застала его за новой работой о Шекспире. Что же, скажем о нем, что он был пассеистом? Нет, он показал себя великим завоевателем во имя рабочего класса ценностей прошлого (как и настоящего). Мало того, он пламенно доказывал, что это прошлое важно нам не только как живой свидетель своего времени, но что оно остается живым для нас и что мы изучаем его именно для включения его в наше новое строительство.

Но если мы в нашем искусствоведении будем вновь и вновь возвращаться к настоящему разъяснению корней и смысла как для современников, так и для нас, театра Гольдони, Мольера, Шекспира, то как же примирить это с тем, что нашей молодежи, читающей, скажем, методическую книгу Фриче [2], просто негде посмотреть ни одной пьесы ни Гольдони, ни Мольера, ни Шекспира, ни всех им подобных. Но помимо этого классический театр содержит в себе огромные психологические достижения. Не напрасно Плеханов говорил, что иные великие обобщающие* художественные произведения, как например Венера Милосская, рисующая идеал здоровой и разумной женщины, стоят выше даже, чем самое острое современное завоевание, хотя бы какая-нибудь буржуазно-революционная декларация. Почему? Потому что в Венере Милосской, учил нас Плеханов, содержится более широкое обобщение, остающееся поэтому более важным для целого ряда веков, именно поскольку она менее тесно прикреплена к условиям данного исторического момента [3].

К этому надо прибавить, что классическим мы называем то произведение, которое выдержало суд веков, которое представляет собой продукт поколений, достигших наибольшего соответствия художественного оформления с художественными замыслами. А мы сами далеко еще не стоим на такой стадии развития. Нет сомнения, что гигантские художественные замыслы пролетариата, когда они найдут соответствующее художественное оформление, подымут свою голову гораздо выше вершин прошлого, но пока еще этого нет, и мы присутствуем только при первых, правда, уже весьма значительных достижениях чисто пролетарского искусства. Нам поэтому чрезвычайно важно изучить более совершенные формы, хотя бы не на нашем или не вполне нашем общественно-идейном материале. Будучи чрезвычайно важным делом для публики, особенно для молодежи, знакомство с классиками не менее важно для самих драматургов и для актеров. Плох и заражен в опасной степени комчванством тот драматург, который не хочет в основу своей работы класть внимательнейшее знакомство с театральными достижениями прошлого, который не усвоил, путем проникновенного познания не постиг театральные приемы и античные, и романтические, и позднеклассические, и буржуазно-натуралистические и т. д. А актер? Конечно, великолепно, что наш актер получает все более и более достаточно полнокровных, достаточно живых типов для своего воплощения, но он бы несомненно сузился, он потерял бы свое сценическое обаяние, если бы вместе с тем он не проделывал постоянных и широких этюдов, направленных на усвоение многоохватывающих типов символического значения. Пока еще наша сцена нам таких типов не показывает. А что объединенный пролетариат в наступающую для него органическую эпоху будет, разумеется, создавать грандиозные символические образы, что он вырвется из рамок не только натурализма, но и сколько-нибудь узкого реализма и найдет образы объединяющие, заряженные сверхчеловеческой энергией, потому что они будут воплощать собой не просто индивидуальности, а массовые силы,— в этом я не сомне-

* В машинописном тексте: общие.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ
МОСКОВСКИЙ
МАЛЫЙ ТЕАТР

ПРОГРАММА
ЮБИЛЕЙНЫХ ДНЕЙ

14 Октября ст/ст.1824 г. — 27 Октября н/ст.1924 г.

Вторник, 28-го Октября.

ТОРЖЕСТВЕННЫЙ ЮБИЛЕЙНЫЙ СПЕКТАКЛЬ
по случаю
СТОЛЕТИЯ МАЛОГО ТЕАТРА

I

Вступительное слово Наркома по Просвещению
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО.

II

С участием Народного Артиста Республики, Заслуженного Артиста А. И. ЮЖИНА
и Заслуженной Артистки А. А. ЯБЛОЧКИНОЙ

ОТЕЛЛО

Трагедия в 5-ти актах В. Шекспира, перевод П. И. Вейнберга.

Представлено будет: сцены из I и III актов

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Отелло	А. И. Южин	1-й сенатор	И. Ф. Красовский.
Дездемона	Е. Н. Гоголева.	2-й сенатор	Н. Н. Гремин.
Эмилия	А. А. Яблочкина.	Родриго	А. В. Васенин.
Яго	С. А. Головин.	1-й офицер	Н. А. Соловьев.
Кассио	В. Н. Аксенов.	2-й офицер	Б. И. Никольский.
Брабанцио	И. А. Рыжов.	Гонец	А. И. Никольский.
Дож	С. В. Айдаров.	Матрос	В. И. Хлебников.
Людовико	В. Р. Ольховский.		

Сенаторы, офицеры, стража.

III

С участием Народного Артиста Республики, Заслуженного Артиста
В. Н. ДАВЫДОВА

МАТРОС

Комедия в 1-м действии с пением, соч. Т. Саважа и Делюрие.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Матрос	В. Н. Давыдов.
Рено, арендатор	Н. Ф. Костромской.
Катерина, жена его	Е. Д. Турчанинова.
Жанета, старшая дочь Катерины	Н. А. Белевцева.
Магдалина, младшая дочь	О. Н. Полякова.
Петр, племянник Рено	А. И. Истомин.

Родственники и соседи — Студенты Подготовительного Кадра Г. А. Малого Театра: Бакулина А. А., Горшкова А. Н., Добромыслова Г. П., Лыткина А. Н., Непомнящая А. А., Обухова В. А., Ростовцева Г. Н., Фадеева С. Н., Ясинская О. Н., Верис В. Н., Гладков М. Н., Грызунов В. И., Давыдовский И. Н., Кокин Н. А., Медведев Н. Д., Ржанов А. И.

Действие происходит на хуторе Рено в нескольких милях от Гавра.

Постановка Заслуж. Режиссера И. С. Платона.

ПРОГРАММА ЮБИЛЕЙНОГО СПЕКТАКЛЯ, ПОСВЯЩЕННОГО СТОЛЕТИЮ МАЛОГО ТЕАТРА

28 октября 1924 г.

Спектакль открылся вступительным словом Луначарского

Центральный архив литературы и искусства, Москва

ваюсь и думал бы, что не следует сомневаться никому. Мы пойдем навстречу нашим собственным Прометеям и Фаустам. Но этот шаг мы никогда не сможем сделать без усвоения тех великих образов, в которых в счастливейшие свои моменты восходящая буржуазия уже достигла величайших обобщений тогдашнего своего юношеского оптимизма.

Актер, размельчивший себя до степени точного воспроизведения окружающих нас типов, отрицательных или положительных, но взятых в разрезе простоты и верности действительности, может обескрылиться, а я позволю себе утверждать, что нам очень скоро нужен будет крылатый актер. По всем этим причинам нельзя отрываться от классического театра.

Но каковы те практические требования, которые я делаю из этого? Они крайне и крайне скромны. Я отнюдь не требую, чтобы классический театр занимал половину, одну четверть или одну треть нашего репертуара. Мало того, я отнюдь не требую, чтобы всякий театр хотя бы от времени до времени включал ту или другую пьесу классического репертуара. Я хотел бы только, чтобы по крайней мере в самых больших городах нашего Союза, прежде всего в Москве и Ленинграде, хотя бы один театр давал бы возможность каждый год смотреть классическую пьесу в хорошей отчетливой постановке. Такими театрами должны, по-моему, быть наш московский Малый театр и ленинградский Театр русской драмы

(бывший Александринский). Опять-таки я отнюдь не требую того, чтобы эти театры превратились в театры классического репертуара. Это было бы прямо вредно. Но для этих театров надо считать обязанностью ставить каждый год две-три, а поскольку у них могут быть филиалы, и четыре-пять классических постановок, русских и иностранных. При этом вовсе не обязательно, чтобы эти постановки были, так сказать, археологические. Усвоение классиков может идти через все стадии их модернизации. Сцена, наоборот, сделает многое, если она сумеет выдвинуть на первый план все самое живое в классических пьесах, выбирая при этом такие, в которых много живого.

Что же мы видим на деле? В прошлом году на вечере, посвященном памяти Ермоловой в Малом театре, я с особой энергией выступил с идеями, которые здесь развиваю, и с той же, по существу, крайне скромной программой, отхватывающей небольшой уголок для классиков на нашей обширной сцене, и совершенно сознательно и радостно оставляя всю остальную ее площадь для современного творчества [4].

В ответ ли на это или по собственной инициативе Малый театр решил поставить в этом году несколько классических пьес. Критика же вместо того, чтобы вдумчиво отнестись к такому репертуарному плану, сейчас же завела дешевую волынку о том, что вот-де Малый театр вновь от «Любови Яровой» возвращается к Шиллеру и Грибоедову, о том, что это, конечно, линия наименьшего сопротивления для старого театра и тому подобные пустяки. Как только были поставлены «Разбойники» Шиллера, сейчас же началась со всех сторон атака [5]. Я не вхожу сейчас в рассмотрение того, хороша или плоха постановка «Разбойников», хороша или плоха игра актеров. Могу только сказать, что она во всяком случае стоит на уровне удовлетворительности или, может быть, даже выше. Но главное-то заключается в том, что никакого разбора этой пьесы, никакой попытки помочь публике разобраться в этом действительно великолепном памятнике молодости немецкой буржуазии критикой сделано не было. Этой сложной и трудной задаче дать действительное разъяснение шедевра, которому скоро минет 150-летие, протянуть руку помощи нашей публике, в огромном большинстве случаев незнакомой с историей литературы,— не уделено было никакого внимания. Ограничивались рецензиями, в которых либо «пушили» театр за разные недостатки постановки и актерской игры,— в сущности это делалось испокон веков рецензентами буржуазной прессы,— либо прямо и прозрачно намекали, что постановка классических пьес вообще дело в высокой степени третьестепенное, рискованное и, пожалуй, ненужное. И театр дрогнул. Руководители театра прямо говорили: «Вот вы советуете нам ставить классиков, хотя бы в ограниченном количестве, но посмотрите, что делает с нами критика». Думаю, однако, что театр не может посетовать на неуспех постановки «Разбойников», ибо в настоящее время эта пьеса идет в филиале Малого театра три, а иногда — четыре раза в неделю с аншлагами. Другими словами, публика не только полностью оценила художественную силу этой пьесы и потянулась к ней, но и игнорировала неприязненный шум, который поднят был рецензентами.

Я надеюсь, что, по крайней мере, та программа-минимум, о которой я говорю в этой статье, будет выполнена и что Главискусство позаботится о том, чтобы поддержать дирекцию Малого театра на правильном пути, а именно на пути включения в репертуар каждого года нескольких крупных пьес мирового репертуара. Найдутся, конечно, люди (у нас работает в настоящее время подлинное марксистское театроведение), которые будут давать подлинные популярные комментарии к такого рода пьесам, будут на основе этого материала вскрывать социально-психологические процессы, вызванные к жизни движением хозяйственных основ и их политического отражения в различные яркие эпохи истории человечества, будут прово-

дить параллели, делать выводы для нашего времени и т. д. И поверьте, эта доза классического репертуара животворно подействует и на нашу публику, и на нашего актера, и на нашего драматурга, который не потеряет, а в высокой мере подымет уровень нашего нового творчества. Нельзя, чтобы пьесы наших новых драматургов писались, исполнялись, смотрелись без всякого сравнения с достигнутыми уже вершинами театрального художества. Получится безобразное сползание вниз, не будет социалистического соревнования современных драматургов с классиками прошлого. А современный драматург не сможет сказать при этом, что его ставят в невыгодное положение, призывая его к такому соревнованию, ибо, по существу-то говоря, он находится в чрезвычайно выгодном положении по сравнению с классиками прошлого, ибо наше время выше, полнее, безмерно значительнее, чем даже самые значительные и самые революционные эпохи прошлого.

‹1929›

Машинопись с пометкой: «6 октября. „Известия“». ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 128, лл. 57—62.

Сохранилась копия недатированного письма Луначарского в редакцию «Известий», в котором он писал: «Я пришлю вам на днях статью, если угодно, маленький фельетон, по вопросу о „классиках на сцене“. Делаю это потому, что часто усматриваю большие ошибки в отношении постановки классиков на сцене у наших критиков, ошибки, могущие оказать вредное влияние на все развитие нашего революционного театра» (ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 443, л. 166). Статья осталась неопубликованной. В одном из своих выступлений (в марте 1930 г. на Всесоюзной конференции детских театров) Луначарский, между прочим, сказал: «Недавно нам говорили, что нам не нужны классики, и когда я вернулся из своей поездки на юг, так я послал в „Известия“ статью с защитой необходимости известного процента постановки классиков и давал, по-моему, очень верные соображения по этому поводу. Но через некоторое время я взял статью назад, потому что она оказалась несвоевременной. Если вы присмотритесь к тому, что делается в Москве, вы увидите, что мы почти сплошь играем классиков...» (ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 372, л. 15). Статья «Классики на сцене» явилась последней статьей из целой серии выступлений Луначарского «в защиту классиков».

[1] См. статью И. Ломова (В. Катаняна) «Пятилетний план беспартийного культурничества» («Молодая гвардия», 1929, № 13).

[2] Вероятно, имеется в виду книга В. М. Фриче «Очерк развития западных литератур», 3 изд. Харьков, «Пролетарий», 1927.

[3] См. статью «Искусство и общественная жизнь» (Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XIV, стр. 138—139).

[4] Луначарский выступал на вечере памяти Ермоловой в Малом театре 11 марта 1929 г. Отрывок из речи был опубликован в журнале «Современный театр», 1929, № 12, 19 марта.

[5] Премьера драмы Шиллера «Разбойники» в Малом театре в постановке И. С. Платона состоялась 14 сентября 1929 г. Постановка вызвала отклики в журналах «Современный театр» (№ 38 и 39), «Рабис» (№ 41), «Новый зритель» (№ 38 и 40).

«ГОРЕ ОТ УМА» В МАЛОМ ТЕАТРЕ

В настоящее время нелегко найти человека, хотя бы и крайне левых убеждений, который отрицал бы необходимость постановки от времени до времени на сцене наших театров классических произведений русской и мировой драматургии.

Конечно, было бы большой ошибкой загромоздить сцену классиками в такой степени, которая мешала бы широкому проникновению на нее современных пьес. Но об этом как будто бы нет речи.

В частности, Малый театр более всех других обязан рядом с яркими современными пьесами давать для нашего нового зрителя, для нашей молодежи классический репертуар в возможно более четком и художественном исполнении.

Возникает вопрос: что значит представить классика современной публике?

Иногда слышишь мнение, будто бы классика можно представлять лишь в порядке более или менее точной реставрации спектакля, каким театр сценически осуществил его произведение в его время.

Нет никакого сомнения, что это ошибочная точка зрения.

Конечно, от времени до времени научно-археологическое восстановление спектакля большей или меньшей древности может быть поучительным, но основная задача по критическому усвоению классиков, о чем говорил Ленин, лежит не в этой плоскости.

Одним из образцовых театров Европы, выполняющих функции знакомства новой публики с историей театра, является «Французская комедия» в Париже. Однако, ставя вновь спектакли Мольера или Корнеля, этот театр отнюдь не дает копии тех спектаклей, какие в свое время видели кардинал Ришелье и Людовик XIV. Другое дело, что модернизация этих спектаклей для «Французской комедии» остановилась где-то около 70—80-х годов прошлого столетия. Это свидетельствует лишь о приостановке творчества, по крайней мере в официальном театральном мире Франции.

Классик, т. е. писатель, которого мы рассматриваем с точки зрения его долговечности (если не «вечности»), тем и знаменателен, что он переживает одну эпоху за другой далеко за пределами своей собственной эпохи, оставаясь в некоторой степени современником своих потомков, иногда в течение не только столетий, но даже тысячелетий. Это ни в каком случае не удавалось бы ему или, вернее, его произведениям, если бы живое содержание и соответствующие ему основные формы его произве-

---

Публикация И. А. Луначарской.

дений были бы совершенно неразрывно спаяны с формами второстепенного порядка, строго соответствовавшими вкусам и нравам его времени.

Классиком становится именно такой писатель, который смог в значительной части элементов своих созданий суммировать в своем времени те черты, ответить на те проблемы, которые выходят за его узкие пределы и в которых содержится нечто широко человеческое.

Однако, если это так,— то из этого следует, что такое «долговечное» содержание может быть относительно легко отделено от чисто временных форм и даже, более того, может быть соединено с формами другого времени, отчего основное содержание не только ничего не потеряет, но будет как бы переведено на язык новых поколений, как можно перевести литературное произведение с языка одного народа на другой.

Поэтому наше бурное время — время переоценки всех ценностей прошлого и стремительного создания новых ценностей — ставит перед нами серьезную проблему о способствовании театра усвоению классических пьес не только просто через их воскресение, но и через воскресение их в осовремененных формах.

Разумеется, при этой художественной операции необходимы такт и вкус. Делать из классика нечто вроде рагу, в котором он появляется в изрубленном на мелкие куски виде и под каким-нибудь совершенно несоответствующим соусом — вещь мало подходящая. Но и своеобразное раболепство перед классиком, недостаточное чувство современности, оказывает самому классику, с точки зрения доказательства его долговечности, плохую услугу.

Заслуженный режиссер Малого театра Волконский в этом отношении правильно подходит к классикам. Ему всегда хочется дать классика по-новому, по-современному, открыв в нем путем его сценического истолкования такие черты, которые, будучи несомненно присущи его произведению, были затушеваны, отодвинуты на второй план в его время и оказываются как раз особенно ценными — в наше.

В чем заключается основной принцип подхода Волконского к несомненно весьма и весьма долговечному шедевру Грибоедова? [1]

Основным принципом явилось понимание Грибоедова как, в существе своем, прежде всего человека *ума*, затем человека *сердца*, и лишь в третьем порядке — человека блестящего таланта, формальной виртуозности и летучего остроумия.

Конечно, всегда все понимали, что Грибоедов очень умен. Гораздо меньше выдвигалось при этом (до великолепного романа Тынянова [2]) то сердечное, страдальческое, что включено было Грибоедовым в его комедию, и чересчур переоценивался ее несравненный внешний блеск.

Кого не подкупало играющее, как шампанское, и текучее, как весенний ручей, слово Грибоедова? Выражения, ставшие пословицами, сотни изумительных психологических штришков, яркие образы, неожиданные, в то же время столь естественные обороты, горькие блики — все это включалось в быстроногую ритмику изумительного стиха и проносилось мимо нас, оставляя, конечно, немалые следы в нашем внимании, но тем не менее так, как если бы мы путешествовали по этой стране Грибоедова, по комедии «Горе от ума» в автомобиле.

Волконский заставляет нас пройтись по этой неисчерпаемой своими деталями и нюансами стране пешком, как бы с котомкой за плечами и с посохом в руках.

Я думаю, что Волконского привело к этому двоякое соображение: во-первых, самое желание вскрыть «умный» смысл за каждым словом Грибоедова до дна, вскрыть кровоточащее сердце скорбного поэта за

комедийным блеском его, а во-вторых, еще Мейерхольдом (в период «Бубуса» [3]) провозглашенный принцип обыгрывания каждого слова.

Волконский подошел к тексту Грибоедова с огромным аналитическим вниманием. Ему захотелось проникнуть до дна как в умственное, так и в эмоциональное содержание каждой фразы, иногда каждого слова. И найденное таким образом подчас очень новое, внутреннее значение фраз и слов Волконский старается, через посредство артиста, довести до нашего сознания путем мимики, жеста и сложного букета психологической выразительности.

Этим самым спектакль (отчасти, как увидит читатель) поставлен под знак психологического реализма. Внешняя блестящая парчовая материя грибоедовского слова все время подбита его же, доселе недостаточно зримой, психологической внутренней подкладкой, которую Волконский показывает и которая много прибавляет узорностью изнанки к узорности лица.

Вследствие этого приема получается, однако, чрезвычайное замедление темпа. Я, конечно, не могу судить об окончательных темпах спектакля после генеральной репетиции, на которой присутствовал. Обычно темпы в последующих спектаклях вообще ускоряются. Но я думаю, что самый прием Волконского ни в коем случае не позволит вернуться к тем «крылатым» темпам, в которых мы так любили слышать «Горе от ума». До сих пор Грибоедова «танцевали». У Волконского его прорабатывают.

Я уже сказал, что этот принцип проведен Волконским лишь отчасти, иначе нельзя. Раз режиссер хочет развернуть психологические глубины комедии, то он волей-неволей должен взять сцены бала и всего, что с ним связано,— в гротеске.

Лишь при быстролетном, суммарном толковании пьесы Грибоедова, при исполнении его на манер французской комедии можно подвести под один стиль по существу своему интимные — и, как доказали это теперь Мейерхольд и Волконский, психологически глубоко содержательные — I, II и IV акты и, с другой стороны, массовые сцены III акта.

Как раз для того, чтобы придать этому празднику правящего класса подлинное психологическое содержание и сделать из него страшное явление, о которое разбился Чацкий в первый же день, когда он вернулся глотнуть «сладкого дыма отечества», необходимо выразительно окарикатурить весь этот акт. Это и сделано Волконским. Поэтому я заранее отвергаю всякие обвинения в нарушении им единства стиля.

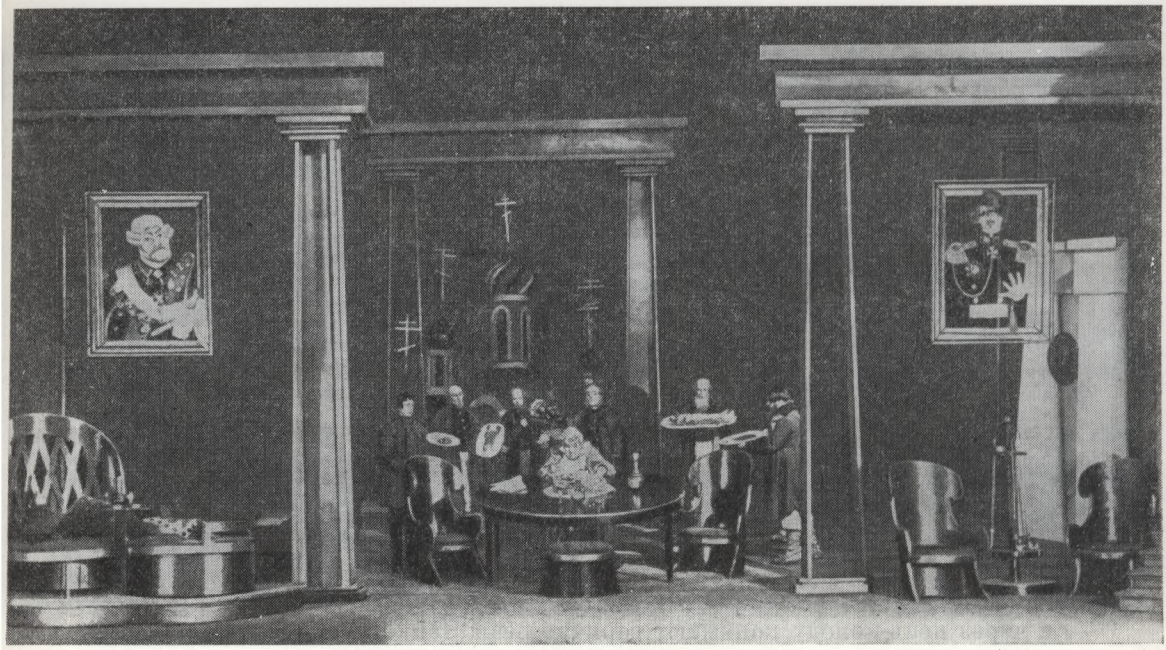
Дополнительным принципом Волконского явилась попытка воссоздать Москву с ее церквами и крестами, с ее обжорством и шпиками.

Волконскому хотелось дать такую мундирно-хоругвеносную первопрестольную Москву.

Это ему удалось отчасти. Одобряя многое, что им сделано в этом смысле, я, однако, должен сказать, что беспрестанно повторяющийся прием крестных знамений, единоличных и общих, в конце концов надоедает и становится монотонным. Этого эффекта следовало бы поубавить.

Равным образом весьма яркие фигуры шпиков или, вернее, чиновников департамента полиции (господин N и господин D) взяты как будто бы из другой оперы. Это скорее из мира Андрея Белого, чем Грибоедова.

Но вернемся теперь к самому существенному в постановке. В духе разрешения своего замысла Волконский прежде всего радикально переделал фигуру Чацкого. Чацкого почти всюду принято было изображать в качестве первого любовника, со всеми соответственными симпатичными статьями, но только волею чудака-автора носящего в себе сильный привкус несколько скучного резонера. Скучность резонерства должно



«ГОРЕ ОТ УМА» НА СЦЕНЕ МАЛОГО ТЕАТРА

Постановка Н. О. Волконского, декорации И. М. Рабиновича. Москва, 1930
Акт II. Фамусов — С. А. Головин

Фотография
Всероссийское театральное общество, Москва

было искупить необыкновенно приятным актерским баритоном и хватающей за сердце патетической декламацией.

Уже Мейерхольд в своем замечательном, хотя и недоработанном как-то сценическом воплощении «Горя уму» [4] дал совсем другого Чацкого, Чацкого, как вы помните, беспомощного барича, человека не от мира сего, бледного мечтателя, музыканта, и нежной души à la Ленский.

На этот раз перед нами Чацкий — головастик, много читавший и много думавший, отщепенец дворянского класса, скользящий уже по направлению к интеллигенту разночинского типа, Чацкий надорванный, желчный, не забывший за границей обид и ран, нанесенных ему когда-то знатной и богатой Москвой, и быстро впадающий в судорогу негодования и скорби при новом соприкосновении с тем классом, от которого он с ненавистью отталкивается.

Одно только привязывало его еще к фамусовской среде: дочь Фамусова, подруга детства, прелестная девушка. Но и та оказалась безнадежно зараженной всеми ничтожными и омерзительными чертами московского быта, ведь только это могло сделать естественным увлечение ее ползучим гадом пошлой Москвы — Молчалиным. И вот теперь Чацкий горестно свободен. Нет больше цепей, которые связывали бы его с дворянством. Но с кем же ему быть? Он кругом и безнадежно одинок.

Так взят Чацкий Волконским, и это очень близко к концепции самого Грибоедова.

Я слышал, как в публике говорили: что же это он какой-то плюгавенький? И почему это он в очках? И почему на нем такой мешковатый сюртучок?

Со скалозубовской точки зрения, конечно, плохо, что у Чацкого не высокие плечи и не колесом грудь. Но в том-то и дело, что Чацкий глубоко штатский человек, оттого-то он и выпал из своего мундирного класса. Оттого у него и очки на носу, а не шпага на боку. Он готовится читать и писать, а не людей колоть, а мешковато одет он потому, что ему некогда заботиться о наружности, так как он весь поглощен внутренним.

Артист Мейер вполне на высоте поставленной ему задачи. Он нервен, он несчастен. Даже медленный темп, продиктованный «проработкой» каждого слова, не мешает горячности его интонаций, их огромной страдальческой искренности доходить до публики. И уж скажем так: если до кого из публики это не дойдет, — то тем хуже для таких элементов публики.

Переработана также Лиза. Лизу Волконский принял как представительницу «народа» среди этого мундирного правящего класса. Чацкий в нем отщепенец, а Лиза прирученная рабынька.

Обыкновенно в Лизе подмечалось, что она весела и смышлена. Она остается и тут такой, но она еще к тому же сердечна. Она настоящий человек. Она плачет, вспоминая о Чацком. Она все время глубоко ему сочувствует, как сочувствуют ему — по прекрасной мысли режиссера — одетые в швейцарские и камердинерские ливреи мужики, которые слушают и через пень-колоду понимают горячие речи Чацкого, доносящиеся к ним в переднюю.

Артистка Малышева хорошо выполнила задание режиссера и дала милую Лизу. Рядом с Чацким, именно она приковывает к себе симпатии зрительного зала.

Но почему в момент, когда добрая и искренняя Лиза плачет, вспоминая об отъезде Чацкого, начинает хныкать также и Софья — непонятно.

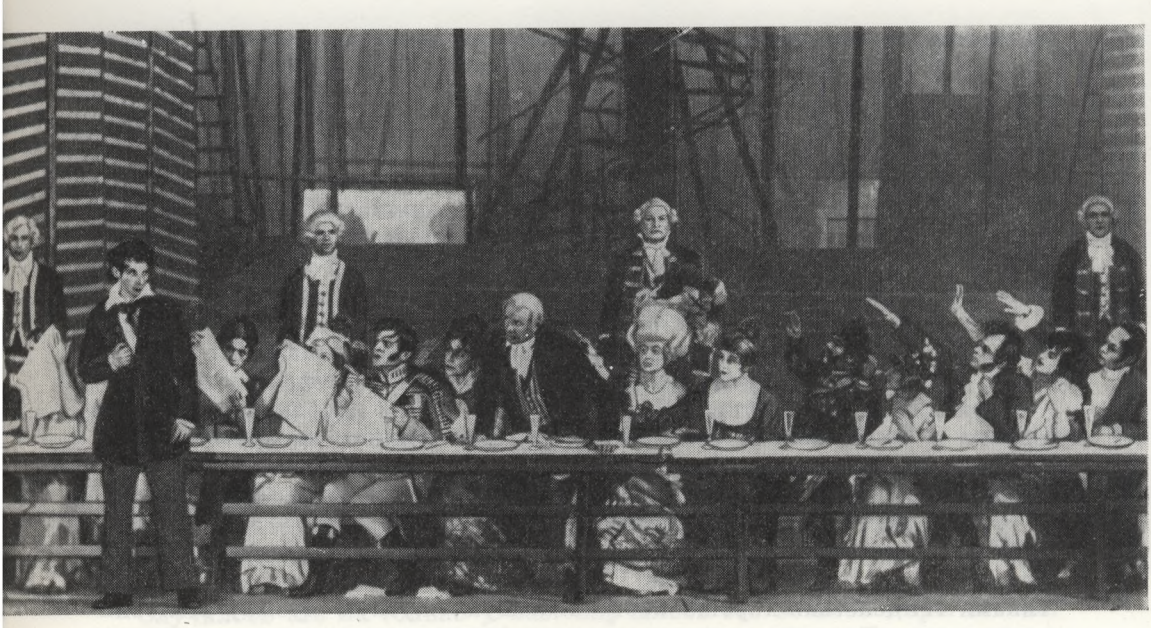
Софью истолковать вообще безумно трудно. По-видимому, сам автор ее не определил. Она умненькая. Она очень находчива и колка в столкновениях с Чацким. Но как объяснить ее увлечение молчалинским ничтожеством? Ведь она много раз повторяет, что он ей нравится за скромность. Софью трудно истолковать. Одно очевидно — при большом внешнем очаровании и несомненном чувстве собственного достоинства — это фамусовское дитя, девушка, пропитавшаяся ядом фамусовских принципов. В поступках ее много противоречивого. Кажется, никогда еще не удавалось сделать из Софьи вполне понятный образ.

Совершенно не удалась она ни Волконскому, ни артистке Фадеевой. Даны какие-то намеки на сложную психологию, на то, что Софья как-то любит Чацкого и каким-то особенно странным зигзагом отталкивается от него и чуть не из какого-то гамсуновского протеста к нему сближается с Молчалиным.

Все это натянуто, не находит себе оправдания в тексте, не вышло. Хуже то, что в Софье, какую нам показал Малый театр, нет также и обаяния, которое хоть что-нибудь объяснило бы в отношении к ней Чацкого. Это слабое место всей постановки.

Фамусов в исполнении Головина совсем иной, чем у Южина. В общем я считаю образ удачным. Фамусов Южина был прежде всего старый московский барин. Зритель невольно относился к нему, как к какой-то прямо-таки милой реликвии своеобразно живописного и стильного прошлого. Со всеми его чертами готовы были примириться, как забываете вы о дурной, дурманящей службе в какой-нибудь церкви, построенной в XVII веке и очаровывающей вас своей наивной архитектурной цельностью.

Не то Фамусов Головина. Это отвратительный и злой старик. Это прежде всего потаскун, лицемер, ханжа, тиран, черный реакционер. Это вместе с тем льстец и подхалим. Грибоедов дал достаточно черт для



«ГОРЕ УМУ» НА СЦЕНЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА им. МЕЙЕРХОЛЬДА
Постановка Вс. Э. Мейерхольда, художники В. А. Шестаков и Н. П. Ульянов. Москва, 1928
Эпизод 14-й «Столовая». Чацкий — Э. П. Гарин
Фотография
Всероссийское театральное общество, Москва

того, чтобы сделать Фамусова образом ненавистным, омерзительным. Ильинский у Мейерхольда давал какого-то плюгавого чиновника, нечистоплотного и взбалмошного. Уж слишком мало было там вельможи. У Головина есть барин-самодур. Но барски стильное, почти эстетное, испарилось, а самодурское, азиатское передано с рельефом, иногда даже перехлестывающим реализм и впадающим в карикатуру. Прибавьте к этому большое разнообразие интонаций и скульптурность жеста, и вы поймете, что Головин одержал хорошую победу.

В совершенно карикатурном виде, переводящем уже в тот гротеск, в котором выдержан бал, дает Ржанов Скалозуба. Начиная с III акта этого Скалозуба сопровождают три других Скалозуба. Так ему и надо! Но вследствие этой карикатурности житейская, реальная сочность Скалозуба ослабела [5].

Не совсем доволен я Молчалиным, как его сделали Волконский и Анненков. Либо Молчалин действительно глуп и смирен и только в некоторой мере с этой смиренной глупостью соединяет увертливость ужа и карьериста; либо это своего рода Тартюф, умный, чувственный и злой, который всех обманывает. Образ, данный нам Малым театром, остановился посередине этих двух толкований и потому не удовлетворяет.

Превосходно, виртуозно дают старичков Тугоуховского и графиню-бабушку Айдаров и Рыжова. Но это только великолепное, наилучшее, какое я видел, исполнение по обычному замыслу. Конечно, и за то горячее спасибо.

Наоборот, в значительной мере по-новому и очень в духе грибоедовского текста дана Наталья Дмитриевна. Волконский придает ей не только обычные черты пустой барыньки, бесконечно довольной своими

балами и поражающей туалетами московской франтихи, но еще и четкие черты самовластной жены, хозяйки над домом и мужем, будущей Хлестовой может быть. Недаром Грибоедов в другом месте роняет фразу о «женины пажах», которые являются «идеалом московских мужей». В паре Натальи Дмитриевны и Платона Михайловича изображен этот процесс порабощения женской красотой, соединенной с решительностью и ограниченностью, который приводил так часто в дворянстве к типу властных барынь, тянущемуся от Скотининой-Простаковой до Головлевой и помещиц (да и купчих) Островского. Новые исполнители этой пары — Розенель и Рыжов — были вполне на высоте замысла режиссера.

Более спорным нахожу я образ графини-внучки. Ну да, это девица злющая, вспыльчивая, всем недовольная, экстравагантная. Но надо ли было ей придавать черты какой-то нигилистки или суфражистки?

Оригинальны и жутки фигуры господ N и D в исполнении артистов Здрока и Соловьева. Я уже сказал, что они немного из другой оперы, но сами по себе они очень хороши.

Больше ждал я от талантливого А. Никольского в роли Загорецкого.

Сочно дал Остужев Репетилова.

Прибавьте к этому простое, но очень остроумное и хорошо продуманное конструктивное оформление Рабиновича; в антракте между двумя картинами III действия хорошо настраивающую, жуткую музыку Половинкина, уже сейчас на репетиции ладно функционирующую гротескную толпу гостей, и вы согласитесь, что Малый театр дал Москве хороший, вдумчивый, культурный спектакль.

Интерпретация «Горя от ума» Волконским в полной мере может быть поставлена рядом (при всем различии подходов) с интерпретацией того же произведения Мейерхольдом.

‹1930›

Машинопись с карандашной правкой неустановленного лица. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 32, лл. 1—10.

[1] Премьера комедии Грибоедова «Горе от ума» в Малом театре в постановке Н. О. Волконского состоялась 3 февраля 1930 г. Генеральные репетиции происходили 31 января и 1 февраля. Луначарский присутствовал на одной из генеральных репетиций.

[2] «Смерть Вазир-Мухтара» (1929).

[3] Пьеса А. М. Файко «Учитель Бубус».

[4] *«Горе уму»* — название первой редакции комедии Грибоедова. Под этим названием она была поставлена в Театре им. Мейерхольда. Премьера состоялась 12 марта 1928 г.

[5] О беседе Луначарского с Волконским по этому поводу см. в книге: А. Д е й ч. Голос памяти. М., «Искусство», 1966, стр. 305—306.

ПРЕДИСЛОВИЕ

<К КНИГЕ ИСИДОРА КЛЕЙНЕРА «МОСКОВСКИЙ КАМЕРНЫЙ ТЕАТР»>[1]

Камерный театр, несомненно, один из оригинальнейших театров Европы. Это признано не только у нас, но и за границей[2].

Зародился он в те времена, когда театр в значительной степени потерял в нашей стране свое содержание.

Случилось это не только у нас. Случилось это во всем мире. Можно сказать, последней вспышкой содержательного театра был туманный символический театр Ибсена и его подражателей.

Кугель в свое время отмечал это бессилие новейшей драматургии и наступивший из-за него кризис театра, он указывал и на его причины. Он говорил, что настоящий полносочный театр должен знать, где «добро» и где «зло» и должен ратовать за добро против зла[3]. Словом, он должен быть проповедническим театром, на нашем языке — агитационным.

Почти в то же время Чехов писал свое знаменитое письмо Суворину, в котором упрекал современного писателя в том, что тот потерял своего, как он выражался, «бога»[4]. Другими словами, этот писатель ни во что крепко не верит, ничего не стремится доказать, а просто пишет для того, чтобы писать, так сказать, для удовольствия формального характера.

Разумеется, в суждениях Кугеля и Чехова да и других, кто говорил о кризисе театра и кризисе литературы вообще, было некоторое преувеличение. Дело не дошло до такой полной скудости, и можно было бы остановиться на некоторых весьма блестящих проявлениях этого поистине упадочного театра. Но во всяком случае героические времена театра как в Европе, так и в России прошли.

Успех Художественного театра, чрезвычайно эклектичного по своему репертуару, был уже, в сущности, формальным успехом. Формальные достижения Художественного театра были в высшей степени эстетны. Они шли либо навстречу несколько развинченной, устремленной к импрессионистскому реализму психологии современного интеллигента («чеховца»), либо по линии опоэтизирования старины или прямых экскурсий в область эстетной фантастики, немного зараженной даже тогдашним противным вкусом «модерн», хотя в этот вульгарный стиль высококультурный Художественный театр никогда не впадал.

В молодом театре Таирова героическим было то, что театр этот, желая быть действительно серьезным, играть общественную роль, вести кого-то за собой, и признав, что идейного, социального содержания для крупной театральной агитации больше нет,— откровенно занял формалистиче-

---

Публикация Н. А. Трифонова.

ские позиции. Он порвал со всяким кокетничаньем театра по части иллюзий. Он заявил, что театру пора перестать быть обманщиком, что театру надо сделаться честным.

Теория неореализма означала в устах и на практике Таирова откровенное заявление театра: «Я театр. Мои актеры изображают самих себя. Мои актеры дают вам, зрителям, актерское искусство. По какому поводу они будут показывать это искусство — вопрос второстепенный. Всякая драма для нас только канва, по которой мы вышиваем наши актерские узоры. Канва, конечно, небезразлична, но во всяком случае не в ней суть».

Установив этот откровенный формализм, который для своего времени был мужественным и прямым,— ибо, действительно, что же было копаться в мелких, упадочнических, сумеречных, будничных настроеньицах и мыслишках тогдашней интеллигенции,— Камерный театр подошел к своей задаче со всей серьезностью.

Раз театр — понятие формальное, раз он движется под знаменем неореализма, то надо действительно добиться мастерства, самого убедительного, настоящего мастерства, так же бросающегося в глаза, как вокальное мастерство хорошего певца, как виртуозный танец первоклассного балетного артиста, как какое-нибудь жонглирование или упражнение на трапеции большого циркового работника. При этом театральное мастерство понималось не как мастерство лицедеяния, т. е. превращения в разные лики с таким расчетом, что сам актер потеряет свое лицо и что его главным триумфом будет именно перевоплощение. Как раз это мастерство, которое стало все больше и больше принижать актера к изображению мелких, спотыкающихся и заикающихся типов, нисколько не импонировало таировцам. Под мастерством они разумели великолепное развитие чисто звуковой стороны декламации, развитие жеста и движения, доведенного до акробатики, словом — высшее овладение актером средствами выразительности как таковыми.



«КТО, ЧТО, КОГДА В МОСКОВСКОМ КАМЕРНОМ ТЕАТРЕ» (М., 1924)

Сборник, изданный к десятилетию Камерного театра

Экземпляр с дарственной надписью А. Я. Таирова Луначарскому

Книга из личной библиотеки Луначарского

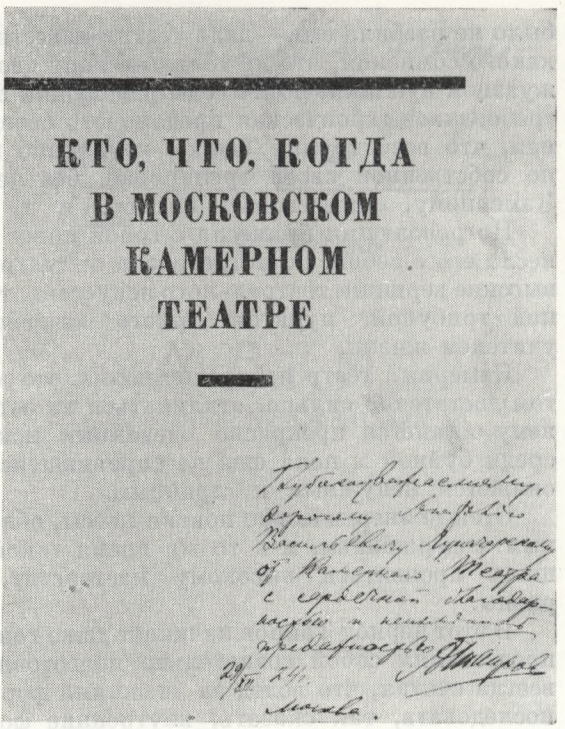
Обложка

Центральный архив литературы и искусства, Москва

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ
А. Я. ТАИРОВА
ЛУНАЧАРСКОМУ
НА КНИГЕ «ЧТО, КТО, КОГДА
В МОСКОВСКОМ КАМЕРНОМ
ТЕАТРЕ» (М., 1924):

«Глубокоуважаемому, дорогому Анатолию Васильевичу Луначарскому от Камерного театра с сердечной благодарностью и неизменной преданностью. А. Таиров. 29/XII 24 г. Москва»

Книга из личной библиотеки Луначарского


КТО, ЧТО, КОГДА
В МОСКОВСКОМ
КАМЕРНОМ
ТЕАТРЕ

Титульный лист

Центральный архив литературы и искусства, Москва

Как живописец того времени перестал интересоваться тем, что он пишет, и стал интересоваться только самой своей палитрой, самим мазком, так и актер у Таирова стал интересоваться голосом, мимикой и жестом как таковыми, стал показывать красоту и богатство находящихся в распоряжении человека средств речи в широком смысле слова, причем «речь» расширялась, особенно речь жеста, доходя до выпадающих уже из рамок драматической экспрессии почти танцевальных, почти акробатических выявлений легкости, грации, ритма и т. д. Вся сценическая площадка перестала бить на иллюзию, а потому естественно стала конструктивной и не столько конструктивной, но в гораздо большей мере рассчитанной на то, чтобы в какой-то мере содействовать пьесе в качестве «места действия».

Место действия вовсе не Палестина или Верона. Место действия — это площадка Камерного театра, и действие идет совсем не между Саломеей и Иоканааном [5], между Ромео и Джульеттой, оно идет между Коонен и Церетелли [6], которым соответственный сюжет дает возможность показать свою человеческую виртуозность, свое мастерство в овладении всем, чем природа одарила человеческий организм.

Таково было чрезвычайно высокое и своеобразное задание. Так как оно в значительной мере удалось, то все относящееся к Камерному театру как театру формальному, вписано уже в историю театра достаточно крупными буквами.

Камерный театр оказался одним из авангардных театров, не только наших, но и мировых, и внес в театральную сокровищницу некоторые завоевания непреходящего характера.

Но Камерный театр интересен не только поэтому. Революция, найдя его в состоянии кризиса — так как русская буржуазная публика еще не сумела оценить тонкого своеобразия и очарования этого театра и чуть

было не разбила его,— дала театру известные возможности, хотя нет никакого сомнения, что не только в пору своей борьбы с равнодушием буржуазной публики, но и в годы революции от Таирова и его сподвижников требовалась героическая преданность своей идее, работа тем более трудная, что всей труппе Таиров неуклонно предписывал огромную работу по собственной своей тренировке, без чего, конечно, театр, подобный Камерному, существовать не мог.

Но революция принесла с собой новое содержание. И не только принесла его с собой, но потребовала от театра, чтобы он вернулся на самые высокие вершины театрального искусства, т. е. сделался опять общественной трибуной, пунктом яркого воздействия на всю общественность, учителем жизни.

Камерный театр прекрасно понял, что если он не будет как-то, и притом достаточно сильно, откликаться на запросы жизни, если он по-прежнему останется прекрасно сделанным искусственным цветком, то скоро среди буйной и пока еще не справившейся со своими снегами весны он окажется ненужным и странным.

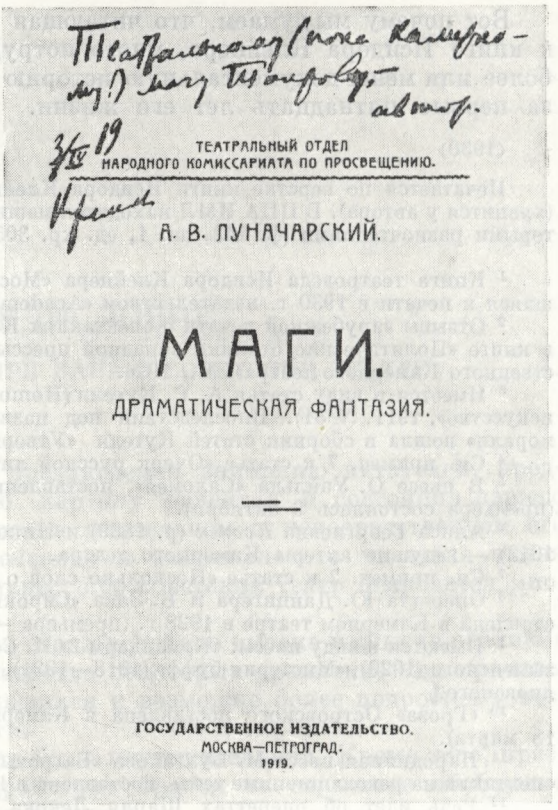
Отсюда энергические поиски пьесы, обладающей достаточным социальным содержанием, и в то же время такой, которая дала бы возможность проявиться высокому мастерству, достигнутому в прежние периоды.

В этот период Таиров начинает даже говорить, будто бы его неореализм представлял собой сознательно подготовленный этап, что он будто бы всегда считал, что вслед за внешними формами выразительности должны последовать, так сказать, внутренние формы, т. е. высокое искусство необычайно рельефно передавать человеческие эмоции.

Грешный человек — лично я не думаю, чтобы Таиров предвидел такие дальнейшие этапы своего театра. Но уже очень хорошо то, что на громкий призыв революции именно к этому он не усумнился дать положительный ответ и устремил свой театр на новые пути со всей решительностью, отнюдь, однако, не порывая с прошлым и не меняя основные черты его физиономии.

Все-таки добытое раньше искусство театра (к сожалению, несколько ослабевшее с уходом некоторых очень характерных фигур из прежней труппы, но все же поддерживаемое на высоте при неизменном участии высокодаровитой А. Г. Коонен) сделалось средством выражения для нового содержания. Беда, однако, заключается в том, что если новое время принесло с собой новое социальное содержание, то оно отнюдь не сразу принесло с собой новую высокую драматургию. Даже и до сих пор мы не имеем еще ни одного драматического шедевра. Мы имеем разнообразные попытки, мы имеем даже весьма заметные достижения, но пьесы совершенно убедительной, такой, о которой мы могли бы сказать: вот действительно пьеса нашего времени, наше «Горе от ума», наш «Ревизор», наша «Гроза»,— такой пьесы еще нет.

Точно так же и в области пьесы, которая допускала бы чисто стилизованный подход к себе, что и требовалось для театра Таирова, не было серьезного продвижения вперед. Оно даже было меньше, чем в области реалистической пьесы. Очень характерно, что Мейерхольду, например, приходилось брать комедии, задуманные как бытовые («Бубус», «Мандат»), и превращать их в стилизованные фарсы [7]. Нечто подобное сделано было Таировым и с пьесой «Сирокко» [8]. Только в последнее время с некоторыми пьесами характера обозрений (Театр сатиры, Театр Дома печати) и с тем подходом, который вырисовывался у Сельвинского, Безыменского, Маяковского, мы имеем первые заметные шаги, так сказать, к аристофанизму [9]. Маяковский взял еще в своей «Мистерии-буфф» соответственную ноту, но взял ее несколько элементарно. Выше этой элементарности мы,


Театральному (пока Камерному!) магу Таирову, автор.
3/IX 19
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОТДЕЛ НАРОДНОГО КОМИССАРИАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ.
Кремль
А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ.
МАГИ.
ДРАМАТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ.
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО.
МОСКВА—ПЕТРОГРАД.
1919.

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ НА ТИТУЛЬНОМ ЛИСТЕ КНИГИ ЛУНАЧАРСКОГО «МАГИ» (М. — Пг., 1919):

«Театральному (пока камерному!) магу Таирову—автор. 3/IX ⟨?⟩ 19. Кремль»

Центральный архив литературы и искусства, Москва

впрочем, еще и до сих пор не поднялись. Тут, вероятно, предстоит значительная работа и, вероятно, именно по этой линии Камерный театр сможет получить подкрепление в своих исканиях.

За неимением такой, отвечающей его новым потребностям, драматургии, Камерный театр брался за старые пьесы, например, за «Грозу» Островского [10], вообще в некоторой степени метался, доходя даже до пьес вроде «Багрового острова» Булгакова [11] и т. д., одерживал попутно победы в слегка наперченных современностью опереттах [12], но по-настоящему придвинулся к поставленной себе задаче только в острых пьесах англосаксов. Честертон [13] и в особенности О'Нейль дали Камерному театру возможность подойти к победам или даже одержать их. Я, например, считаю такими настоящими победами театра «Косматую обезьяну» и «Негра», отчасти даже «Любовь под вязами» [14].

Где-то, начиная от обостренного и уже стилизованного социального реализма О'Нейля (сильно отдающего, однако, экспрессионизмом, уже выходящим из «моды») и дальше в современную аристофановскую комедию (только не в таком жалком тексте, как «Кукироль» [15]), может быть, и в современную очень острую оперетту (это ведь также, в сущности, аристофановское начало) лежит будущее театра. И трагические эффекты он должен искать и с очевидностью ищет приблизительно в том же направлении.

Если еще нельзя сказать, чтобы Камерный театр нашел в этом смысле свою новую, соответствующую потребностям революции физиономию, то самые искания его чрезвычайно интересны, возбуждают много внимания к себе, служат предметом горячих споров.

Вот почему мы думаем, что читающая публика с интересом отнесется к книге Исидора Клейнера, много потрудившегося над тем, чтобы дать более или менее документальную историю этого любопытнейшего театра за первые пятнадцать лет его жизни.

<1930>

Печатается по верстке книги Исидора Клейнера «Московский Камерный театр» (хранится у автора). В ЦПА ИМЛ находится машинописный текст предисловия с некоторыми разночтениями (ф. 142, оп. 1, ед. хр. 305, лл. 21—26).

[1] Книга театроведа Исидора Клейнера «Московский Камерный театр», готовившаяся к печати в 1930 г. издательством «Academia», выпущена не была.

[2] Отзывы зарубежной печати о спектаклях Камерного театра были опубликованы в книге «Политические отклики западной прессы на гастроли Московского государственного Камерного театра». М., 1924.

[3] Имеется в виду статья А. Р. Кугеля (Homo novus) «Кризис трагедии» («Театр и искусство», 1911, № 31). Впоследствии под названием «Кризис драмы как кризис морали» вошла в сборник статей Кугеля «Утверждение театра». <М.>, 1923.

[4] См. примеч. 7 к статье «Очерк русской литературы революционного времени».

[5] В пьесе О. Уайльда «Саломея», поставленной Камерным театром в 1917 г. (премьера состоялась 9 октября).

[6] Алиса Георгиевна *Коонен* (р. 1889) и Николай Михайлович *Церетелли* (1890—1942) — ведущие актеры Камерного театра.

[7] См. примеч. 2 к статье «Несколько слов о справедливости».

[8] Оперетта Ю. Данцигера и В. Зака «Сирокко» (по повести Андрея Соболя) поставлена в Камерном театре в 1928 г. (премьера — 28 января).

[9] Имеются в виду пьесы: «Командарм 2» И. Сельвинского (1929), «Выстрел» А. Безыменского (1929), «Мистерия-буфф» (1918—1921), «Клоп» (1928) и «Баня» (1929) В. Маяковского.

[10] «Гроза» Островского поставлена в Камерном театре в 1924 г. (премьера — 18 марта).

[11] Пародийная пьеса М. Булгакова «Багровый остров», высмеивавшая халтурные спектакли на революционные темы, поставлена в 1928 г. (премьера — 11 декабря).

[12] Речь идет об операттах Шарля Лекока «Жирофле-Жирофля» (премьера — 3 октября 1922 г.) и «День и ночь» (премьера — 18 декабря 1926 г.).

[13] Премьера спектакля по роману английского писателя Честертона «Человек, который был четвергом» состоялась 6 декабря 1928 г.

[14] См. примеч. 4 к «Ответам на вопросы американской корреспондентки». Премьера пьесы О'Нейля (О'Нила) «Негр» состоялась 21 февраля 1929 г.

[15] «Кукироль» — спектакль-обозрение П. Антокольского, В. Масса, А. Глобы и В. Зака. Премьера состоялась 26 ноября 1925 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

‹К КНИГЕ ПРОФ. ГЕНРИ ДАНА О СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ›

Книга профессора Дана [1], предлагаемая вниманию читателей, представляет собой очень полную картину развития и состояния нашего советского театра, основанную на тщательном и непосредственном его изучении. Для западноевропейского и американского читателя такая картина имеет несомненно интерес, ибо советский театр отличается многими оригинальными чертами.

Русский театр до революции стоял довольно высоко в смысле реализма актерского искусства и совершенства некоторых драматических произведений, в свою очередь стремившихся к возможно более подробному воспроизведению действительности.

Правда, действительность эта была неутешительной. Кроме того, чрезвычайно редко какой-либо драматург брался за серьезное обобщение и острую критику жизненных явлений.

После революции в наиболее решительных кругах ее сторонников ставился вопрос о том, годится ли старый театр при новых условиях. Ставился вопрос о самом театральном помещении, о театральной коробке, как ее называли, о старом актере, в котором видели классового врага или классово-безразличного обывателя, наконец, о репертуаре, который даже в самых лучших своих образцах считался устаревшим. После некоторой борьбы и благодаря вмешательству Владимира Ильича Ленина такого рода чрезмерное отрицание было введено в довольно узкие берега. Старый театр сохранился и имел свою судьбу. Теперь уже совершенно ясно: если театральное здание должно быть подвергнуто значительным переделкам, то это может быть сделано лишь путем весьма тщательного обсуждения вопросов устройства сцены и театральной залы и путем ряда опытов.

Бурное строительство, которое происходит в нашей стране, отразилось также на театре. Мы построили только за самые последние годы сотни театров, а вообще построены тысячи. Созданы такие театральные залы, которые вмещают более десяти тысяч зрителей. Может быть, вот тут-то будет очень много сделано для того, чтобы расширить слишком тесные театральные рамки, созданные прошлым.

Относительно игры актеров мы теперь пришли к убеждению, что для нас годны многие школы и приемы актерской игры. Некоторое отвращение к реализму, которое проявилось у некоторых крайних левых, прошло бесследно. Мы до такой степени заинтересованы в том, чтобы театр давал живое отражение действительности, знакомой каждому, что реализм становится необходимым условием театральной игры, но вместе

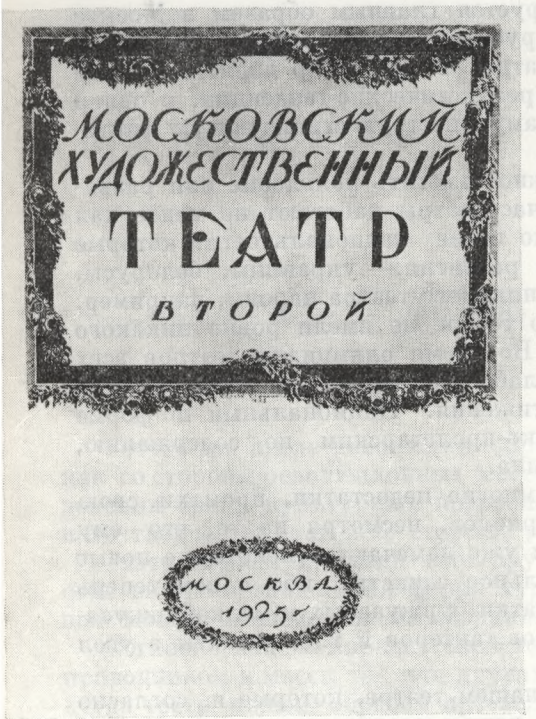
Публикация Н. А. Трифонова.

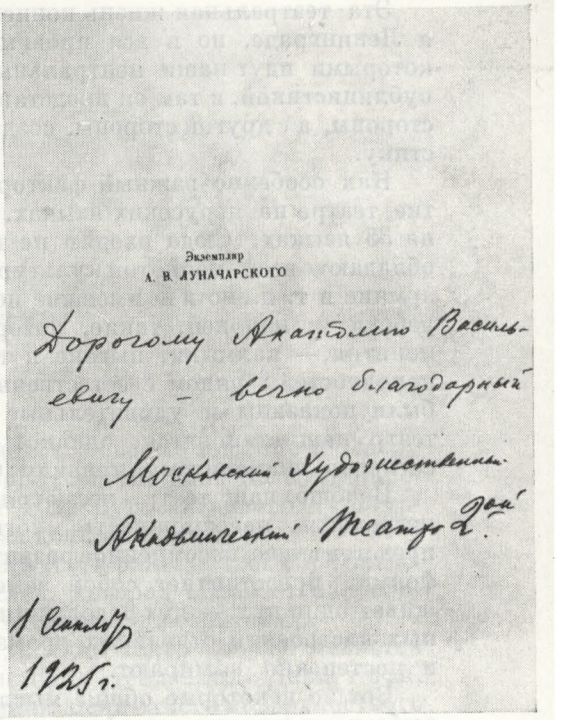
с тем не отходим и от другого принципа. Часто сам стиль показа требует от актера не простого перевоплощения в данное действующее лицо, а выявления своего к нему отношения, т. е., например, героического изображения положительного лица или карикатурного изображения лица отрицательного. Такой стилизованный театр также правдив. Он, так сказать, более реалистичен, чем сама реальность. Он через известное преувеличение, огрубление, выбор черт выявляет ту скрытую правду, которая в обыкновенной реальности скрадывается. Мы допускаем *все* формы фантастического театра, если в конце концов они ведут к раскрытию той или другой важной для нас идеи, к воспитанию тех или других важных для нас эмоций. Вот почему приемы актерской игры у нас могут быть весьма различны, конечно, при условии, что в каждом отдельном спектакле господствует один какой-нибудь стиль.

В старом репертуаре мы также нашли много интересного. Само собой разумеется, что интереснее всего для нас те пьесы, которые создавались оппозиционными силами, классами, шедшими впереди, протестовавшими. Таких предшественников пролетарской революции можно, разумеется, найти немало в истории человечества, где буржуазия сама постепенно завоевывала себе место. Многие из этих пьес жизненны и для нашего времени, и не только в качестве иллюстрации прошлого,— а мы от прошлого не отрекаемся,— но и в качестве настоящей живой силы. Для того, однако, чтобы эти пьесы старого репертуара зазвучали по-новому, чтобы в них было подчеркнуто то, что имеет особое значение для нас, необходима, конечно, новая сценическая интерпретация. Некоторые из режиссеров не останавливались и перед значительными изменениями текста. Однако за известными пределами такое изменение текста уже мешает. Первоначальный план того или другого крупного драматурга прошлого этим нарушается, а нового произведения такими заплатами не получишь. Особенно разочаровались те, кто полагал возможным для старых, сильных в музыкальном отношении опер создать совершенно новое, революционное либретто. Само собой разумеется, что музыка и слова связаны гораздо крепче, чем думает профан, и такого рода работа приводила к смешным результатам.

Общая цель, которая была поставлена перед театром и перед всем нашим искусством вообще, способствовать идее социализма — цель огромная, включающая в себя не только внешнюю работу, но и внутреннюю: пересоздание человека,— влияла и на старый театр и по тем путям, которые выше намечены, привела его в такое состояние, при котором он находится в полном, или почти полном, контакте с современной революционной действительностью.

Однако рядом возник чисто революционный театр — порождение Октября,— не имевший корней в прошлом. Сюда относится прежде всего широчайшая волна самодеятельного театра, театра во всевозможных рабочих, комсомольских, военных, крестьянских, профессиональных и т. п. клубах. В количественном отношении мы являемся страной наиболее развитого самодеятельного театра. В качественном отношении не все здесь благополучно. Мы еще очень незрелы. Самодеятельный театр ищет своих путей, и, наконец, в самое последнее время создаются в центре журналы, специально посвященные практическому учету сделанного и теоретической разработке должного [2]. Очень много нового принесло с собой так называемое трамовское движение (ТРАМ — театр рабочей молодежи). Здесь с самого начала были найдены очень интересные формы проповеднического театра. Разломаны были устои ⟨единства⟩ времени, пространства, единства действия, единства стиля. Подчас достигался поразительный эффект. Актерами являлись молодые рабочие, не покидающие станки. Только постепенно они делались профессионалами,





ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ ЛУНАЧАРСКОМУ НА КНИГЕ «МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР ВТОРОЙ» (М., 1925):
«Дорогому Анатолию Васильевичу — вечно благодарный Московский Художественный Академический театр 2-ой. 1 сентября 1925 г.
Книга из личной библиотеки Луначарского
Обложка (гравюра С. В. Чехонина) и шмуцтитул
Центральный архив литературы и искусства, Москва

но и тут они ставят себе не столько сценическую задачу*, сколько задачу пропагандистов и агитаторов нового миросозерцания, по отношению к коему задача сценическая является только формой. Трамовское движение находится в своем начале и будет, вероятно, иметь блестящее будущее.

Меньше дал Пролеткульт, т. е. чисто рабочий театр, который, однако, создал несколько поразительно ярких постановок.

Художественные театры чисто революционного происхождения связаны в особенности с именем режиссера Мейерхольда. Эти революционные театры, опирающиеся на профессионального артиста, шли не только от симпатии к революции, но прежде всего от настоящей ненависти к старым театральным формам. Благодаря неисчерпаемой изобретательности Мейерхольда создан был целый большой ряд всякого рода новых приемов, из которых одни вошли прочно в жизнь и применяются сейчас чуть ли не всеми театрами, другие оказались неподходящими. Каждая постановка Мейерхольда вызывает хор восхищения, а равно и порицания. Наш крайне левый театр парадоксален, меняет постоянно свое лицо, но он является несомненно важным ферментом в нашей театральной жизни.

---

* В машинописи: работу.

Эта театральная жизнь концентрируется главным образом в Москве и Ленинграде, но и вся провинция русского языка следует по путям, которыми идут наши центральные театры. И там театр является яркой публицистикой, и там он представляет реалистические тенденции, с одной стороны, а с другой стороны, создает самую пеструю стилизующую фантастику.

Как особенно важный фактор нужно отметить появление или развитие театра на нерусских языках. Сейчас театры работают не менее как на 35 языках. Сюда входят не только такие национальности, которые обладают всей полнотой культурного развития,— украинцы, белорусы, армяне и т. д., но и не имевшие почти никакого театра народы, например, узбеки и, наконец, такие, которые о театре не имели ровно никакого понятия,— калмыки, цыгане и т. д. Во время олимпиады театров всех народностей [3] рядом с естественной слабостью зачаточных форм театров были показаны и удивительные достижения. Национальный по форме театр наш становится, однако, высоко-пролетарским по содержанию, согласно знаменитому правилу Сталина.

Вообще наш театр, несмотря на многие недостатки, промахи, свою незрелость, невозможность многих приемов, несмотря на то, что ему предстоит еще несомненное развитие и уже намечаются некоторые новые формы, представляет собой замечательное единство, ибо в нем теперь живет один дух — дух революции. Остатки буржуазных и мелкобуржуазных настроений отдельных драматургов, актеров и т. д. зажаты в угол и постепенно вымирают.

Вот те некоторые общие мысли о нашем театре, которые я, согласно любезному желанию профессора Дана́, решил предпослать его превосходной книге.

⟨Не ранее 1930 г.⟩

Машинопись. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 305, лл. 61—66.

[1] Генри Уодсворт Лонгфелло *Дана́* (H. W. L. Dana, 1881—1950) — американский театровед, автор ряда работ по советскому театру: «Справочник по советскому театру» («Handbook on Soviet Drama», New York, 1938), «Театр в России военного времени» («Drama in wartime Russia», New York, 1944) и др. Его книга с предисловием Луначарского, по-видимому, не вышла в свет.

[2] Очевидно, имеются в виду журналы «Искусство — массам», «Клубная сцена», «Самодеятельное искусство» и т. п.

[3] Всесоюзная олимпиада театров и искусства народов СССР проходила в Москве с 15 июня по 11 июля 1930 г. Луначарский выступил на олимпиаде с речью (см. «Советский театр», 1930, № 8).

ТЕАТР В СССР

Тотчас же после революции определилось новое отношение к театру как со стороны революционных масс, впервые вступивших на путь определения своих культурных потребностей и на путь активного культурного творчества, так и со стороны революционной власти.

Театр, пожалуй, среди всех других искусств раньше всех обратил на себя внимание как такая форма художества, которая обладает наибольшей мощью воздействия на сознание, чувство и волю зрителей.

Согласно нашей марксистской теории, всякий театр вообще является проводником в массы тех или других классовых тенденций. Даже тогда, когда театр явным образом преследует лишь цели самого поверхностного развлечения, он не становится от этого менее политическим. Стоит только припомнить, с какой отчетливостью понимали античные цезари и новейшие Меттернихи значение развлекающего искусства, прежде всего как силы, отвлекающей от критики существующего строя.

Однако в большинстве случаев правящие классы, которые до сих пор руководили культурой, не решались прямо признаться в том, что их театр имеет воспитательное значение. Эту сущность театра часто скрывали за разными туманными рассуждениями о чистом искусстве, о его метафизическом идеальном значении.

Пролетариат еще определеннее, чем буржуазия в ее лучшие времена (вспомним Дидро и Лессинга [1]), откровенно признает, что театр важен для него как великолепная школа жизни.

Его драматурги, преломляя действительность в творческих формах, ищут разрешения насущных проблем времени. Его режиссеры и артисты стараются наиболее потрясающе и длительно повлиять через посредство чар сцены на публику. А его публика ходит в театр именно для того, чтобы почерпнуть там новую ясность мысли, новую крепость чувства, новые определители воли.

Конечно, читатель сейчас же постарается поймать нас на такой чудовищной односторонности. Итак, скажет он, ваше искусство является дидактическим. Но кому же неизвестно, что дидактическое искусство это самое скучное искусство. А поскольку оно скучно — это даже вовсе не искусство. Там, где нет полета свободного творчества, не связанного никакой проблемой, там, где нет поисков четкой и новой формы как самодовлеющей ценности, там, где со стороны зрителей нет непосредственного увлечения фабулой, характерами, перипетиями, там нет, конечно, и театрального искусства. Не торопитесь слишком, дорогой читатель! В Советской России прекрасно поняли, что основной предпосылкой театра яв-

---

Публикация И. А. Луначарской.

ляется, конечно, то, чтобы он был художественным. Какую угодно проблему можно решать теоретически. Какую угодно тенденцию можно проводить в форме публицистической статьи. Серьезное, волнующее содержание только в том случае выигрывает, будучи выраженным в художественных формах, если оно при этом действительно целиком перевоплощается в образы, эмоции, в напряженное действие, захватывающее зрителя с непреодолимой силой.

Если те или другие советские пьесы не являются достаточно художественными, то в этом не вина принципа. В буржуазном театре отвратительных ⟨пьес⟩ еще гораздо больше.

Но вот если мы поставим вопрос с другой стороны: может ли серьезное художественное произведение существовать без того, чтобы являться носителем и выразителем исключительного волнения своего автора, его раздумья, мучительных исканий и осчастливливающих находок, то мы должны будем сказать, что подобного художественного произведения как действительно серьезно и культурно ценного — мы действительно никогда и нигде не найдем. Если театр легкомысленно летает над жизнью, катится где-то по боковым тропам, не пересекая ее, то это не серьезный театр, это простая побрякушка. Такой побрякушки послереволюционная Россия не хотела иметь.

Новая эпоха частью стала создавать тотчас же свои новые театры. Этот творческий процесс развернулся, можно сказать, с первых месяцев после победы революции и притом в двух планах: в Красной Армии, в многочисленных клубах, начавших открываться при фабриках и заводах, наконец, в деревенских театрах начал широко развертываться так называемый самодеятельный театр. Он носил то эстрадный характер, то характер легких обозрений, иногда он сам импровизировал для себя комедии и драмы, иногда любительски и в своеобразном преломлении представлял пьесы профессионального театра. Но, с другой стороны, появились также и новые профессиональные театры с чисто революционным репертуаром. Таковы были Театр им. Мейерхольда, московский Театр Революции и др.

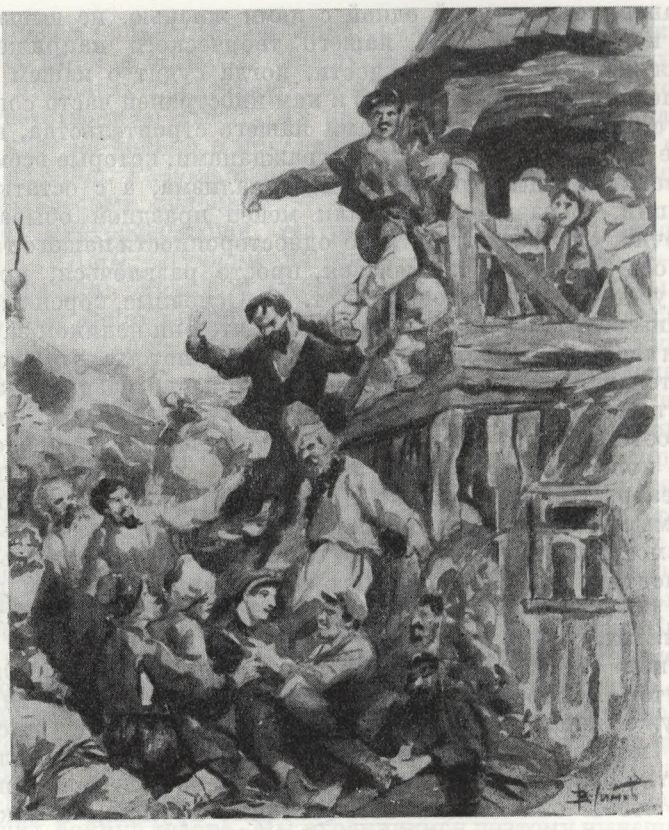
Здесь на первых порах царил, так сказать, митинговый, агитационный характер, в некоторой мере сохранившийся в этих театрах и до сих пор.

Но что было делать со старыми театрами, обладавшими прекрасной сценической традицией, выдающимися актерскими силами, но никак не связанными с революцией, которая была для них внезапной и часто отнюдь не приятной катастрофой?

Некоторые думали, что эти старые театры никак не смогут приспособиться к новому времени, что глубоко жизненный бытовой реализм московского Малого театра, например, или богатые и разнообразные приемы Художественного театра Станиславского не могут не умереть в совершенно обновившейся атмосфере.

Однако, благодаря энергичной поддержке самого Ленина, возобладала осторожная тенденция, стремившаяся сохранить эти театры, разумеется, не для них самих, а, если можно так выразиться, как превосходные инструменты, на которых можно будет еще долго играть новую музыку новой эпохи, конечно, после известного их перерождения.

Особенно остро стоял при этом вопрос для оперы и балета. Перерождение этих громоздких форм дворянского и буржуазного театра есть чрезвычайно сложный процесс, требующий подготовки сил, вооруженных тонкой, нелегко приобретаемой техникой. Действительно опера и балет до сих пор еще страдают крайним консерватизмом. Отдельные попытки создать оперу и балет революционные по содержанию и в соответственно обновленных формах надо признать пока слабыми. Однако ни в коем случае не надо терять надежды, что великолепное музыкально-вокальное и хореографическое искусство, доставшееся пролетариату в московском



ПЬЕСА Вс. ИВАНОВА «БРОНЕПОЕЗД 14-69» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА
Постановка К. С. Станиславского, 1927
Сцена на колокольне. Акварель В. А. Симова
Музей Художественного театра, Москва

Большом театре и в Театре русской оперы и балета в Ленинграде, сможет в близком будущем загореться новым внутренним огнем и дать революционной публике великолепные художественные праздники, каких ни в каком случае не может развернуть театр драматический.

Зато драматический театр, более подвижный, более непосредственно связанный с жизнью, более литературный, давно уже проделал эту эволюцию.

Бывшие императорские театры, считавшиеся такими консервативными, с огромным успехом дают пьесы нового, революционного репертуара. Художественный театр подарил революционной публике едва ли не самые волнующие спектакли этого рода («Бронепоезд», «Хлеб», «Страх»)[2].

Коммунистические драматурги, постепенно овладевающие театральной формой, охотно дают свои пьесы в эти старые знаменитые театры, гарантирующие им мастерство исполнения. Требования жизни, обращенные к театру, совершенно ясны, но отнюдь не однообразны.

Неверно, будто бы у нас от театра требуется только злободневная, сильно агитирующая сатирическая или патетическая пьеса. Но верно, что именно такой спектакль требует от театра публика настойчивее всего и как основную задачу.

Иностранец, не живущий одной с нами жизнью, не дышащий одним воздухом, не испытывающий нашего творческого напряжения, часто оказывается жертвой своей чуждости, когда судит о нашем театре. Это тем более легко, что приезжающий к нам иностранец часто соприкасается как раз не с основными работниками нашего строительства, не с коммунистами, не с рабочими, не с теми гражданами, которые всем существом отдаются великому делу реализации социализма, а с остатками старой интеллигенции, с разной более или менее праздной обывательщиной, и тут, конечно, они слышат речи об односторонности нашего театра, о том «как хотелось бы просто посмеяться, просто развлечься, просто насладиться искусством как таковым» и т. д. Основные, коренные граждане нашей страны этого не скажут и не потому, что они целиком заняты строительством и ни о чем другом думать не могут, а потому, что это строительство является для них целым миром о бесконечно разнообразных сторонах, строительство охватывает все серьезное, что существует в нашей жизни, и поэтому театр, который не имеет отношения к проблемам строительства,— просто несерьезный, а потому — для серьезных людей — скучный театр. Не надо только думать, что наши серьезные люди — люди угрюмые и педантичные. Так представляется дело только бездельникам. Несмотря на все напряжение сил, нет и не может быть дела более веселого, подъемного, многоцветного, вдохновляющего, чем дело обновления всей общественной и личной жизни на новых, разумных и коллективных началах.

Вопрос не в том, правильным ли путем идет наш театр. Он идет правильным путем. Вопрос в том, как далеко он зашел на этом пути, насколько овладели уже наши драматурги, режиссеры, артисты и сценические художники методом диалектического материализма, насколько умеют они с захватывающей силой отражать жизнь в ее целесообразном преломлении, так чтобы она являла все основные пружины и законы своего действия и сама говорила о себе языком образов и ситуаций.

Успехи нашей драматургии и нашей сцены в этой области несомненны, и все же пролетарский революционный театр переживает еще детство. Наиболее блестящие победы впереди. Но, как сказал когда-то Маркс по поводу сочинений Вейтлинга: «Детские башмаки пролетариата уже значительнее стоптанных старческих туфель буржуазии» [3].

Однако я уже упомянул о том, что требования нашей публики к театру отнюдь не односторонни. Хотя патетический и сатирический театр, ставящий непосредственные проблемы жизни, сам по себе очень богат и многосторонен,— театры наши не чуждаются, однако, классиков, русских и иностранных. Они помогают огромному делу критического усвоения наследия прошлого, без чего, по словам Ленина, нельзя построить новой культуры.

Мы берем также отдельные пьесы современных авторов-иностранцев, если чувствуем в них ценные элементы. Вот почему немецкие классики (особенно Шиллер) и современные немецкие писатели (Кайзер, Толлер, Газенклевер [4] и др.) довольно часто появляются на нашей сцене.

По отношению к классикам, своим и чужим, у нас есть две методы их сценического воплощения *. В одних случаях режиссеры стремятся представить известную пьесу как плод и знамение своего времени, важного для нас теми или другими своими сторонами. В других случаях классическая пьеса берется как вещь вечная и способная резко видоизменяться от эпохи к эпохе: тут пьеса подвергается иногда чрезвычайно резкой переработке, иногда включает в себя острейшую самокритику и начинает доказывать совсем не те истины, в защиту которых она была первоначально написана.

* В машинописном тексте: обращения.

Мы не можем похвастаться пока очень значительными успехами театра малых форм и эстрады. Между тем потребность в них огромная. Количество подобных спектаклей, можно сказать, чудовищно, и поднятие на соответственную высоту их качества есть основная наша задача. Здесь дело идет не только о появлении новых авторов, но и о совершенно новом типе актеров. Разумеется, в этой области нельзя не отметить много свежих и интересных явлений.

Особенно многообещающи театры революционной молодежи, так называемые ТРАМы. Лучший из них — Ленинградский — выработал очень своеобразные, новые и сильные сценические приемы [5]. Правда, театр, несколько пересоливши в своем новаторстве, подвергся довольно резкой критике [6] и переживает некоторый кризис, но он сумеет выйти из него победоносно. В ТРАМах актерами являются молодые рабочие, постепенно перешедшие от станка к рампе и считающие себя настоящими апостолами новой истины, а свое искусство, прежде всего, одним из важнейших родов широкого партийного, коммунистического просвещения.

Публика наших театров совсем особенная. Наши театры всегда полны. Плохие пьесы сразу снимаются. Если же пьесы имеют успех, то организации и главным образом профессиональные союзы закупают вперед десятки, а иногда сотни спектаклей. Это совершенно меняет всю экономику театра. В настоящее время правительство субсидирует только оперные театры, остальные могут существовать за счет посетителей. Связь театра и публики чрезвычайно велика. К спектаклю публика относится крайне активно. Вокруг каждой новой пьесы закипает борьба, театр уже фактически играет роль одного из главных узлов нашей идеологической жизни.

В краткой статье газетного порядка нельзя, конечно, ни перечислить характернейших фактов истории советского театра и его нынешней жизни, ни сколько-нибудь раскрыть богатую систему теоретических задач и взглядов, выросших вокруг театра. Мы ограничимся поэтому нынешним небольшим очерком, предполагая, однако, вернуться в более обширных информирующих статьях к проблемам советского театра, которые не могут оставлять равнодушным, на наш взгляд, ни одного истинно культурного западноевропейского гражданина.

<1932>

Машинопись. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 85, лл. 1—10.

Напечатано на немецком языке с сокращениями в журнале «Kulturwill», Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft. Leipzig, 1933, № 2.

[1] Взгляды Дидро на театр и его общественную роль нашли выражение в работах «Рассуждение о драматической поэзии», «Беседы о „Побочном сыне“», «Парадокс об актере» (издания этого произведения вышли на русском языке в 1922 и 1923 гг. с предисловием Луначарского). Лессинг рассматривал задачи театра и драмы в книге «Гамбургская драматургия».

[2] Премьера пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» в МХАТе — 8 ноября 1927 г.; пьесы В. Киршона «Хлеб» — 25 января 1931 г.; пьесы А. Афиногенова «Страх» — 24 декабря 1931 г.

[3] См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 444.

[4] В театрах Советского Союза в 1920-х годах шли «Газ», «Иудейская вдова», «Кинороман» и другие пьесы Георга Кайзера; «Разрушители машин», «Человек-масса», «Эуген несчастный», «Гоп-ля, мы живем!» Эрнста Толлера; «Антигона», «Делец», «Браки совершаются на небесах» Вальтера Газенклевера. Пьеса Газенклевера «Вмешательство Наполеона» в переделке Луначарского и А. И. Дейча под названием «Нашествие Наполеона» была поставлена в 1931 г. МХАТом II и Ленинградским академическим театром драмы им. Пушкина.

[5] О Ленинградском ТРАМе Луначарский писал в статье «ТРАМ» («Правда», 1928, № 157, 8 июля — см. III, 396—401).

[6] Ленинградский ТРАМ подвергся критике на производственном совещании драматургов РАППа, происходившем в Москве с 25 января по 4 февраля 1931 г. (см. «Советский театр», 1931, № 2-3).

ВЕЛИЧАЙШИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК РОССИИ

I

18 января этого года исполняется 70-летие Константина Станиславского, а вместе с тем 50-летие его славной художественной деятельности [1].

Германская публика знает Станиславского, знает его театр и неоднократно устраивала настоящие триумфы ему и его сотрудникам.

В германской прессе, в германской научной литературе о театре можно встретить самые блестящие отзывы о Московском Художественном театре, созданном этим бесспорно гениальным человеком.

Мы думаем, что немецкому читателю будет интересным в знаменательные дни юбилея увидеть силуэт Станиславского на фоне истории русского театра и его современной жизни.

II

Народы России, ныне СССР, отличаются большой театральной талантливостью и огромной любовью к театру.

Больше всего доказала это революция 1917 года.

Несмотря на подчас трагические политические и военные ситуации, несмотря на горькую нужду,— народные массы как бы прорвались к театру, словно вековой голод тяготил их. Рабочие в городе, крестьяне в селе, красноармейцы на полях битв — все жаждали театра и организовывали театры.

Безвременно погибший, блестящий коммунистический военный комиссар и не менее блестящий писатель-романист Фурманов описывает, как прославленная неслыханными подвигами дивизия Чапаева отвечала в Москву на повышение жалованья командному составу: «Повышение жалованья нам не нужно, чем живет красноармеец — тем может жить и командир. Но пришлите нам париков и грима, без них трудно нашей труппе».

Эта труппа давала спектакли между двумя боями. Пьесы сочинялись тут же. Часто вместо эпилога зрители, а вместе с ними и актеры отправлялись отбивать атаку врага [2].

Когда будет написана история театра в эпоху великой русской революции, в ней будет много страниц, хватающих за сердце своей неожиданной патетикой.

Было холодно зимой 1918/19 г. Театры не топились. У оркестрантов замерзали пальцы. Они сидели в шубах, как и зрители. Но в восемь часов всегда поднимался занавес во всех театрах Москвы и других горо-

---

Публикация И. А. Луначарской.

дов, и всегда, с замирающим сердцем, огромная, совершенно новая, большею частью никогда до того не бывавшая в театре публика смотрела пьесы Гоголя или Шекспира и слушала оперы Чайковского или Верди.

III

Любовь к театру, глубоко серьезное отношение к нему, оценка его как важного элемента жизни, как одного из строителей жизни, были присущи и русской интеллигенции в дореволюционные годы, можно сказать, с самого возникновения русского театра.

Петербург, конечно, подавлял самостоятельность сцены. Провинция долгое время была слишком слаба и сера. Во всей своей силе проявился русский театр интеллигенции в Москве. Здесь интеллигенция, в сравнительно узких рамках, конечно, смогла все же при Щепкине и Гоголе, при Садовском и Островском создать сцену, которая отражала рост буржуазии как оппозиционной силы, помогала ей очищаться от своих азиатских черт, пыталась даже провести дальнеидущие, радикально-демократические тенденции.

Разгром народников, подавление революционного движения интеллигенции, отражавшего незрелые и разрозненные революционные попытки крестьянства, повлекли за собой и гибель передового, «гражданского» театра, толковавшего даже классиков с точки зрения идеалов свободы, равенства и братства.

Если народническая интеллигенция была разбита в 1880-х годах, то это не остановило движения вперед русской крупной буржуазии, относительного расцвета русского капитализма.

Капиталисты сами не только богатели и европеизировались, но и создавали вокруг себя зажиточный слой высокооплачиваемой интеллигенции: инженеров, адвокатов, врачей и т. д.

Эта новая, состоятельная, не расположенная сострадать массам и бурно порываться вперед публика дала новый заказ художнику: от художника, будь он поэт или мебельщик, требовалось создать для богатых людей западную, утонченно-культурную обстановку.

Творческая интеллигенция охотно шла на этот призыв. Но отказ от высоких идеалов, которыми она жила в период от 40-х до конца 70-х годов, был не так-то легок. Переходя в лагерь «искусства для искусства», решительно отмежевываясь от «политического утилитаризма», интеллигенция тем более старалась насытить свое новое творчество метафизикой, порой доходящей до мистицизма, или представить самое служение форме, стремление к чистой красоте, как вечно священное, граничащее с подвигом. Именно в этой атмосфере вырос молодой купеческий сын Алексеев, перешедший без остатка из своего класса в группу творческой интеллигенции и создавший позднее — под псевдонимом Станиславский — знаменитый Художественный театр.

Каковы в самом главном основные характерные черты этого театра?

Прежде всего он был неслыханно европейским. Европейские драматурги, классические и новые, занимали в нем очень большое место. У Европы учились также новым, утонченным стилистическим методам. Необычайно точный художественный реализм воспринял Станиславский у мейнингенцев [3]. Охотно учился он также символическим приемам, ища учителей вплоть до Крэга [4].

Справедливо говорили, что театр несколько эклектичен: большое место занимал Ибсен, Гауптман как реалист и как фантаст, а рядом с этим тонкий, грустный и иронический импрессионизм Чехова. Театр, однако, находил возможным воплощать и высокодаровитые плебейские пьесы Горького, в которых уже тогда звучали первые аккорды пролетарской музыки.

Время было такое, что глубоко индивидуалистическая пьеса Ибсена «Доктор Штокман» принималась как революционный призыв стойко отстаивать правду, а полная резиньяции чеховская драма «Три сестры» как напоминание о необходимости беспощадной борьбы с заедающей людей убогой действительностью тогдашней России [5].

IV

Но не в этом был основной смысл Художественного театра, основная новизна, принесенная Станиславским. Она заключалась не в реализме с его сверчками и колеблемыми ветром занавесками на окнах, не в символической фантазии: театр слишком очевидно с одинаковой охотой служил и отражениям действительности и полетам грез.

То новое, что принес Станиславский, было необыкновенное повышение уважения, скажем больше, благоговения к искусству вообще и к театру в частности.

У Станиславского не было каких-либо точных политических убеждений или философских мнений. Он охотно давал свой театр, как некий волшебный золотой рупор, всякому творческому духу, лишь бы только он чувствовал настоящую искренность и силу произведений, которым давал сценическое оформление.

Но одно было для него ясно: сцена существует для того, чтобы подымать людей над обыденностью, чтобы, волнуя их, делать их лучше.

Художник, в частности режиссер и актер,— люди высокого призвания. Они должны уметь со всей искренностью сжиться с образом, который им поручено воплотить. Они должны с гордостью и внутренним трепетом нести огонь красоты, сияние мудрости или живые тени сомнений и скорби в души зрителей.

Не то важно, что́ за проповедь звучит с театральных подмостков. Лучше — так думал Станиславский — пусть никакая проповедь не звучит оттуда, но пусть на подмостках жизнь является трогательной, значительной, пусть этот художественный образ ее делает массу, входящую в театр, при выходе из него — более крылатой, более чуткой, более глубокой.

Так отход искусства от гражданских позиций к чисто художественным у Станиславского привел к необыкновенно высоким требованиям по отношению к художнику. Так Станиславский, сознательно враждебный театру как орудию пропаганды, на деле способствовал признанию театра за некоторого высокого сотрудника в деле построения культуры.

V

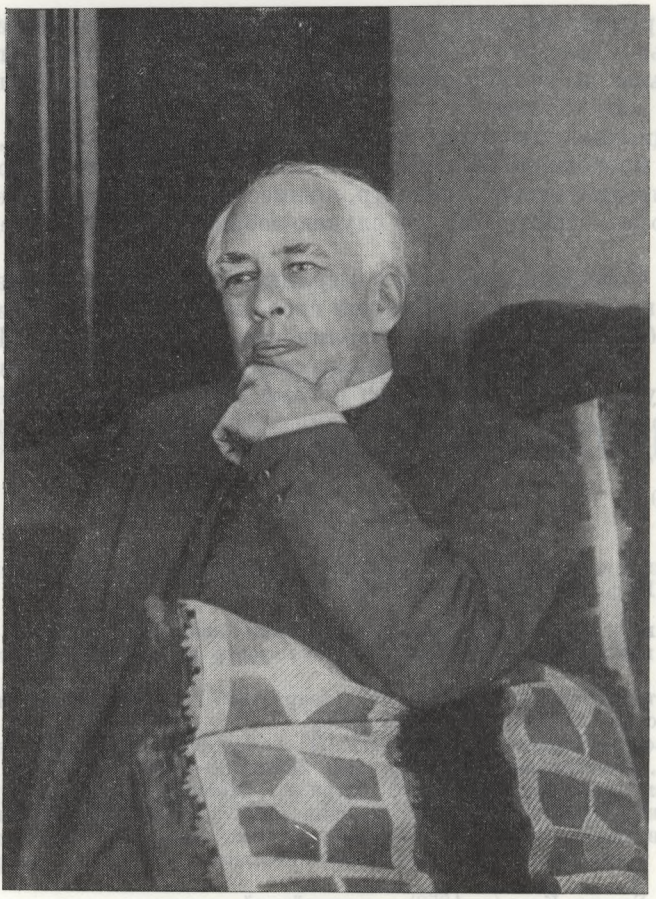
И вот после революции встал вопрос: может ли такой театр идти вместе с революцией? Может ли революция примириться с таким театром или даже найти в нем помощника?

Долгое время сомнения терзали обе стороны.

Правда, правительство, видя, что театр поставлен в тяжелое экономическое положение, превратило его в государственный. Но творцы и вожди этого театра Станиславский и Немирович-Данченко с некоторой опаской принимали такой дар.

Станиславский страшно боялся, что его заставят играть неубедительные, сырые, художественно-тусклые, хотя с точки зрения революционных тенденций вполне добропорядочные пьесы.

«Я не против революции,— говорил он мне;— я признаю в ней много высокого, ⟨но⟩ если это высокое будет выражено малохудожественно, то мы будем бессильны заставить зазвучать эти идеи: мы мало вам поможем, а вместе с тем снизим наше искусство».



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ
Фотография, 1922—1924 гг.
Центральный театральный музей, Москва

Но и с другой стороны было немало подозрений. Не буржуазны ли основные формы Художественного театра? Не является ли весь энтузиазм Станиславского сентиментальным идеализмом? Не будет ли он стараться отмахнуться от революционных пьес, хотя бы они и были художественными? Не будет ли он стараться, получив их, скомпрометировать их?

Впервые разрушительный удар эти горькие сомнения с обеих сторон получили от спектакля «Бронепоезд» [6].

Когда на крыше церкви штаб восставших сибирских крестьян допрашивает пленного англичанина, никак не может найти с ним общего языка и вдруг находит объединяющее слово, слово «Ленин», восторженно выкрикнутое английским солдатом и бурно принятое вооруженными крестьянами, когда эта сцена пронеслась перед зрителями во всем прекрасном напряжении, с невероятной правдой и искренностью переданная Качаловым, Баталовым и другими артистами театра,— ни у кого из растроганных до слез людей в театральном зале и за кулисами не осталось ни тени сомнения в том, что революция может давать театру высокохудожественные эффекты, а театр Станиславского может заставить зазвучать идеи и чувства революции так громко и тонко, так патетически задушевно, как, может быть, никто другой.

С тех пор театр вступил в новую полосу своей жизни. Чудесные инсценировки Льва Толстого и Николая Гоголя [7] чередуются в нем с многозначительными и волнующими новыми революционными спектаклями, как «Хлеб» или «Страх» [8].

Революционная публика, как и советское правительство, уже давно смотрят на московский Художественный театр, как на гордость страны, и недаром, чтобы почтить этот театр, но вместе с тем и величайшего писателя нашего Союза — театр был по случаю юбилея Горького соединен с его именем.

Недавно Станиславский был в Берлине. Он проезжал назад в Москву на работу, после того как поправил свое здоровье в санатории [9]. Он дал довольно обширное интервью берлинским журналистам. Всякий, читавший это интервью, почувствовал, сколько в нем свежести, веры, надежды, какую прочную почву под ногами чувствует маститый художник, как бесспорно для него огромное будущее основанного им удивительного, в своем роде единственного театра.

10. I. ⟨1933⟩
Berlin.

Машинопись с карандашной правкой и подзаголовком: «Для журнала „Квершнитт“». ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 87, лл. 1—8.

Напечатано на немецком языке в берлинской газете «Die Welt am Abend» 24 января 1933 г. под названием «Станиславский и театр в Советской России».

[1] К. С. Станиславский родился 5/17 января 1863 г. С 1882 г. стал выступать в качестве режиссера любительских спектаклей.

[2] См. повесть «Чапаев», гл. XII и XV (Д. А. Фурманов. Сочинения в трех томах, т. I. М., Гослитиздат, 1951, стр. 247—248 и 288—296).

[3] Для немецкого драматического театра в г. Мейнингене, пользовавшегося общеевропейской известностью во второй половине XIX в., были характерны высокий уровень постановочной культуры, слаженность всех элементов спектакля, забота об исторической точности образов, декораций и костюмов, тщательная разработка массовых сцен.

[4] Эдуард Гордон *Крэг* (р. 1872) — английский режиссер, художник и теоретик условно-символистского театра. Совместно со Станиславским и Л. А. Сулержицким поставил в 1911 г. в Московском Художественном театре «Гамлета».

[5] Пьеса Ибсена «Доктор Штокман» была поставлена в 1900 г., драма Чехова «Три сестры» — в 1901 г.

[6] См. примеч. 2 к предыдущей статье.

[7] Имеются в виду спектакли: «Воскресение» по роману Толстого (1930) и «Мертвые души» по Гоголю (1932).

[8] См. примеч. 2 к предыдущей статье.

[9] Станиславский был в Берлине проездом из Баденвейлера в ноябре 1932 г. Интервью с ним было опубликовано в «Berliner Zeitung am Mittag», 1932, № 270, 11 ноября (приложение 1).

МАТЕРИАЛЫ
ДЛЯ БИОГРАФИИ ЛУНАЧАРСКОГО

ПИСЬМА К РОМЕНУ РОЛЛАНУ

Луначарский был одним из первых критиков, обративших в начале 1910-х годов внимание русских читателей на малоизвестного им французского писателя—Ромена Роллана и его многотомный роман о гениальном немецком музыканте. Благодаря статьям Луначарского в России познакомились и с журналом «Cahiers de la Quinzaine», который издавался Шарлем Пеги (на страницах этого журнала были опубликованы многие произведения Роллана, написанные им до первой мировой войны: «Жан-Кристоф», так называемые «Героические жизни» и ряд пьес). Глубокое понимание искусства прошлого и настоящего, возвышенное представление о долге художника и демократические симпатии писателя вызывали постоянное сочувствие Луначарского, который воспринимал Роллана как выдающегося представителя передовой, мыслящей Франции. «Чем больше развертывался передо мною огромный талант Ромена Роллана,— вспоминал критик в 1926 г.,— тем в большее восхищение приходил я. Каждый том его „Жана-Кристофа" проглатывался мною и моими ближайшими друзьями с настоящим восторгом» (V, 711). Луначарского привлекали в Роллане и «огромное художественное дарование», и «необыкновенная душевная стойкость, умение, стоя под огнем противника, держаться той истины, какую он считает нужным исповедовать» (IV, 360).

Первая встреча Луначарского и Роллана состоялась в самый разгар войны 1914—1918 гг. Роллан находился тогда в Швейцарии, куда он переехал за несколько месяцев до начала военных действий [1]. В 1914 г. в швейцарской газете «Journal de Genève» появилось несколько его резких антивоенных статей, вызвавших ожесточенную травлю писателя во французской националистической и милитаристской печати. Вместе с тем статьи были одобрительно встречены в кругах пацифистски настроенной интеллигенции и укрепили авторитет создателя «Жана-Кристофа»; к нему, как некогда к Толстому в Ясную Поляну, отовсюду устремились литераторы, журналисты, музыканты, люди разных профессий, разных партий и групп, объединенные чувством протеста против войны.

Проблемы войны и мира глубоко волновали Роллана еще до 1914 г. Они были тесно связаны для него с значительнейшими вопросами современности — о прогрессе человеческого общества, о социальных преобразованиях, о судьбах мировой культуры. Войну Роллан, подобно многим европейским интеллигентам, воспринял как катастрофу. В своих представлениях о современной жизни он исходил из веры в возможность осуществления всеобщего братства, гармонического союза отдельных стран в едином всечеловеческом обществе путем духовного совершенствования, с помощью великой объединяющей силы искусства и разума. Идеалом Роллана было Всечеловечество, приходящее на смену раздорам и ненависти в грандиозном движении исторических эпох. В процессе образования всечеловеческого союза ведущую роль должны играть «избранные умы», лучшая часть интеллигенции, способная повести за собою народ. Для того чтобы победить национальную рознь, прекратить войну, Роллан считал необходимым подняться над «эгоистическими интересами эфемерных наций», занять позицию «над схваткой», независимую, как ему казалось, от политических и партийных страстей.

Иной была позиция Луначарского, отстаивавшего в вопросе о войне взгляды Ленина, большевиков. Важнейшие расхождения между ним и Ролланом обнаружились при первой же встрече в Женеве 29 января 1915 г. Вспоминая о ней в 1926 г., Луначарский писал: «Во время долгого разговора ⟨...⟩ выявилось, что на многие вещи мы смотрим радикально противоположно. Когда я сказал ему, что остановить данную войну и пресечь возможность следующих можно только войной класса против класса, он пришел в ужас. Он стал говорить мне почти точными словами Толстого о том, что насилие не может быть побеждено насильем, и т. д.» (V, 711). И все же, хотя каждый из собеседников в целом остался на своей прежней позиции, встреча эта имела для них, в особенности для Роллана, большое значение.

В беседе с Ролланом Луначарский обрисовал внутреннее положение России, подчеркнув рост революционного движения, охарактеризовал взгляд русских социалистов на войну и высказал некоторые предположения относительно дальнейшего развития событий в Европе. Роллан отметил для себя «тревожные симптомы» разногласий в лагере союзников, а также намерение социалистов «произвести в конце войны революцию в России». Выступая против войны, Роллан, однако, полагал, что побежденная Германия должна будет возместить ущерб, нанесенный ею Бельгии. Луначарский возражал против этого, так как подобная компенсация могла бы быть произведена только за счет народа. Точка зрения Роллана — точка зрения некой абсолютной истины, абсолютного права, не учитывающего конкретной исторической действительности,— была неприемлема для Луначарского. «Он спросил меня, —записывает Роллан в дневнике,— нужно ли, чтобы ради изменяющейся концепции права миллионы людей истребляли друг друга» (Journal, 243) [2].

В 1915 г. Луначарский произвел на Роллана «впечатление человека искреннего, умного, трезво смотрящего на вещи», а много лет спустя, в статье «Прощание с прошлым» (1931) Роллан писал: «Он был для меня, можно сказать, послом будущего — вестником грядущей русской революции, спокойно, как нечто решенное, предсказавшим мне ее приход в конце войны. Легко понять, что я ощутил почву под ногами, ощутил, что возникает новая Европа, новое человечество, и поступь моя стала уверенней, тверже» [3]. Здесь Роллан несколько преувеличил то влияние, которое могла оказать тогда на ход его мысли эта встреча с Луначарским. В первые годы войны он еще оставался последовательным пацифистом, не понимающим как подлинных причин и смысла войны, так и возможных ее последствий. Однако есть все основания думать, что беседа с Луначарским во многом определила новое направление мысли Роллана, заставила его иными глазами смотреть на происходящие события. С этого момента он не перестает думать о роли России в организации будущей Европы, а фигура Ленина все больше привлекает его внимание. 12 апреля 1917 г. Роллан делает такую запись о Ленине в своем дневнике: «Луначарский описывает мне его как человека необыкновенной энергии, человека, обладающего огромной силой воздействия на народ, единственного среди социалистических вождей, который осуществляет это воздействие благодаря ясности выдвигаемых им целей и заражающей силе своей воли» (Journal, 1139). В мае того же года: «Это „святой", говорит Луначарский ⟨...⟩ У него нет никаких слабостей; вся его жизнь целиком подчинена его делу; его даже нельзя обвинить в гордыне и честолюбии, как это можно было бы сделать, судя по внешним признакам: у него совершенно нет честолюбия; он первый готов был бы уступить свое место человеку, которого счел бы более полезным для дела, чем он сам» (Journal, 1168). В оценке личности Ленина, в характеристике его взглядов и деятельности сам Луначарский в годы войны допускал немало ошибок, нашедших отражение и в дневнике Роллана, но писатель сумел понять главное: Ленин для него уже тогда стал символом грядущих изменений, обновления, которого так ждало человечество [4].

Общение с Луначарским помогло Роллану существенным образом дополнить и уточнить те представления о русских делах, которые складывались у него в результате бесед с жившими тогда в Швейцарии Н. А. Рубакиным и П. И. Бирюковым.

В течение 1916 г. Луначарский и Роллан обменялись еще несколькими письмами. Луначарский хотел привлечь Роллана к сотрудничеству в русской прогрессивной

печати. Дело не пошло далее публикации статьи «Правда в шекспировском театре» на страницах горьковской «Летописи». Но когда Роллан получил от Леонида Андреева приглашение участвовать в газете «Русская воля», за советом он обратился именно к Луначарскому и после его разъяснений о подлинном характере газеты, основанной на средства крупных банков, ответил решительным отказом.

Через Луначарского Роллан получал информацию о деятельности Горького и о его отношении к современным событиям. (Первый обмен письмами между Горьким и Ролланом относится к началу 1917 г.) В январе 1917 г. Луначарский выступил в Женеве с докладом о жизни и творчестве Горького. Он просил Роллана председательствовать на собрании. Роллан не смог приехать, но послал Луначарскому для оглашения на этом вечере текст своего выступления.

О том, как высоко Роллан оценивал Луначарского, свидетельствуют слова писателя, обращенные в июле 1917 г. к своему первому биографу, швейцарскому литератору П. Сейпелю: «Как я хотел бы, чтобы во Франции был какой-нибудь Луначарский, с таким же пониманием, такой же искренностью и ясностью в отношении политики, искусства и всего, что живо!» [5].

Роллан сотрудничал в основанном в начале 1916 г. французским социалистом А. Гильбо журнале «Demain», в котором публиковались статьи русских политических эмигрантов, в частности статья Луначарского о Верхарне (см. стр. 303—308 настоящ. тома). В 1917—1918 гг. в «Demain» был перепечатан и ряд статей Ленина; кроме того, журнал выпустил отдельной брошюрой на французском языке работу Ленина «Очередные задачи советской власти». Многого из ленинского анализа современных событий Роллан не понял, а многое, не соответствовавшее его взглядам на роль интеллигенции и значение рабочего класса, отвергал. И все же можно утверждать, что работы Ленина, а также знакомство с его идеями через Луначарского помогли Роллану прийти к выводу о том, что война не была «плодом глупости и слабости» народов, честолюбия низких политиканов или «воинственных инстинктов» народных масс, что она была развязана ради корыстных интересов империалистической буржуазии.

Важнейшей темой в переписке Роллана и Луначарского и в их беседах явилась начавшаяся в России революция. Когда сообщение о февральских событиях дошло до Франции, Роллан тотчас же направил поздравления своим русским друзьям, а затем, по просьбе Луначарского, написал для большевистской «Правды» несколько приветственных строк. Значение Февральской революции писатель, однако, не был склонен преувеличивать: «...я не жду никакого улучшения нынешних бед,— отмечал он в дневнике 16 марта.— Партия, которая восторжествовала, партия Милюкова, отличается еще большей воинственностью и национализмом, чем свергнутый царизм» (Journal, 1097). О революции Роллан судит не только по сообщениям официальной печати. 24 мая он пишет Ж. Р. Блоку: «В последнее время я познакомился с несколькими русскими и состою в дружеской переписке с Горьким. Мне хотелось бы съездить посмотреть, что там происходит».

Отношение Роллана к Февральской революции было двойственным. С одной стороны, он приветствовал ее как свидетельство грядущего освобождения народов. С другой стороны, военная политика Временного правительства внушала ему серьезные опасения. Впервые Роллан приходит к мысли о невозможности построить идеальную республику в условиях капиталистического общества. Буржуазная республика, буржуазная демократия, даже «улучшенная» и «очищенная», остается демократией для немногих, для угнетателей. Внимательно наблюдая за событиями в России, о которых он, в частности, мог узнавать от Луначарского, Роллан делает важные для себя выводы и в отношении Франции. 29 мая он пишет редактору парижской газеты «La Tranchée»: «Проблема сегодняшнего дня — уже ⟨...⟩ не проблема более или менее последовательной защиты республиканских принципов; это предмет довоенных дискуссий, которые русская Революция отбросила в прошлое. Существуют республики, в такой же мере реакционные, основанные на таком же произволе, угнетении, как и монархии». К таким республикам Роллан относит и Россию, представленную Временным правительством, и современную Францию. «Речь идет о том,— продолжает Роллан далее,— чтобы дать дорогу настоящей демократии, демократии настоящего народа, а не

демократии его эксплуататоров, какими бы ярлыками они ни прикрывались» (Journal, 1209).

Вскоре после февральских событий встал вопрос о скорейшем возвращении русских революционеров на родину. Как известно, перед Лениным и его соратниками возникло немало трудностей прежде всего со стороны правительств воюющих стран, которые всеми силами препятствовали возвращению Ленина в Россию. Среди тех, к кому Луначарский обратился за помощью, был и Роллан. По просьбе Луначарского он написал рекомендательное письмо к одному из руководителей Международного общества Красного Креста.

Судьба Ленина глубоко волновала Роллана. Он не раз возвращается в дневнике ко всем обстоятельствам, связанным с отъездом Ленина из Швейцарии, а в апреле 1917 г. при новой встрече с Луначарским в доме Рубакина в Кларан-Тавеле разговор снова идет о Ленине и о положении в России.

В мае 1917 г. в Россию уезжал и Луначарский. Роллан отправился к нему попрощаться. Луначарский жил, как отмечает Роллан, в «красивом шале 〈...〉, который он занимал со своей женой, маленьким сыном и другой семьей русских революционеров, Кристи». «Интересная дружеская двухчасовая беседа,— записывает Роллан,— частью на воздухе, в саду, в то время как по другую сторону озера, на Савойских горах, собиралась весенняя гроза». Беседа была действительно интересной. Со слов Луначарского Роллан заносит в дневник характеристику Временного правительства: «Возникшее из народной революции, оно составлено из людей, наиболее враждебных духу революции и внушающих сильное подозрение в отношении государственного переворота 〈...〉 Министр иностранных дел Милюков — видный империалист и сторонник войны „до победного конца". Из генералов ни на одного нельзя положиться» (Journal, 1166 и 1170).

Любопытны в изложении Роллана и другие моменты беседы: «Луначарский не считает, что Россия достаточно созрела, чтобы экономически организоваться в соответствии с интернационалистским социалистическим идеалом. Однако, полагая, что политически она способна уже теперь реализовать некоторые его формы, Луначарский выдвигает довольно сложную систему, некое двоевластие, как во Флоренции XIV—XV вв., где в противовес автократическим корпорациям 〈...〉 народ имел свою организацию и своего вождя. С одной стороны Дума и буржуазное правительство. С другой — Комитеты Рабочих и Солдат, образующие настоящий народный Парламент. Между ними с необходимостью установилось бы равновесие и некий modus vivendi» (Journal, 1171).

После отъезда Луначарского Роллан не перестает интересоваться его судьбой и положением в России. В двадцатых числах июля он с тревогой отмечает: «Контрреволюция в России», «сторонники Ленина раздавлены», «Луначарский арестован».

Июльские события обозначили новый поворот в размышлениях Роллана, окончательно укрепивший его в мысли о кризисе старых форм буржуазной демократии. К известию об Октябрьской революции писатель был подготовлен лучше, чем большинство его соотечественников.

В ноябре 1917 г., записывая сообщение о революции, он, в частности, отмечает: «Луначарский — народный комиссар просвещения». Последнее обстоятельство оказалось чрезвычайно важным. Перед западноевропейской интеллигенцией Октябрьская революция поставила наряду с острейшими политическими и социальными вопросами и вопрос о судьбах культуры, о месте и задачах художника в происходящих событиях, о роли искусства в условиях революции. То, что в Советской России во главе культурной жизни, народного образования был поставлен такой европейски образованный, блестяще эрудированный человек, как Луначарский, говорило о многом. Самым предубежденным умам становилось ясно, что большевики не собирались уничтожать культуру и упразднять интеллигенцию; новая власть, вопреки клевете буржуазной печати, в труднейших условиях послевоенной разрухи и интервенции со стороны империалистических держав, не жалела сил и средств для образования народа, для восстановления и сохранения культурных учреждений. В 1918 г. Роллан пишет о своей духовной связи с Горьким «и его другом Луначарским 〈...〉, вызывающий восхищение труд ко-



ЛУНАЧАРСКИЙ и РОМЕН РОЛЛАН

Фотография А. Н. Рубакина. Вильнёв (Швейцария), вилла «Ольга». 24 апреля 1932 г.
Собрание А. Н. Рубакина, Москва

торого по перестройке народного образования и руководству искусством позже станут известны всем». И Роллан добавляет: «Я, впрочем, не скрываю, что у меня есть свои идеи относительно русской Революции и что это, конечно, не идеи французской дипломатии или швейцарской прессы. Я с симпатией отношусь к Революции. Думаю, что это мое право» (Journal, 1700). И еще одна запись в апреле 1919 г.: «Советы дают значительные суммы на образование, не меньшие на искусство и литературу ⟨...⟩ Луначарский, ум и вкус которого хорошо известны, и жена Ленина (кажется, г-жа Крупская), бывшая учительница, превосходный и скромный человек, которая специально занимается народным образованием, сделали в этом отношении много хорошего. Поэтому большое число видных представителей интеллигенции, настроенной против большевиков, принимает или снова занимает теперь важные посты. Не говорю уже о театрах, которые, как известно, процветают» (Journal, 1783).

Позже Роллан, несомненно, читал печатавшиеся в «Clarté» статьи Луначарского, в частности, статью 1920 г. «Литература и революция». Как справедливо замечает Ф. Наркирьер, «эта работа Луначарского имела для французской общественности двоякий интерес. Во-первых, она напоминала о неумирающих революционных традициях французского народа и, во-вторых, исторически обосновывала и предсказывала расцвет пролетарской культуры после Великой Октябрьской социалистической революции» [6].

Таковы основные моменты первого этапа дружеских отношений Роллана и Луначарского, когда некоторые разногласия не мешали ни взаимному уважению, ни общности взглядов по многим вопросам современности. Если до войны Луначарский видел в Роллане прежде всего большого художника, мысли которого о будущем искусства были ему близки, то теперь он мог оценить и общественную позицию писателя, пользовавшегося огромным авторитетом во всем мире. Активная позиция Роллана,

его выступления в защиту молодой Советской республики имели важное значение при определении значительной частью западноевропейской интеллигенции ее отношения к революции в России. Что же касается самого Роллана, то его общение с Луначарским, как уже говорилось, сыграло существенную роль в развитии политических взглядов писателя.

Роллан без колебаний принял Октябрьскую революцию. В 1919 г. он выдвинул лозунг «международной солидарности с большевизмом», выступил в «Humanité», с резкой статьей «Против блокады», в которой осудил попытки империалистических правительств экономической блокадой и вооруженной интервенцией задушить Советскую Россию. Вопреки давлению со стороны некоторых из своих друзей, призывавших его отказаться от политики, Роллан продолжал выступать в печати и говорить о своих симпатиях по отношению к революции. Однако в начале 1920-х годов дали о себе знать многие из присущих Роллану иллюзий и предрассудков, ложных представлений о судьбах личности в революции, о роли насилия и т. д. Наступил период кризиса, когда Роллан, не переставая защищать дело революции, по многим пунктам разошелся с революционным лагерем. В конце 1922 г. развернулась открытая полемика между Ролланом и Барбюсом, которая привлекла к себе широкое внимание интеллигенции во многих странах. Луначарский следующим образом характеризовал этот спор: «Самым острым моментом нашего идейного расхождения с Роменом Ролланом было его столкновение с Барбюсом. Переписка Ромена Роллана и Барбюса должна была бы быть опубликована у нас полностью, ибо оба они нашли чрезвычайно рельефное выражение — каждый для своего кредо. Барбюс выступал как последовательный революционер, коммунист, Ромен Роллан — как последовательный реформист, пацифист» (V, 504). Луначарскому казалось, что «Ромен Роллан совсем от нас отошел», и в 1924 г. он называл его «настоящим святым интеллигентом», от которого «толку получилось очень мало» (IV, 360). В тяжелый для нашей страны момент Роллан, продолжая выступать в принципе за революцию, резко критиковал конкретные методы ее осуществления, нередко повторяя распространенные в те годы тезисы буржуазной пропаганды. И все же думается, что Луначарский несколько недооценил способность Роллана ориентироваться в происходящих событиях, стойкость его веры в необходимость революционного преобразования жизни и несправедливо упрекал Роллана в «толстовстве», непротивленчестве, которое назвала «величайшей изменой делу мира». Даже в период наибольшего увлечения идеями Ганди Роллан не был «непротивленцем» в прямом смысле слова и в своем движении вперед очень быстро оставил за собой многих правоверных «роллландистов».

Луначарский не переставал внимательно следить за литературной и общественной деятельностью Роллана и эволюцией его взглядов. Характеризуя Роллана и «роллландистскую» группу журнала «Europe» как пацифистов, он писал при этом: «Не надо забывать, что душа мелкобуржуазного пацифиста не есть ни по существу враждебная нам *сила*, ни не могущая никого интересовать *слабость*. Я думаю, что она есть один из объектов нашей борьбы» (IV, 399). Критиковать ошибки и непоследовательность Роллана, вместе с тем вести борьбу за него, используя его симпатии к делу революции — такова, с точки зрения Луначарского, задача советской критики по отношению к этому большому писателю. Образец такой критики Луначарский дал в 1926 г. в статье «Новая пьеса Ромена Роллана», посвященной драме «Игра любви и смерти», которая должна была войти в начатый Ролланом еще в конце XIX в. цикл «Драм Революции». Статья оказалась резкой, но содержала глубокий анализ «роллландизма». Возвращаясь к некоторым ранее высказанным им о Роллане мыслям, Луначарский писал: «Тип такого человека, который в силу несвоевременности своего некритического братолюбия становится на самом деле врагом своего идеала, ибо отрицает, портит, саботирует единственные пути, которые на самом деле ведут к победе, к миру на земле,— меня очень интересовал. Я посвятил этому типу мою пьесу „Освобожденный Дон-Кихот“» (IV, 440). И далее: «Я знаю, что такое роллландизм, а Ромен Роллан знает, что такое революция, и давно уже болеет ею. Он ее уважает и ненавидит. Он уважает ее за то, что она есть самоотверженный путь к великому расцвету правды на земле. Он ненавидит ее за то, что путь этот есть борьба, власть и террор» (IV, 441).

О двойственности позиции Роллана в общественной борьбе 1920-х годов Луначарский писал и в статье «Ответ Ромену Роллану». Появление ее было вызвано написанным Ролланом в январе 1928 г. «Ответом Константину Бальмонту и Ивану Бунину». Клеветническим выпадам двух русских писателей-эмигрантов Роллан противопоставил свидетельства многих людей, побывавших в Советской России. Он подчеркнул, что Советы сумели превратить «чудесную жизненную энергию» населяющих СССР народов «в единый порыв». В 1928 г. упреки Луначарского по адресу выступавшего в защиту СССР Роллана, за его «христианские оговорки», били уже отчасти мимо цели. Луначарский не учитывал некоторых особенностей положения Роллана; выражая сожаление по поводу того, что Роллан принял «эти две печальные фигуры за серьезных людей» и ответил им «в тоне известного уважения», Луначарский словно забывает о том, что здесь же говорит он сам: Роллан обращался к гораздо более широкой аудитории, нежели Бальмонт и Бунин. Это весьма важно, как важно и то, что тогда необходимо было поддерживать таких людей, как Жорж Дюамель или Люк Дюртен (несмотря на все недостатки их книг о Советской России), а не только порицать за «обывательский склад» мышления, как это сделал Луначарский.

К концу 1920-х годов политические взгляды Роллана изменились существенным образом. Об этом свидетельствует ряд его острых политических выступлений вроде «Письма американскому другу в связи с судебным убийством Сакко и Ванцетти» (1927), письма в газету «Libertaire» (1927) относительно «преследований в России». Почти мгновенная реакция Луначарского на это письмо еще раз говорит о том, что все горькие слова, произносимые им в адрес Роллана, не мешали ему видеть в авторе «Жана-Кристофа» союзника, которому следует протянуть руку дружбы. На предложение Луначарского сотрудничать в журнале «Революция и культура» Роллан тотчас же дал согласие. Мир еще не был восстановлен полностью, но, отвечая Луначарскому, Роллан счел необходимым четко сформулировать свое отношение к русской революции: «Я одним из первых признал ее величие и историческую необходимость. Я это признаю неизменно. И считаю, что она представляет собою могучий авангард человеческого общества» [7].

Особенное значение для переоценки Луначарским общественной позиции Роллана имела статья «Европа, расширься или умри», опубликованная Ролланом в качестве открытого письма одному из поборников «пан-Европы» Гастону Риу, автору статьи «Соединенные Штаты Европы или Соединенные Штаты мира». Уже после Февральской революции в ряде стран Европы вынашивались идеи различных региональных блоков, «Соединенных штатов», которые играли бы при обострении революционной ситуации роль нового «Священного союза». Одному из пропагандистов «европейской» идеи блока нескольких держав во главе с империалистической Германией Роллан дал резкую отповедь в 1917 г., указав прежде всего на бессмысленность исключения из объединенной Европы революционной России. И позже Роллан продолжал отстаивать свою точку зрения. Так, в статье о «пан-Европе» (1930) он писал: «Я не приемлю Европы, не приемлющей 〈...〉 СССР» [8]. Рост опасности новой войны, гонка вооружений в ряде стран заставили Роллана выступить с большей решительностью против «пан-европейских» идей, пропагандировавшихся Гастоном Риу. Создание «европейского блока дельцов и военных» означало бы не что иное, как открытие военных действий против Советского Союза. Можно не сомневаться, замечает Роллан, что этот блок «будет пущен в ход теми, кто видит в существовании и успехах СССР свое социальное отрицание и свою гибель» [9]. Ответ Роллана Риу не прошел мимо внимания Луначарского. В оставшейся неопубликованной статье «Ромен Роллан о пан-Европе» он дал краткое изложение истории вопроса, а затем охарактеризовал позицию Роллана. Хотя, по мнению Луначарского, Роллан сохраняет некоторые иллюзии относительно роли интеллигенции, он впервые с такой большой резкостью подчеркнул свою «противоположность буржуазному миру». Теперь все меньше остается разногласий между ним и коммунистами, и то, что Роллан играет роль вождя части европейской интеллигенции, вызывает сочувственное отношение Луначарского.

Знаменитая статья «Прощание с прошлым», написанная в 1931 г., подвела итог пути, который Роллан проделал в предыдущие годы: «Стрелка компаса показывает

на север, на ту цель, к которой идут передовые отряды Европы, героические революционеры СССР,— эта цель: социальная и нравственная перестройка человечества»[10]. Луначарский был в числе тех, кто помог Роллану «перешагнуть пропасть и присоединиться к лагерю Советского Союза». Он был также одним из первых, кто искренне приветствовал мужественный шаг большого французского писателя.

По инициативе Луначарского Роллан был избран почетным членом Всесоюзной Академии наук; при его участии было предпринято издание первого собрания сочинений Роллана на русском языке. После многолетнего перерыва состоялась и новая встреча Луначарского с Ролланом. В апреле 1932 г. Луначарский приехал в Вильнёв, где жил тогда Роллан, и провел здесь несколько часов. Вскоре в журнале «Прожектор» появился его очерк, рассказывавший об этом посещении Роллана. «Мы расстались с ним, как с близким человеком,— писал в заключение Луначарский.— Мы были осчастливлены этим свиданием. Хорошо, когда крупнейшие люди эпохи иногда издали, но все же верною стопою приходят к великим идеям своего времени» (VI, 228).

Это была их последняя встреча. В декабре 1933 г. Роллан прислал в редакцию «Литературной газеты» телеграмму: «Очень опечален смертью моего друга Луначарского, который на Западе был всеми уважаемым послом советской мысли и искусства» [11].

* * *

Переписка Луначарского и Роллана охватывает 1915—1933 гг. В настоящей публикации собраны все известные нам письма Луначарского к Роллану.

Письма печатаются по копиям (машинописным или фотографическим), любезно предоставленным Марией Павловной Роллан и находящимся в ИМЛИ и у И. А. Луначарской. Оригиналы писем хранятся в архиве Роллана (Париж).

Ряд писем Луначарского 1915—1917 гг. введен Ролланом, полностью или частично, в его дневник (см. об этом в примечаниях со ссылкой: Journal и указанием страницы). Три несохранившихся письма воспроизводятся по этому изданию.

Можно утверждать, что до нас не дошли и еще некоторые письма Луначарского к Роллану. Об одном из них (с приглашением сотрудничать в журнале «Страна Советов») мы узнаем из ответного письма Роллана от 11 марта 1931 г.

В публикацию, кроме писем самого Луначарского, включены, в общей хронологической последовательности, два письма его жены, А. А. Луначарской, вызванных арестом Луначарского в 1917 г. по приказу Временного правительства.

Русский перевод всех писем, писавшихся Луначарским по-французски, публикуется здесь впервые. Одно письмо (от 2 сентября 1927 г.), написанное Луначарским по-русски и затем переведенное на французский язык, было напечатано в обратном переводе в собрании сочинений Р. Роллана (т. 13. М., Гослитиздат, 1958, стр. 147).

В. Балахонов

[1] Луначарский, как и ряд более поздних исследователей творчества Роллана, не раз ошибочно указывал, что Роллан уехал в Швейцарию после начала войны, «так как во Франции не мог бы высказывать своих идей» (IV, 361).

[2] Здесь и далее выдержки из дневника Роллана приводятся по книге: R. Rolland. Journal des années de guerre 1914—1919. Paris, 1952. Страницы указываются в тексте статьи.

[3] Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. 13, стр. 244.

[4] Впоследствии Роллан, как свидетельствует одна из его дневниковых записей 1930-х годов, склонен был считать, что без Луначарского он, быть может, раньше понял и полюбил бы русскую революцию в лице Ленина, так как Луначарский в ту пору не дал ему почувствовать всю силу ленинского гения (см.: Jean Perus. Romain Rolland et Maxime Gorki. Paris, 1968, p. 38).

[5] Цит. по рукописи. Парижский архив Р. Роллана.

[6] Ф. Наркирьер. Французская революционная литература. М., изд-во «Наука», 1965, стр. 221.

[7] Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. 13, стр. 148.

[8] Там же, стр. 186.

[9] Там же, стр. 207.

[10] Там же, стр. 258—259.

[11] «Литературная газета», 1934, № 1, 5 января.

1

‹Женева. 26 января 1915 г.›

Cher Maître,

Je suis votre ami inconnu, votre admirateur, même collaborateur. Dans les modestes mesures de mes forces j'accomplis une tâche voisine par ses tendances à la vôtre, et c'est pour cela que j'ai essayé par de nombreux articles de servir à répandre votre gloire en Russie [1].

La gloire de tel ou tel écrivain, fût-il des plus grands, m'est indifférente en soi. Mais je reconnais en vous un «maître de vivre» comme on dit en Russie. Je suis d'accord en ceci avec un de mes amis les plus chers — le fondateur de «La Voce» — Guiseppe Prezzolini, que vous connaissez bien [2].

Je suis heureux, heureux au sens strict du mot, que vous, celui en qui j'espérais toujours le plus, avez conservé votre belle sagesse au milieu de l'orgie nationaliste dont nous sommes entourés.

Ma première pensée était de traduire vos trois articles parus dans le «Journal de Genève» et de les publier en Russie. Mais un scrupule m'a arrêté. Je devrais éliminer le passage sur «l'autre aigle rapace», le moscovite. Cette élimination, comme vous le sentirez bien, eut donné une autre valeur à presque toutes vos pensées qui intéresseraient les lecteurs russes [3].

J'ai communiqué mes doutes au sympathique rédacteur de «Kievskaia mysl» [4], notre «Dépêche de Toulouse» [5] à peu près (Kiev est une Toulouse d'à peu près 700 000 habitants), et il m'a répondu:

«Allez immédiatement à Genève. Tâchez de causer avec Romain Rolland, de lui faire comprendre les limites que nous impose la censure et de donner à ses idées dans toute leur largeur humaine un tour acceptable pour notre «légalité», sans nuire à la hauteur de ses leçons à l'humanité».

Je suis venu pour cela, cher Maître. Je ne suis aucunement «un journaliste» typique. Je suis auteur d'une œuvre en deux volumes «Socialisme et Religion», de plusieurs volumes d'études philosophiques et critiques, de plusieurs drames et contes [6]. Conservant toute ma modestie, mais pour vous informer simplement, je puis dire, qu'en tout cas, je suis connu en Russie comme un écrivain socialiste de quelque marque. Personne ne pourrait le contester.

Je tiens beaucoup à cette conversation projetée et j'espère que vous ne me la refuserez pas.

Anatole Lounatcharsky

11, rue Roli
Paris

Перевод

Дорогой Мэтр,

я ваш незнакомый друг, ваш почитатель, поклонник, даже сотрудник. В пределах своих скромных сил я служу делу, которое по своим задачам близко вашему, именно поэтому в многочисленных статьях я старался способствовать распространению вашей известности в России [1].

Сама по себе слава того или иного писателя, как бы велик он ни был, оставляет меня равнодушным. Но вас я считаю «учителем жизни», как говорят в России. В этом я согласен с одним из самых дорогих моих друзей — основателем «La Voce» — Джузеппе Прецциолини, которого вы хорошо знаете [2].

Я счастлив, в буквальном смысле слова счастлив, что вы, в которого я всегда больше всего верил, сохранили свою прекрасную мудрость среди окружающего нас разгула национализма.

Публикация И. А. Луначарской при участии Л. К. Кувановой. Перевод писем на русский язык М. И. Беляевой.

Моей первой мыслью было перевести три ваших статьи, появившиеся в «Journal de Genève», и напечатать их в России. Но меня остановило одно опасение. Я должен был бы пропустить то место, где говорится о «другом хищном орле» — московском. Этот пропуск, как вам и самому будет вполне понятно, придал бы другой смысл почти всем вашим мыслям, интересным для русского читателя [3].

Я поделился своими сомнениями с симпатичным редактором „Киевской мысли"[4] — в некотором роде нашей «Dépêche de Toulouse» [5] (Киев это Тулуза, примерно с 700 000 жителей) — и он мне ответил:

«Поезжайте сейчас же в Женеву. Постарайтесь поговорить с Роменом Ролланом, объясните ему, насколько мы стеснены цензурой, и попросите его изложить свои мысли во всей их гуманной широте, но в форме, приемлемой для нашей «легальности», и так, чтобы при этом величие его наставлений человечеству не было умалено».

Для этого я и приехал, дорогой Мэтр. Я отнюдь не рядовой «журналист». Я автор двухтомного труда «Социализм и религия», нескольких томов философских и критических статей, нескольких драм и рассказов [6]. Не желая показаться нескромным, просто для сведения скажу вам, что в России я во всяком случае пользуюсь некоторой известностью как писатель-социалист. Этого никто не мог бы оспорить.

Я многого жду от задуманной беседы с вами и надеюсь, что вы мне в ней не откажете.

Анатолий Л у н а ч а р с к и й

Машинописная копия. Оригинал — машинопись с автографической подписью. Датируется на основании почтового штемпеля. Приведено полностью: Journal, 241—242.

На визитной карточке, приложенной к письму:

Monsieur!

Je reviendrai à Genève le 29 matin, j'y resterai 2 jours. J'espère trouver à la rédaction un mot de vous, m'indiquant l'heure et le lieu de la rencontre tant désirée par moi [7].

Перевод

Г-н Роллан!

Я вернусь в Женеву 29 утром и останусь здесь два дня. Надеюсь найти в редакции вашу записку с указанием часа и места нашей встречи, столь для меня желанной [7].

Машинописная копия с автографа. Визитная карточка с печатным текстом:

Anatole Lounatcharsky, correspondant des journaux «Den» (Petrograd), «Kijevskaya mysl» (Kiev) et des revues «Teatr i Iskousstvo» et «Sovremennik» (Petrograd)

11 rue Roli
Paris.

‹Анатолий Луначарский, корреспондент газет «День» (Петроград), «Киевская мысль» (Киев) и журналов «Театр и искусство» и «Современник» (Петроград)

Улица Роли 11,
Париж›.

[1] Луначарский писал до этого времени о Роллане в статьях «Французская драма в наши дни» («Новый журнал для всех», 1912, № 3), «Ромен Роллан» («День», 1912, № 84, 25 декабря — см. V, 258—266), «Галеви о Роллане» («Киевская мысль», 1913, № 33 2 февраля).

[2] Итальянский писатель и литературный критик Джузеппе Прецциолини (р. 1882), основатель и редактор флорентинского журнала «La Voce» (1908—1916), являлся горячим пропагандистом творчества Роллана в Италии. В статье «Ромен Роллан» Луначарский сочувственно цитирует восторженную оценку, которую Прецциолини дал роману «Жан-Кристоф» в журнале «Rossegna contemporanea» (см. V, 258). Роллан поддерживал с Прецциолини дружеские отношения и сотрудничал в «La Voce». Однако в дневнике Роллана мы встречаем ряд возмущенных высказываний о шовинистической позиции, занятой Прецциолини в начале войны (см. Journal, 56, 365). Переписка Роллана с Прецциолини опубликована в издании «Cahiers Romain Rolland»: Cahier 16. Romain Rolland et le mouvement de la *Voce*. Paris, A. Michel, 1966.

[3] В швейцарской газете «Journal de Genève» в течение второй половины 1914 г. был напечатан ряд статей Роллана. Луначарский, вероятно, имеет в виду статьи «Над схваткой», «Inter arma caritas» («Милосердие среди войны») и «Кумиры», опубликованные в номерах 22 и 23 сентября (приложение), 4 и 5 ноября (приложение) и 10 декабря 1914 г.

В первой из них Роллан писал: «У наших западных народов не было никакого основания для войны ‹...› Но кто послал на них эти бедствия? ‹...› Кто, как не их государства и прежде всего (так я думаю) три великие виновника, три хищных орла, трй империи — изворотливая, лукавая политика Австрийского дома, всепожирающий паризм и грубая Пруссия» (Ромен Р о л л а н. Собрание сочинений, т. XVIII. Л., изд-во «Время», 1935, стр. 26).

В дневниковой записи от 29 января 1915 г. Роллан отметил: «Луначарский отказался от мысли опубликовать мои статьи по-русски из-за неизбежных изъятий, которые в них сделала бы цензура; но он хочет изложить мои взгляды в форме интервью» (Journal, 242).

[4] *«Киевская мысль»* — ежедневная либеральная газета, выходившая с 30 декабря 1906 г. до января 1918 г. Луначарский сотрудничал в этой газете в 1909—1915 гг. Газету подписывал в качестве официального редактора корректор И. И. Тарнавский. Фактическим же редактором был М. И. Эйшискин. О нем и идет здесь речь.

[5] Издававшаяся в Тулузе «Dépêche de Toulouse» была одной из наиболее распространенных французских провинциальных газет.

[6] См. примечания 27—29 и 32—34 к «Автобиографической заметке» Луначарского (см. стр. 555—556 настоящ. тома). Из произведений Луначарского-драматурга к тому времени были напечатаны «Королевский брадобрей» (1906), «Пять фарсов для любителей» (1907) и пять небольших пьес, вошедших в сборник «Идеи в масках» (1912).

[7] Первая встреча Роллана и Луначарского состоялась 29 января 1915 г. О происходившей между ними беседе, посвященной, в основном, политическим темам, Роллан сделал в своем дневнике пространную запись, начинающуюся словами: «Визит Анатолия Луначарского. Он произвел на меня впечатление человека искреннего, умного, лишенного иллюзий» (Journal, 242). О своем посещении французского писателя Луначарский рассказал в статье «У Ромена Роллана» («Киевская мысль», 1915, № 72, 13 марта, и № 73, 14 марта). См. также об этой встрече в лекции Луначарского «Современная литература на Западе» (стр. 331—332 настоящ. тома).

2

‹Париж. 2 марта 1915 г.›

Cher Maître!

Je ferai tout mon possible pour retrouver les traces de M. Meyer-Graefe, dont les œuvres je connais bien. Plusieurs des ses livres sont traduits en russe [1]. Je m'adresse à deux hommes de lettres et à un avocat à Moscou qui feront toutes les démarches nécessaires. En même temps je vous prie de remercier de ma part vos amis du bureau international pour leurs envois [2]. J'utiliserai tous les documents dans mon article sur ces œuvres de charité internationale.

Des documents de «Neues Vaterland» m'arrivent même à Paris [3]. Ils me seront aussi très utiles.

Votre dévoué

A. L o u n a t c h a r s k y

Rue Roli 11
Paris 14
2/III

Перевод

Дорогой Мэтр!

Я сделаю все возможное, чтобы напасть на след г. Мейер-Грефе, чьи труды я хорошо знаю. Некоторые его книги переведены на русский язык [1]. Я обращаюсь к двум писателям и одному московскому адвокату, которые предпримут все необходимые шаги. Одновременно прошу вас передать мою благодарность вашим друзьям из международного бюро за их посылки [2]. Я использую в своей статье все документы об этих фактах международной благотворительности.

Материалы из «Neues Vaterland» доходят до меня даже в Париже [3]. Они будут мне тоже очень полезны.

Преданный вам

А. Луначарский

Улица Роли 11
Париж, 14
2/III

Машинописная копия с автографа.

[1] Юлиус *Мейер-Грефе* (1867—1935) — немецкий искусствовед, автор трехтомного труда «История развития новейшего искусства» (1904) и ряда монографий о художниках XIX—XX вв. На русский язык в 1913 г. была переведена его книга «Импрессионисты». Во время первой мировой войны он находился в плену в России. В дневнике 5 ноября 1915 г. Роллан упоминает о его возвращении в Германию.

[2] В 1914—1915 гг. Роллан принимал активное участие в деятельности Бюро помощи военнопленным (L'Agence internationale des Prisonniers de guerre) при Международном комитете Красного Креста.

[3] Союз «Neues Vaterland» («Новое отечество»)— основанная в Берлине в октябре 1914 г. немецкая буржуазная пацифистская организация. Хотя среди ее руководителей было немало искренних пацифистов вроде А. Эйнштейна, союз на деле не порывал с правящими кругами империалистической Германии. Пропагандистскую деятельность «Neues Vaterland» осуществлял путем рассылки своих бюллетеней и брошюр. Истории этой организации и ее отношениям с Ролланом посвящена книга: P. Grappin. Le Bund *Neues Vaterland* (1914—1916). Ses rapports avec R. Rolland. Lyon — Paris, 1952. См. также В. Е. Балахонов. Ромен Роллан в 1914—1924 годы. Л., 1958, стр. 38—39.

3

‹Сен-Лежье. 25 апреля 1916 г.›

Cher Maître,

Votre adresse est malheureusement toujours incertaine. Ainsi je tache à vous faire parvenir cette lettre par l'intermédiaire de «Demain» [1].

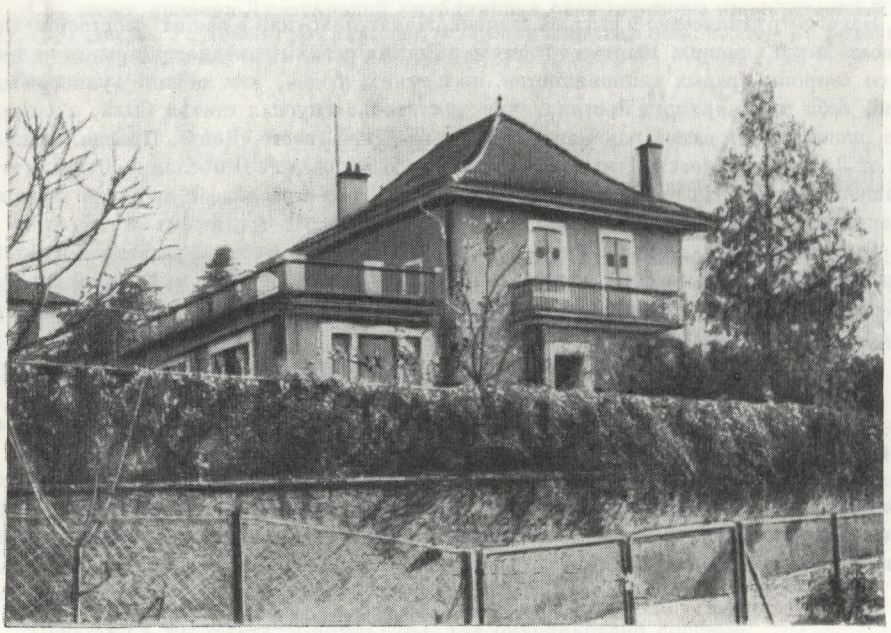
La rédaction de la grande revue russe «Letopiss» (Les Annales), fondée récemment par Maxime Gorki, que vous connaissez sans doute, m'écrit qu'elle vous a envoyé depuis longtemps déjà une invitation à la collaboration, sans avoir votre réponse [2].

Je dois vous dire que «Letopiss» est chez nous la seule revue qui ose ouvertement soutenir la thèse européenne et affronter le sabbat nationaliste, qui chez nous a rendu fous même des hommes qui semblaient jusque-là des plus raisonnables. Les opinions de Gorki sur la guerre, la paix future, la lutte pour l'union des européens, des hommes par-dessus les frontières sont les mêmes que vous professez.

Votre collaboration est hautement désirable dans votre propre intérêt, comme dans le nôtre. On vous attaque rudement en Russie. Non seulement nos nationalistes de la droite, mais aussi les hommes, comme un certain Tchoulkoff, qui se donne pour «anarchiste-mystique» et dont un article, assez ignoble, a été malheureusement publié par le «Dienne», journal le plus radical de Pétrograd. Il est vrai que Liroff lui a répondu dans «Kievskaia mysl» comme il le méritait [3]. J'ai envoyé au «Dienne» un article sur votre livre («Au-dessus etc.»), mais je ne suis pas sûr qu'il passera les obstacles doubles de la censure rédactionnelle et de la censure gouvernementale [4].

Prenez parole vous-même, cher Maître, devant la meilleure partie du public russe! Nous avons un bel auditoire: le N. de Décembre 1915 (le premier) étant publié en 10 000 exemplaires est déjà devenu introuvable dans les librairies. Tchertcoff publie chez nous «Le Journal de L. Tolstoï» [5].

Je sais que la question des honoraires vous intéresse peu, mais je tiens à vous dire que la revue est assez riche et payera.



ВИЛЛА «ОЛЬГА» (ВИЛЬНЁВ, ШВЕЙЦАРИЯ). ЗДЕСЬ 24 АПРЕЛЯ 1932 г. ЛУНАЧАРСКИЙ ПОСЕТИЛ Р. РОЛЛАНА
Фотография А. Н. Рубакина, 1965
Слева по фасаду — окно рабочего кабинета Р. Роллана
Собрание А. Н. Рубакина, Москва

Pour commencer — ne me permetteriez-vous pas de traduire votre bel article sur Shakespeare paru dans «Demain»? [6]

En général je vous conseille de me passer les articles français, que vous voudrez publier dans la «Letopiss»: je les traduirai amoureusement. Vous trouverez difficilement un traducteur plus dévoué, en outre je suis un traducteur [7] et littérateur expérimenté. J'attends votre réponse, cher Monsieur Rolland.

Votre sincère ami et admirateur

An. Lounatcharsky

St.-Legier s/Vevey
Chalet Bolomey.
1916 25/IV

Перевод

Дорогой Мэтр,

к сожалению, у вас все еще неопределенный адрес. Вот почему я пытаюсь переслать вам это письмо через «Demain» [1].

Редакция крупного русского журнала «Летопись», недавно основанного Максимом Горьким, которого вы, без сомнения, знаете, пишет мне, что давно уже послала вам приглашение сотрудничать, но ответа от вас не получила [2].

Должен сказать вам, что «Летопись» — единственный у нас журнал, осмеливающийся открыто защищать идею европеизма и решительно выступать против националистического разгула, который свел у нас с ума даже людей, до сих пор, казалось бы, самых здравомыслящих. Горький придерживается тех же взглядов на войну, на будущий мир, на борьбу за объединение европейцев, людей, не считающихся с границами,— что и вы.

Ваше сотрудничество в высшей степени желательно как в ваших собственных интересах, так и в наших. Вы подвергаетесь в России резким нападкам и притом не только со стороны правых националистов, но и таких людей, как некий Чулков, выдающий себя за анархиста-мистика, чья достаточно гнусная статья была, к сожалению, напечатана в самой радикальной петроградской газете «День». Правда, он получил от Лирова в «Киевской мысли» заслуженную отповедь[3]. Я послал в «День» статью о вашей книге («Над схваткой»), но не уверен, что она преодолеет двойную преграду редакционной и правительственной цензуры [4].

Выступите сами, дорогой Мэтр, перед лучшей частью русской читающей публики! У нас прекрасная аудитория: декабрьский номер 1915 г. (первый), вышедший тиражом в 10 000 экземпляров, уже невозможно найти в книжных магазинах. Чертков печатает у нас «Дневник Л. Толстого»[5].

Я знаю, что гонорарный вопрос вас мало интересует, но хочу вам все же сказать, что журнал достаточно богат и заплатит.

А для начала не разрешите ли вы мне перевести вашу прекрасную статью о Шекспире, появившуюся в «Demain»?[6]

Вообще советую вам присылать мне те французские статьи, которые вы захотите публиковать в «Летописи»: я стану с любовью переводить их. Вам трудно будет найти более преданного переводчика, кроме того я — опытный переводчик [7] и литератор. Жду вашего ответа, дорогой г. Роллан.

Ваш искренний друг и почитатель

Ан. Луначарский

Сен-Лежье бл. Веве
Дача Боломе
1916 25/IV

Фотокопия с автографа. Приведено частично: Journal, 742—743.

[1] «*Demain*» — прогрессивный политический журнал, выходивший в Женеве в 1916—1918 гг. под редакцией французского социалиста-интернационалиста Анри Гильбо. Решительно выступал с осуждением войны и милитаризма. В журнале с первых номеров сотрудничал Роллан. В 1917—1918 гг. здесь были перепечатаны некоторые статьи Ленина. Луначарский поместил в 1916 г., № 11-12, статью об Эмиле Верхарне (см. настоящ. том, стр. 302—308).

[2] «*Летопись*» — ежемесячный литературный, научный и политический журнал (1915—1917), основанный Горьким, который сгруппировал вокруг него литературные силы, выступавшие против империалистической войны, национализма, шовинизма. Однако политическая линия журнала была нечеткой, значительную роль в политическом отделе играли «впередовцы» и меньшевики. Луначарский поместил в «Летописи» ряд рецензий и статью «Расслоение социал-демократии» (1917, № 5-6).

[3] Статья о Роллане литератора декадентского лагеря Георгия Чулкова, озаглавленная «Нейтральный писатель», появилась в № 3 газеты «День» 4 января 1916 г. Резко осуждая литературную и общественно-политическую деятельность Роллана, Чулков назвал его «писателем бессильным и ограниченным», попавшим в «трагикомическое положение со своим тупеньким нейтралитетом в дни всемирной бури и яростной борьбы не на живот, а на смерть».

Отповедь Чулкову и другим хулителям Роллана дал М. Лиров (М. И. Литваков) в «Киевской мысли» от 18 января (статья его озаглавлена «Литературная пляска»). «Я хотел бы здесь только отметить недостойную кампанию, которую повели против Ромена Роллана в связи с занятой им позицией в настоящей войне некоторые наши литературные ничтожества из мистико-анархического лагеря ‹...›,— писал Лиров.— Эти анархо-мистические посредственности обрушились на Ромена Роллана. Г-н Минский посвятил ему злобную статью в „Утре России“, а г. Чулков — злобно лицемерную статью в „Дне“ ‹...› На фоне его мужественной деятельности уже слишком выступает их идейная и душевная нагота...» «Как бы то ни было,— заключал критик,— грустно становится при виде этой пляски вокруг имени одного из столь немногих праведников современной культуры».

[4] Статья Луначарского о книге Роллана «Над схваткой» в газете «День» не появилась.

[5] В «Летописи» (1915, декабрь, и 1916, № 1, 9 и 12) извлечения из дневника Л. Н. Толстого печатались под редакцией А. М. Хирьякова.

[6] Переведенная Луначарским статья Роллана «Правда в шекспировском театре» (из журнала «Demain», 1916, № 4) была напечатана в № 6 «Летописи» за тот же год. (В последнее русское собрание сочинений Роллана статья вошла под названием «Истина в творчестве Шекспира».)

[7] К этому времени Луначарский опубликовал свои переводы произведений Н. Ленау, Ады Негри, Р. Демеля, П. Верлена, Ф. Коппе и других поэтов. Под его редакцией выходили переводы научных книг и политических брошюр Ф. Меринга, К. Каутского, А. Лабриолы и др.

4

‹Сен-Лежье. 29 апреля 1916 г.›

Запись в дневнике Роллана:

Lounatcharsky m'écrit (29 avril), que Gorki a bien été arrêté, il y a trois mois, après un discours pacifiste à Moscou [1]. Mais seulement quelques heures; et on l'a relâché. Ce qui est plus grave, c'est qu'il était malade d'une pleurésie, ces derniers temps; et peut-être faudra-t-il qu'il aille rétablir sa santé hors de Russie, dans des pays chauds.

Перевод

Луначарский пишет мне (29 апреля), что Горький действительно был арестован три месяца тому назад после своего пацифистского выступления в Москве [1]. Но всего на несколько часов, затем его освободили. Важнее то, что в последнее время он был болен плевритом; возможно, для поправления здоровья ему понадобится уехать из России в теплые края.

Печатается по тексту: Journal, 743, где опубликовано впервые.

[1] Этот слух об аресте Горького не соответствовал действительности.

5

‹Сен-Лежье. 26 августа 1916 г.›

Запись в дневнике Роллана:

J'ai interrogé un socialiste russe, Anatole Lounatcharsky, au sujet du journal d'Andréiew [1]. Et bien m'en a pris, car il m'informe que ce journal est fondé par l'union des banques et des grands industriels russes. Son programme, nettement annoncé, est «la défense des intérêts des capitalistes russes contre les préjugés du grand public et l'autocratie de la bureaucratie». A la tête est Protopopoff, vice-président de la Douma, libéral plus que modéré (octobriste) et impérialiste prononcé. Le nouveau quotidien a 5 millions de roubles comme capital (chiffre inouï pour un journal russe), et a annoncé parmi ses collaborateurs Korolenko, Gorki et Andréieff.

«Trois jours plus tard, écrit Lounatcharsky (26 août), Korolenko, qui depuis la mort de Tolstoï est la personnification de la conscience littéraire russe, a refusé (pour cause de maladie, affirme Protopopoff). Gorki a refusé également, quoique Protopopoff „conserve l'espoir d'éclaircir le malentendu". Reste Andréieff. Pendant la guerre il a pris l'attitude d'un patriote,— il est vrai, prodémocrate, probelge, profrançais, antiannexioniste,— attitude des social-patriotes russes. Mais il a attaqué lourdement Gorki, pour son peu de patriotisme [2]. Le nouveau quotidien lui a promis des honoraires extravagants. En général, il paiera magnifiquement. Parmi les publicistes du journal, deux noms célèbres: le prince Eugène Troubetzkoï, un libéral modéré, propolonais et ouvertement impérialiste, et le professeur Grimm, représentant des Universités au Conseil d'Empire, Kadet, opportunist. Ce n'est là que la garniture. Même Protopopoff n'est que le premier commis. La grande bourgeoisie de Moscou veut inaugurer une vie politique indépendante; elle possède maintenant des chefs très doués et populaires, pris dans ses rangs, des millionnaires et des „vieux croyants" (rascolniki): Konovaloff, Riabouchinsky, Goutchkoff, etc... C'est eux qui seront les vrais directeurs du journal. Et c'est bien

que la bourgeoisie parle enfin la tête haute! C'est toujours un progrès. Mais quant à nous, socialistes, nous savons que c'est „l'autre ennemi", et nous saurons faire un accueil digne à ce „Temps" russe. Ils ont pu acheter Andréieff, qui, malgré tous ses grands talents, est trop avide de popularité à bon marché et du marché à bon prix; mais je serais bien étonné d'y voir Gorki, même à titre de collaborateur occasionnel et seulement comme «belletriste». Le numéro d'aujourd'hui de la «Neue Zürcher Zeitung» contient une correspondance de Stockholm. Il paraît que ce même Protopopoff y fait des pourparlers semi-officiels, pour une paix séparée. Je suis un internationaliste, un adversaire, de la guerre, un ami de la paix; mais si le gouvernement russe, aidé par ces libéraux ultrapatriotes et jusqu'auboutistes, privés d'épine dorsale, concluait maintenant une paix séparée (et sachez-le, seulement pour ressaisir la Pologne, sans même lui accorder une autonomie quelconque), ce serait la plus grande trahison que connaisse l'histoire, une vraie Némésis pour ces démocrates anglais, français, et même russes, qui ont conclu, eux aussi, une paix séparée avec le tsarisme! Nous l'avons prédit. Nous avons toujours annoncé que ce n'est pas ces pauvres rhéteurs illusionnés qui mèneront les événements, mais de tous les côtés les impérialistes sans foi ni loi! Bien fait pour MM. Asquith et Northcliffe, Poincarré et Barrès! [3] Embrassez-le maintenant, votre Tsar! Qu'il ne peut être qu'un ennemi mortel de la démocratie, cela se comprend; mais qu'il joue un tour pareil aux nationalistes d'Occident, ça, c'est épatant! Il y a tout lieu de croire la nouvelle. Cela compliquera encore notre position, à nous socialistes; mais peut-être le cynisme de la politique crèvera les yeux des masses, et elles comprendront finalement que la seule politique vraiment démocratique, c'est la paix des peuples pour la guerre contre les classes dirigeantes...

An. Lounatcharsky»

Reçu de Lounatcharsky mon article: «La vérité dans l'œuvre de Shakespeare», traduit par lui en russe, et publié dans le numéro de juin de la revue «Letopiss» («Annales») [4].

Перевод

Я осведомился у одного русского социалиста, Анатолия Луначарского, о газете Андреева [1]. И хорошо сделал, так как он сообщил мне, что газета основана объединением банков и крупных русских промышленников. У нее ясно выраженная программа — «защита интересов русских капиталистов от предубеждений широкой публики и бюрократической автократии». Во главе стоит Протопопов, вице-председатель Думы, более чем умеренный либерал (октябрист) и отъявленный империалист. Новая ежедневная газета располагает капиталом в пять миллионов рублей (цифра неслыханная для русской газеты); в числе ее сотрудников объявлены Короленко, Горький и Андреев.

«Три дня спустя, — пишет Луначарский (26 августа), — Короленко, являющийся после смерти Толстого воплощением совести русской литературы, отказался (по болезни, как утверждает Протопопов). Горький также отказался, хотя Протопопов „сохраняет надежду выяснить это недоразумение". Остается Андреев. Во время войны он занял патриотическую позицию,— правда продемократическую, пробельгийскую, профранцузскую, антианнексионистскую,— позицию русских социал-патриотов. Но он грубо обрушился на Горького за недостаточный патриотизм [2]. Новая газета обещала ему баснословные гонорары. Вообще платить она будет великолепно. Среди публицистов газеты есть два известных имени: князь Евгений Трубецкой, умеренный либерал, сторонник поляков и откровенный империалист, и профессор Гримм, представитель университетов в Государственном совете, кадет, оппортунист. Но все это только для гарнира. Даже Протопопов всего только старший приказчик. Крупная московская буржуазия хочет начать независимую политическую жизнь: у нее теперь есть очень способные и популярные вожди, выдвинутые из ее рядов, миллионеры и „староверы" (рас-

кольники): Коновалов, Рябушинский, Гучков и др. ...Они-то и будут подлинными руководителями газеты. И хорошо, что буржуазия заговорила, наконец, во весь голос! Как никак, это прогресс. Но что до нас, социалистов, мы знаем, что это „второй враг" и сумеем оказать достойный прием этому русскому „Temps"! Они могли купить Андреева, который, несмотря на свой большой талант, слишком падок на дешевую популярность и на легко достающиеся крупные деньги; но я был бы очень удивлен, если бы увидел там Горького, даже в качестве случайного сотрудника и только как „беллетриста". В сегодняшнем номере „Neue Zürcher Zeitung" есть корреспонденция из Стокгольма. По-видимому, тот же Протопопов ведет там полуофициальные переговоры о сепаратном мире. Я интернационалист, противник войны, я за мир; но если бы русское правительство, при помощи этих бесхребетных либеральных ультрапатриотов и сторонников войны до победного конца, заключило теперь сепаратный мир (и, не сомневайтесь, для того только, чтобы опять заполучить Польшу, даже без предоставления хоть малейшей автономии),— это было бы величайшим предательством, какое только знала история, подлинной Немезидой для тех английских, французских и даже русских демократов, которые тоже заключили сепаратный мир с царизмом! Мы это предсказывали. Мы всегда говорили, что событиями будут руководить не эти жалкие фантазеры-краснобаи, а везде и повсюду потерявшие честь и совесть империалисты! Так им и надо, этим господам — Асквиту и Нортклифу, Пуанкаре и Барресу![3] Целуйтесь теперь со своим царем! Что он может быть только смертельным врагом демократии — это понятно; но что он так подведет националистов Запада — это сногсшибательно! Есть все основания верить этой новости. Это еще осложнит наше положение социалистов; но цинизм этой политики, может быть, откроет глаза массам, и они, наконец, поймут, что единственная истинно-демократическая политика — это мир между народами для войны — против правящих классов...

Ан. Луначарский»

Получил от Луначарского свою статью «Истина в произведениях Шекспира», переведенную им на русский язык и напечатанную в июньском номере журнала «Летопись»[4].

Печатается по тексту: Journal, 887—889, где опубликовано впервые.

[1] Незадолго до этой записи Роллан отметил в дневнике: «Константин Вархамов из Женевы передает мне предложение Леонида Андреева (русского романиста) сотрудничать в большой ежедневной газете, которая должна выходить с осени в Петрограде и в которой он является редактором литературного отдела. „Статьи, рассказы, очерки, критика, впечатления" — по моему выбору. Теперь в России очень интересуются подробностями о возрождении героической Франции, о восстановлении этой чудесной духовной энергии, делавшей Францию, на протяжении стольких поколений, страной, которая дорога всему миру» (Journal, 885).

Речь шла о подготовке к изданию газеты «Русская воля», основанной на средства крупных банков членом Государственной думы А. Д. Протопоповым, занявшим в конце 1916 г. при содействии Распутина пост министра внутренних дел. О «Русской воле», о редакторской деятельности в ней Л. Андреева и о позиции, занятой по отношению к этой газете Горьким и Короленко, см. «Литературное наследство», т. 2, стр. 165—186, и т. 72, стр. 456—458.

[2] Имеется в виду статья Л. Андреева «О „Двух душах" М. Горького» («Современный мир», 1916, № 1).

[3] Здесь названы рьяные милитаристы, вдохновители первой мировой войны: премьер-министр Великобритании Герберт Генри *Асквит* (1852—1928); английский «газетный король» Альфред Чарлз *Нортклиф* (1865—1922); президент французской республики Раймон *Пуанкаре* (1860—1934), а также французский писатель-националист Морис *Баррес* (1862—1923).

[4] См. примеч. 6 к письму 3.

6

‹Сен-Лежье. 29 ноября 1916 г.›

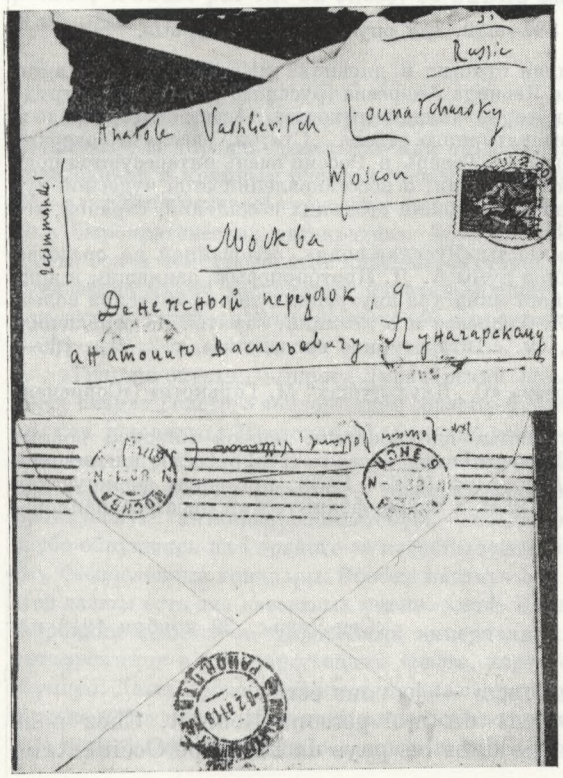
Cher Monsieur,

Puisque vous préférez «la prudence» — je vous écris.

La première proposition provient de moi personnellement. Chez nous en Russie, plus encore peut-être que dans les pays de l'Europe Occidentale,

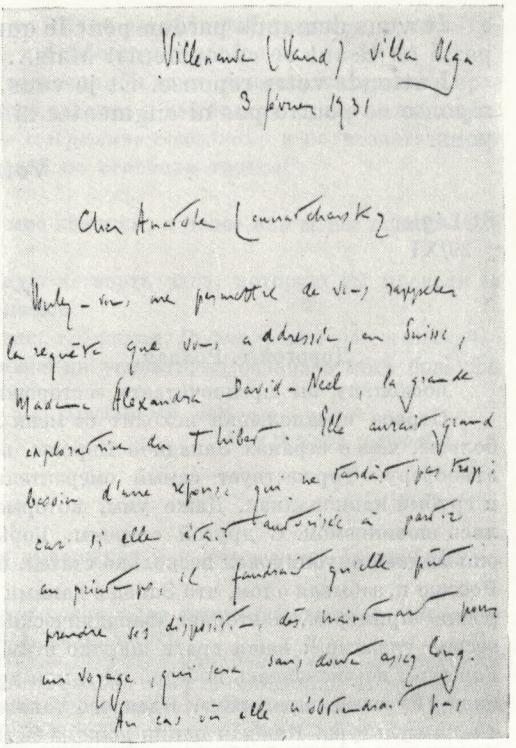
la guerre a créé un état d'âme odieux. Le nationalisme le plus abject, imbécile, présomptueux, métaphysique et cosaque célèbre ses fêtes. Même des esprits qu'on pouvait estimer auparavant — sont devenus chauvins. De l'autre côté Gorky, en soulignant trop son opposition, a publié plusieurs articles, plusieurs «satires», où il se moque douloureusement de la Russie et, oubliant que l'Occident en ce moment-ci est loin de donner un bon exemple, répète les propos «occidentalistes» d'un Tourguéneff, ce qui est très attaquable [1]: nos ennemis en ont profité largement, et la bataille qu'a menée Gorky n'était pas victorieuse. Moi et mes amis nous avons résolu de publier un Almanach sous le titre: «L'Européisme russe». L'idée est telle: il y a une culture *humaine*, internationale. Chaque nation doit être largement ouverte à la vie créatrice de ses sœurs, leurs caractères disparates, les dissemblances de leurs génies *sont* justement le lien le plus fort entre elles, comme la variété des instruments et de leurs parties dans une riche symphonie. Pas de modestie hypocrite ou timide: il faut tâcher de trouver et de prononcer fièrement son caractère national comme ayant des droits égaux avec les autres. Comprendre et aimer l'originalité des autres, tâcher d'être pour elles ce qu'elles sont pour nous. (La source d'enrichissement en tout sens.) Je ne trace ici que les traits généraux. C'est à nous, les publicistes russes, d'élaborer ce programme: 1) Qu'est-ce que c'est que l'unité de l'Europe? 2) Quelles sont les causes de la terrible crise de nos jours? 3) Quelles sont les causes de la pauvreté, de la laideur de la vie politique, économique, religieuse de la Russie? 4) Quelles valeurs vraies a-t-elle produites (littérature, musique et surtout notre maladive mais incomparable culture de «conscience» et «d'amour de compassion»)? Le thème est riche, multiforme et sera exposé concrètement dans une série d'articles, et même de recueils d'articles.

Mais en commençant ce travail je veux inviter deux parrains européens. Un français, un allemand. Tous les deux grands et nobles, Romain Rolland



ПИСЬМО РОМЕНА РОЛЛАНА ЛУНАЧАРСКОМУ
Вильнёв, 3 февраля 1931 г.
Автограф. Конверт
Центральный архив литературы и искусства, Москва

ПИСЬМО РОМЕНА РОЛЛАНА ЛУНАЧАРСКОМУ
Вильнёв, 3 февраля 1931 г.
Автограф. Лист 1
Центральный архив литературы и искусства, Москва



et Carl Spitteler[2]. Je vous demande seulement de nous donner un petit article (une lettre, si vous préférez) sur le thème: *l'Unité de l'humanité et les nations.*

Il est un peu difficile d'organiser cet almanach d'ici. Ça demande du temps. Si vous me donnez votre promesse — si vous écrivez deux ou trois semaines avant le jour où je devrai expédier les manuscrits[3].

Maintenant l'autre affaire. Ici je ne suis qu'un intermédiaire. Un groupe d'écrivains (Bouchholz ⟨?⟩, Lindemann ⟨?⟩, Forel [4] et autres) ont conçu le plan de publier en Suisse (en français et en allemand) un journal (quotidien) qui serait l'organe central du pacifisme. Non seulement ils se proposent d'unir les pacifistes de tous les pays (belligérants et neutres) mais aussi de toutes les tendances, en commençant par le nuance «Bonnet Rouge»[5], par «Démocratic Control» [6] et «Friedenswarte» [7], Longuet — Kautsky — jusqu'à la gauche de Kienthal. Ce sera une «tribune libre». Pourtant on tâchera dans une discussion plus ou moins amicale de trouver des moyens adaptés pour la guerre efficace contre la guerre. L'essentiel est de trouver les capitaux.

Et bien, ils m'assurent, qu'un millionnaire américain (pas Ford!) voudrait bien financer l'entreprise, mais il demande *des noms.* «Si vous avez vraiment l'adhésion des hommes sérieux, dit-il, je marche, mais nommez-les».

Alors on vous demande votre adhésion principale. Vous retiendrez, certes, votre droit de vous retirer si pendant la réalisation de l'organe vous trouverez quelque obstacle à votre collaboration — je le répète — *entièrement libre* et *sans responsabilité* pour vos voisins sur les colonnes du journal! [8]

Voilà.

Malgré mon français je crois avoir expliqué mes propositions de façon plus ou moins compréhensible.

Je vous demande pardon pour le quart d'heure désagréable que vous avez passé en lisant ce «document». Mais... enfin!

J'attends votre réponse. Et je vous salue, Monsieur. *Oui ou non* — votre réponse ne pourra pas ni augmenter ni diminuer ma grande sympathie pour vous.

Votre dévoué
Lounatcharsky

St Légier
29/XI

Перевод

Дорогой г. Роллан,

поскольку вы предпочитаете «осторожность» — пишу вам.

Первое предложение исходит от меня лично. У нас в России, быть может, еще больше, чем в странах Западной Европы, война создала отвратительную моральную атмосферу. Торжествует самый омерзительный, тупой, надменный, метафизический и грубый национализм. Даже умы, которые ранее заслуживали уважения, прониклись шовинизмом. С другой стороны, Горький, слишком резко подчеркивая свою оппозицию, опубликовал несколько статей, несколько «сатир», где с болью высмеивает Россию и, забывая о том, что Запад в данный момент далек от того, чтобы служить хорошим примером, повторяет «западнические» высказывания в духе Тургенева, что весьма уязвимо [1]: наши враги широко этим воспользовались, и борьба, которую вел Горький, не увенчалась победой. Я и мои друзья решили издать альманах под названием «Русский европеизм». Идея его такова: существует интернациональная *человеческая* культура. Каждая нация должна быть широко раскрыта для восприятия творческой жизни братских народов, различие характеров, несходство духа и являются как раз наиболее сильным связующим их началом, подобным разнообразию оркестровых инструментов и исполняемых партий в полнозвучной симфонии. Не нужно ни лицемерной, ни робкой скромности: надо постараться найти и гордо объявить свой собственный национальный характер, равноправный со всеми остальными. Надо понимать и любить оригинальность других народов, стараться быть для них тем же, чем они являются для нас. (Источником всяческого обогащения.) Я намечаю здесь лишь общие положения. Это нам, русским публицистам, надлежит разработать следующую программу: 1) Что такое единство Европы? 2) Каковы причины страшного кризиса наших дней? 3) Каковы причины бедности, уродства политической, экономической, религиозной жизни России? 4) Какие подлинные ценности она создала (литература, музыка и особенно — наш болезненный, ни с чем не сравнимый культ «совести» и «сострадания»)? Тема богатая, разнообразная, и она будет конкретно изложена в ряде статей и даже сборников.

Но, принимаясь за этот труд, я хочу пригласить в качестве крестных отцов двух европейцев. Француза и немца. Оба великие и благородные люди: Ромен Роллан и Карл Шпиттелер [2]. Вас я попрошу дать нам только небольшую статью (если предпочитаете — письмо) на тему «Единство человечества и нации». Организовать альманах — отсюда — нелегко. Это требует времени. Если вы дадите мне свое согласие — я напишу вам за две-три недели до того, как я должен буду отправлять рукописи [3].

Теперь о другом деле. Тут я всего только посредник. Группа писателей (Бухгольц <?> Линдеман <?> Форель[4] и др.) задумала издавать в Швейцарии на французском и немецком языках газету (ежедневную), которая должна стать центральным органом пацифизма. Они собираются объединить пацифистов не только всех стран (воюющих и нейтральных), но также и всех направлений, начиная с оттенка «Bonnet Rouge»[5], через «Democratic control»[6] и «Friedenswarte»[7]—Лонге—Каутский, вплоть до левой Кинталя Это будет «свободная трибуна». Тем не менее они будут пытаться путем более или менее дружеской дискуссии найти пригодные средства для действенной войны против войны. Главное — найти деньги.

И вот, они уверяют меня, что один американский миллионер (не Форд!) готов финан-

сировать это предприятие, но требует *имен.* «Если вы действительно заручились согласием солидных людей,— говорит он,— я с вами, но назовите их».

Итак, у вас просят принципиального согласия. За вами, конечно, сохранится право отказаться, если при осуществлении этого издания у вас возникнет какое-либо препятствие к сотрудничеству,— повторяю — *совершенно свободному* и не возлагающему на вас *никакой ответственности* за соседей по столбцам газеты![8]

Вот и всё.

Несмотря на мой французский язык, мне кажется, я более или менее понятно изложил свои предложения.

Прошу меня извинить за ту неприятную четверть часа, которую вы провели за чтением этого «документа». Но... что поделаешь!

Жду вашего ответа. И приветствую вас, г. Роллан. *Будет ли ваш ответ утвердительным или отрицательным* — он не сможет ни усилить, ни ослабить моей большой к вам симпатии.

Преданный вам

Луначарский

С. Лежье
29.XI

Фотокопия с автографа. Приведено в выдержках и в изложении: Journal, 989—990.

[1] Имеются в виду такие статьи Горького, как «Две души» («Летопись», 1915, декабрь) и «Письма к читателям» («Летопись», 1916, март).

[2] С творчеством швейцарского поэта Карла Шпиттелера (1845—1924) Луначарский начал знакомиться по совету, полученному от Роллана в первое свидание. Чтение Шпиттелера произвело сильнейшее впечатление на Луначарского. В статье его об этом поэте содержится следующее признание: «С трудом могу я отыскать в моих воспоминаниях какой-нибудь параллельный факт, такое же ощущение восторга и счастья при чтении других каких-либо поэтических произведений» (V, 362). Работая над книгой о швейцарских писателях и собираясь подготовить издание «Избранных сочинений» Шпиттелера для русских читателей, Луначарский перевел часть его эпической поэмы «Олимпийская весна» и ряд лирических стихотворений. Опубликован был лишь перевод стихотворения «Колокольные девы» (в журнале «Пламя», 1918, № 26). Печать влияния Шпиттелера, по признанию самого Луначарского, носят на себе его драмы, написанные в 1918—1919 гг. (в частности, «Маги» и «Василиса Премудрая»).

[3] Приведя эти строки в дневнике, Роллан пометил: «Я отвечаю, что согласен» (Journal, стр. 990). Намерение издать альманах не осуществилось.

[4] Август *Форель* (1848—1931) — швейцарский невропатолог, психиатр и энтомолог. Луначарский прослушал у него в Цюрихском университете «великолепный курс гипнотизма, сопровождавшийся блестящими экспериментальными иллюстрациями» («Огонек», 1929, № 21). В годы первой мировой войны Луначарский часто посещал Фореля, ставшего активным социалистом и приветствовавшего русскую революцию. В «Известиях ВЦИК» (1918, № 195, 10 сентября) сообщалось: «В письме к уполномоченному представителю РСФСР в Швейцарии профессор Август Форель пишет: „С участием я слежу за судьбами теперешнего правительства, в котором работает мой лучший друг Луначарский в качестве народного комиссара. Покушение на Ленина больно затронуло меня. Большим позором является нападение Согласия на Россию“».

[5] «*Bonnet Rouge*» — французская ежедневная вечерняя газета, носившая антимилитаристский, пацифистский характер. В июле 1917 г. постановлением суда была закрыта.

[6] *Union of Democratic Control* — английская пацифистская организация, возникшая в самом начале войны. К этому Союзу принадлежали наряду со многими другими учеными, писателями и общественными деятелями Б. Рассел и Б. Шоу.

[7] «*Friedenswarte*» — немецкий пацифистский журнал, основанный в 1899 г. А. Фридом и издававшийся в Берлине. В апреле 1915 г. редактору пришлось перевести издание в Цюрих. В Германии и Австро-Венгрии журнал был запрещен и распространялся нелегально. Фриду удалось привлечь к сотрудничеству в журнале Р. Роллана и Ст. Цвейга.

[8] На предложение Луначарского Роллан отозвался в своем дневнике следующим образом: «По этому поводу я делаю всякого рода оговорки, общего и частного характера: 1. Я не хочу ставить свое имя на какой-либо газете, а могу лишь писать по своему усмотрению и когда мне хочется. 2. У нас, французов, в настоящий момент положение критическое, и перемена может произойти с минуты на минуту вследствие дебатов в Палате депутатов. Мы должны занимать выжидательную позицию, пока проблема эта не будет разрешена» (стр. 990). «Центральный орган пацифизма» так и не был создан.

7

‹Сен-Лежье. 18 марта 1917 г.›

Cher Monsieur,

Je vous remercie infiniment pour votre lettre de félicitations [1].

Vraiment le succès de la révolution, comme le programme démocratique du nouveau gouvernement libéral, dépassent tous les espoirs. C'est vraiment une nouvelle époque qui commence. Nous ne nous faisons pas d'illusions, il faudra travailler rudement et avec abnégation. La situation est terriblement compliquée. Mais la démocratie cette fois-ci est vraiment en marche.

Il va sans dire que je pars en Russie à peine deviendra-t-il possible à partir. Votre article sera traduit et envoyé à Gorky [2].

J'ai déjà envoyé au «Den» le mien sur le même sujet [3].

Je ne connais pas personnellement Holzapfel, qui est un solitaire presque farouche [4].

Je vous serre la main. Je vous embrasse, si vous le permettez, noble ami de l'humanité. Bientôt, peut-être la Russie libre pourra vous acclamer à Moscou, dans son «cœur».

Votre dévoué

Lounatcharsky

18/III St Légier]

Перевод

Дорогой г. Роллан,

я вам бесконечно благодарен за ваше поздравительное письмо [1].

Успех революции, так же как и демократическая программа нового либеарального правительства, действительно превосходят все ожидания. Действительно н чинается новая эпоха. Мы не строим себе иллюзий, придется неутомимо и самоотверженно работать. Положение ужасающе сложное. Но на этот раз демократия и в самом деле сдвинулась с места.

Само собой разумеется, что я уеду в Россию, как только это станет возможным. Ваша статья будет переведена и отправлена Горькому [2].

Свою статью на ту же тему я уже отправил в «День» [3].

Лично я не знаком с Хольцапфелем,— он нелюдим почти до дикости [4].

Жму вашу руку. Разрешите обнять вас, благородный друг человечества. Возможно, свободная Россия скоро сможет приветствовать вас в «сердце» своем — Москве.

Преданный вам

Луначарский

18/III С. Лежье]

]Машинописная] копия с автографа.

[1] В дневнике Роллана имеется следующая запись от 16 марта 1917 г.: «До нас доходят известия о революции в России. Отречение царя. Победившая Дума, опирающаяся на армию. Я тотчас же пишу Бирюкову, Рубакину, Луначарскому, чтобы поздравить их...» (стр. 1097). К Луначарскому Роллан обратился со следующим письмом: «Большие новости, приходящие к нам из России, заставляют с радостью и надеждой биться мое сердце.

Я жму вашу руку. Расскажите вашим друзьям там, с каким ликованием приветствуем мы их освобождение. Это победа, последствия которой для будущего Европы имеют большее значение, нежели результаты мировой войны.

Если вы получите какие-либо точные сведения, не откажите в любезности сообщить мне об этом.

С дружеским приветом Ромен Роллан»
(«Неделя», 1961, № 44).

[2] Имеется в виду статья Роллана «Дневник одного взвода» о книге Барбюса «Огонь». В переводе Луначарского она была напечатана в газете «Новая жизнь», 1917, № 58, 25 июня.

[3] Статья Луначарского «Книга — подвиг» (об «Огне»] Барбюса) появилась в газете «День», 1917, № 29, 9 апреля.

[4] Рудольф Мария *Хольцапфель* (1874—1930) — швейцарский писатель и философ. О его философских и эстетических взглядах Луначарский писал в статье «Новая теория позитивного идеализма (Holzapfel)», напечатанной в кн.: Р. Авенариус. Критика чистого опыта в популярном изложении А. Луначарского.— Новая теория позитивного идеализма. Критическое изложение А. Луначарского. М., изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1905. Роллан также живо интересовался теорией Хольцапфеля. Первая встреча Роллана с Хольцапфелем состоялась в 1917 г., а в 1926 г. Роллан посвятил ему несколько страниц, впервые опубликованных в качестве предисловия к кн.: W. Astrow. Das Leben Rudolf Maria Holzapfels. Jena, Verlag Eugen Diederichs, 1928.

8

‹Сен-Лежье. 27 марта 1917 г.›

Cher Monsieur,

Je vous remercie chaleureusement de ma part et au nom de mes camarades soc-internationalistes pour le soutien moral, que vous nous accordez [1].

Vous voyez bien maintenant que la révolution libérale de M. Milioukow est implacablement jusqu'auboutiste et férocement impérialiste.

Mais nous continuerons.

Certes, nous aurons contre nous toutes les forces coalisées de la réaction et des soi-disant modérés, mais qu'importe. Le prolétariat éclairé sera avec nous, comme l'élite humaine dont vous êtes le représentant.

Je parle en français aujourd'hui à Lausanne et dimanche à la Chaux de Fonds devant 3000 ouvriers. Le manifeste du comité Zimmervaldien est satisfaisant [2]. J'ai un ferme espoir que la vraie démocratie européenne comprendra que c'est seulement la révolution populaire en Russie qui devra priver de pouvoir les impérialistes enragés, qui est digne de sympathie.

J'ai traduit votre bel article et je l'ai envoyé à «Lietopiss» [3].

Je vous renvoie le manuscrit.

Votre profondément dévoué

A. Lounatcharsky

27/III St Légier

Перевод

Дорогой г. Роллан,

приношу вам горячую благодарность от себя лично и от своих товарищей социалистов-интернационалистов за моральную поддержку, которую вы нам оказываете [1].

Теперь вам ясно, что либеральная революция г. Милюкова непреклонно стоит за «войну до победного конца» и до свирепости империалистична.

Но нас это не остановит.

Против нас, конечно, будут все объединенные силы реакции и так называемых умеренных, ну и пусть. Сознательный пролетариат будет с нами так же, как и весь цвет человечества, представителем которого вы являетесь.

Сегодня я выступаю по-французски в Лозанне, а в воскресенье в Шо-де-Фон перед 3000 рабочих. Манифест Циммервальдского комитета удовлетворителен [2]. Я твердо надеюсь, что настоящая европейская демократия поймет, что в России сочувствия достойна только народная революция, которая отберет власть у оголтелых империалистов.

Вашу прекрасную статью я перевел и послал в «Летопись»[3].

Возвращаю вам рукопись.

Глубоко преданный вам

А. Луначарский

27/III С. Лежье

Машинописная копия с автографа.

[1] Речь идет, вероятно, о втором письме Роллана к Луначарскому по поводу революции в России. Письмо не сохранилось.

[2] Имеется в виду воззвание «Русская революция и дело мирового пролетариата», принятое 20 марта 1917 г. на экстренном заседании Интернациональной социалистической комиссии в Берне и опубликованное в газете «Berner Tageblatt» 26 марта 1917 г.

[3] См. примеч. 2 к письму 7.

9

‹Сен-Лежье. 28 марта 1917 г.›

Cher Monsieur,

J'ai deux prières à vous adresser.

1) A Pétrograde se publie maintenant notre journal socialiste «Prawda» [1]. Je vous prie d'écrire pour ce journal un article sur l'attitude de la bourgeoisie libérale devant notre révolution vraie et populaire qui s'étale derrière l'impérialisme jusqu'auboutiste, qui pour le moment ‹est› provisoirement au pouvoir [2],— ou de me permettre au moins d'y publier les deux nobles lettres que vous m'avez envoyées concernant la révolution.

2) Nous brûlons tous de revenir en Russie. Vous savez que nous rencontrons des difficultés presque insurmontables. L'Angleterre, ayant reçu par notre ambassadeur-espion [3] nos caractéristiques, ne laisse pas passer même pour partir sur les rares paquebots qui font encore la course entre Newcastle et Copenhague ceux de nous, qu'elle suppose être adversaires à la guerre jusqu'au bout des forces vitales d'Europe. C'est révoltant! Nous avons conçu un autre plan: d'insister que notre gouvernement rende à l'Allemagne les pauvres prisonniers civiles que son armée en retraite a ignominieusement traîné avec elle de la Prusse Orientale. Comme échange à ceci (une mesure d'ailleurs que les simples sentiments humains prescrivent) l'Allemagne pourrait nous faire passer en Danemark dans des trains spéciaux, hermétiquement fermés.

Le plan ne me semble pas ni baroque, ni amoral, ni impossible. Seulement il faudrait intéresser les grands personnages de l'internationale humanitaire, en premier lieu Mr Ador [4]. Ne pourriez-vous pas me donner une lettre de recommandation pour cet homme estimé et influent?[5]

En attendant votre réponse, cher Maître vénéré, je reste toujours votre fidèle

Lounatcharsky

28/III 1917

Перевод

Дорогой г. Роллан,

у меня к вам две просьбы.

1) В Петрограде теперь выходит наша социалистическая газета «Правда»[1]. Прошу вас написать для этой газеты статью о позиции либеральной буржуазии по отношению к нашей подлинной и народной революции, которая нарастает за спиной пока еще стоящих у власти империалистов, сторонников «войны до победного конца»[2]; или хотя бы разрешить мне напечатать там те два благородных письма, которые вы прислали мне по поводу революции.

2) Все мы горим желанием вернуться в Россию. Вы знаете, что мы встречаем почти неопреодолимые препятствия. Англия, получив от нашего посла-шпиона [3] наши характеристики, не пропускает — даже на те редкие пароходы, которые еще курсируют между Ньюкастлем и Копенгагеном — никого из нас, в ком подозревает противников войны до полного истощения жизненных сил Европы. Это возмутительно! Мы наметили другой план: добиваться, чтобы наше правительство возвратило Германии несчастных гражданских пленных, которых русская армия подло увела за собой при отступлении из Восточной Пруссии. А в обмен (хотя эта мера предписывается простым чувством гуманности) Германия пропустила бы нас в Данию в особых герметически закрытых вагонах.

Я не вижу в таком плане ничего нелепого, ничего безнравственного, ничего невозможного. Нужно было бы только заинтересовать им выдающихся деятелей международного гуманистического лагеря, в первую очередь г. Адора [4]. Не могли ли бы вы дать мне рекомендательное письмо к этому уважаемому и влиятельному человеку?[5]

В ожидании вашего ответа, дорогой, глубокоуважаемый Мэтр, остаюсь неизменно преданный вам

28/III 1917 Луначарский

Фотокопия с автографа. Приведено в выдержках и в изложении: Journal, 1119.

[1] Издание газеты «Правда» было возобновлено в Петрограде 5/18 марта 1917 г.

[2] Роллан в ответ на просьбу Луначарского прислал ему следующее краткое обращение: «Русские братья, недавно разбившие цепи и одним броском догнавшие Францию эпохи революции,— превзойдите ее, завершите свое и наше дело, дайте Западу пример великого свободного и единого народа, который отбрасывает прочь и побеждает империализм всех видов — и внешний, и внутренний. Не поддавайтесь усыплению. Избегайте каких-либо излишеств, которыми воспользовалась бы реакция. Вы должны добиться порядка и дисциплины для того, чтобы победить. Будьте справедливы, спокойны, тверды, терпеливы. Не торопитесь строить, пока не уверитесь в прочности фундамента. Воздвигайте камень за камнем нерушимые стены. Двигайтесь вперед шаг за шагом и никогда не отступайте. Вы работаете во имя свободы всего мира. И да последует разбуженный вами мир вашему примеру» (Journal, 1119—1120). Это обращение Роллана в «Правде» не появилось. В 1918 г. в «Петроградской правде» (№ 231, 22 октября) было напечатано другое обращение Роллана под названием «Свободной России».

[3] После смерти в 1917 г. последнего царского посла в Англии графа Бенкендорфа его обязанности в качестве поверенного в делах выполнял советник посольства К. Д. Набоков.

[4] Густав *Адор* (1845—1928) — швейцарский политический деятель, председатель Международного общества Красного Креста.

[5] Роллан указывает в дневнике, что он послал Луначарскому рекомендательное письмо к члену Международного комитета Красного Креста д-ру Фредерику Ферьеру.

10

‹Сен-Лежье. 7 мая 1917 г.›

Запись в дневнике Роллана:

A. Lounatcharsky m'écrit (7 mai), pour me faire ses adieux. Il va partir pour a Russie [1].

Перевод

А. Луначарский пишет мне (7 мая), чтобы проститься. Он вскоре уезжает в Россию [1].

Печатается по тексту: Journal, 1166.

[1] Далее Роллан указывает, что в тот же день он отправился «пожать руку» Луначарскому, и подробно излагает состоявшуюся «интересную двухчасовую беседу», значительное место в которой занимали рассказы Луначарского о Ленине, а также литературные вопросы (Journal, 1166—1172).

11

‹Цюрих. 10 мая 1917 г.›

Cher Maître,

au revoir.
Partons demain [1].

Votre dévoué
A. Lounatcharsky

Перевод

Дорогой Мэтр,

до свидания.
Уезжаем завтра [1].

Преданный вам
А. Луначарский

Машинописная копия с автографа.
Почтовая открытка. Приведено частично: Journal, 1181.

[1] Луначарский уехал в Россию через Германию и Швецию поездом со второй партией эмигрантов-интернационалистов.

12

А. А. ЛУНАЧАРСКАЯ — Р. РОЛЛАНУ

‹Сен-Лежье. 7 сентября 1917 г.›

Cher Monsieur,

Votre lettre m'a été très chère [1]. Il y a des heures très dures dans la vie, et la pensée, que vous et vos amis sont si affectueusement avec nous et que nos idéals sont communs, me donne plus de courage. Ce que me fait souffrir le plus, c'est que je suis obligée de rester inerte et passive, quand tout mon cœur, tout mon être sont là-bas à côté de lui, avec la Russie malheureuse laissée seule à lutter contre la folie générale.

Il faut lever sa voix, il faut crier au prolétariat international qu'il vienne à notre secours, qu'il se réveille enfin, que s'il sait mourir, il doit mourir pour son Idéal, qu'il révèle son âme de héros qui pourrait tout, mais qui, comme un lâche, craint de regarder la vérité en face.

Je sais, le réveil viendra, mais ne serait-il pas trop tard?

Je ne reçois rien de la Russie depuis que mon mari est arrêté [2]. Dès que j'aurai de ses nouvelles, je vous les ferai savoir volontiers. Si la victoire est aux Soviets, j'espère le voir libéré, si c'est la dictature de Korniloff, il faut être prête à tout...

Dans ces moments tristes je puise une grande consolation dans le dernier volume de «Jean Christophe», et déjà avant votre lettre je savais que vous étiez de cœur avec nous [3]. Aussi votre témoignage de sympathie m'a été d'autant plus cher.

Toute à vous Anna Lounatcharsky

Перевод

Дорогой г. Роллан,

ваше письмо было очень мне дорого [1]. В жизни бывают очень тяжелые минуты, и мысль о том, что вы и ваши друзья так горячо нам сочувствуете и что у нас общие идеалы, придает мне мужество. Мучительнее всего для меня то, что я вынуждена оставаться бездеятельной и пассивной, тогда как всем сердцем, всем существом своим я там, рядом с ним, с несчастной Россией, обреченной бороться в одиночку со всеобщим безумием.

Нужно поднять голос, воззвать к международному пролетариату, чтобы он пришел нам на помощь, чтобы он, наконец, проснулся, и, если он способен умирать за свой Идеал, пусть проявит свою геройскую душу; он в силах сделать все, но, как трус, боится взглянуть правде в лицо.

Я знаю, пробуждение наступит, но не будет ли слишком поздно?

Я ничего не получаю из России, с тех пор как муж арестован [2]. Как только я что-нибудь о нем узнаю, с удовольствием сообщу вам. Если победят Советы, надеюсь увидеть его на свободе, если же диктатура Корнилова, нужно быть готовой ко всему...

В эти грустные минуты я черпаю большое утешение в последнем томе «Жан-Кристофа» и еще до вашего письма я уже знала, что вы душой с нами [3]. Тем дороже было мне свидетельство вашей симпатии.

Ваша Анна Луначарская

Машинописная копия с автографа. Впервые опубликовано: Journal, 1299—1300.

[1] Роллан в дневниковой записи тех дней отмечает под рубрикой «Герои свободы», что Луначарский умирает «с голоду в тюрьме, где его пытаются принудительно использовать на военных работах», и далее добавляет: «Я выразил в письме свое сочувствие г-же Луначарской, оставшейся в Сен-Лежье» (Journal, 1299).

[2] Луначарский был арестован Временным правительством 22 июля (4 августа) 1917 г. по обвинению в государственной измене и заключен, как и в 1906 г., в петроградскую тюрьму «Кресты». О своем пребывании в тюрьме он писал сейчас же после освобождения в статье «В Крестах» («Новая жизнь», 1917, № 96, 9/22 августа).

[3] Заключительный, десятый, том эпопеи «Жан-Кристоф» — «Грядущий день» — вышел в 1912 г.



А. А. ЛУНАЧАРСКАЯ
Фотография. Флоренция, 1905—1907 гг.
Библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва

13

А. А. ЛУНАЧАРСКАЯ — Р. РОЛЛАНУ

‹Сен-Лежье. 17 сентября 1917 г.›

Cher Monsieur!

Je me hâte de vous dire que mon mari a été mis en liberté sous caution de 3000 roubles, déposés par ses amis [1].

Avec mes meilleures salutations

Anna L o u n a t c h a r s k y

Перевод

Дорогой г. Роллан!

Спешу сообщить вам, что муж мой был освобожден под залог 3000 рублей, внесенных его друзьями [1].

С наилучшими пожеланиями

Анна Л у н а ч а р с к а я

Машинописная копия с автографа. Почтовая открытка. Впервые опубликовано: Journal, 1306.

[1] Луначарский был выпущен из тюрьмы 8/21 августа под воздействием нарастающих революционных событий. Роллан отметил в своем дневнике, что Луначарского освободили «по настоянию Советов, во время наступления Корнилова на Петроград. Керенский вынужден был, чтобы удержаться, призвать на помощь экстремистов, которых еще накануне подвергал преследованиям» (Journal, 1306).

14

Москва. 2 сентября 1927 г.

Ромену Роллану.

Мы приступаем к изданию журнала «Революция и культура». Он будет издаваться при центральном органе нашей партии «Правда» [1]. Мы были бы очень счастливы иметь в одном из первых номеров какую-нибудь вашу статью на ту или другую культурную тему. Это могла бы быть и статья, уже напечатанная в каком-либо французском органе. Статья будет напечатана даже в том случае, если ее основные положения будут расходиться с направлением редакции. В таком случае редакция оставляет за собою право сделать то или другое примечание. Спешу уверить вас, что самый факт обращения к вам показывает, что имя ваше окружено в редакции большим уважением, так что, несмотря на наши разногласия, работа ваша с нами кажется мне вполне для вас возможной, а для нашей публики, конечно, высоко полезной [2]. Ваш ответ в газету «Либертер» [3] сразу показал нам, как высоко стоит ваша объективная мудрость над колебаниями многих и многих интеллигентов, порою называющих себя нашими друзьями. Это не значит, конечно, чтобы я был согласен со всем, что вы написали в этом письме, но основной тон политически верен и морально возвышен.

Нарком по просвещению
Луначарский

Машинописная копия с пометой: «Для перевода на фр‹анцузский› язык». ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 1, ед. хр. 22, л. 303. Напечатано в обратном переводе с французского в кн.: Р. Роллан. Собрание сочинений, т. 13, стр. 147. Французский текст был послан на бланке народного комиссара по просвещению (исх. № 1282) с автографической подписью. Напечатан впервые (вместе с ответом Роллана) в журнале «Europe», 1927, 15 октября.

[1] «*Революция и культура*» — двухнедельный журнал, выходивший в издательстве «Правда» с 15 ноября 1927 г. по 1930 г. Луначарский как член редколлегии обратился с просьбой принять участие в журнале к ряду иностранных писателей. Сохранились копии его писем А. Барбюсу, И. Бехеру, Ж. Дюамелю, Э. Синклеру (ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 1, ед. хр. 22).

[2] На предложение Луначарского Роллан ответил согласием в письме к нему 23 сентября 1927 г. (см. Р. Роллан. Собрание сочинений, т. 13, стр. 148—149).

[3] Анархистская газета «Libertaire» обратилась в 1927 г. к Роллану с предложением выразить на ее страницах протест против преследований, которым Советское правительство подвергает своих политических противников. Роллан ответил письмом в газету «Libertaire» 28 мая 1927 г. («Europe», 1927, 15 octobre), в котором писал, что русская революция «представляет собою величайшее социальное устремление, самое мощное и самое плодотворное в современной Европе» (Р. Роллан. Собрание сочинений, т. 13, стр. 141).

15

‹Женева. 3 декабря 1930 г.›

Cher Monsieur Rolland,

Je regrette beaucoup qu'il fut impossible de vous voir chez vous à Villeneuve [1]. Espérons qu'il nous sera permis de passer encore une fois une petite heure en conversation personnelle et de vive voix [2].

Je serai enchanté de faire la connaissance de Mme David-Neel [3] et j'attends des nouvelles du Dr Roubakine là-dessus [4]. Conseillez, très cher Maître, à Pasternak de s'adresser directement à moi: je ferai tout mon possible pour lui être utile [5].

Je viens de lire l'article de Malherbe sur votre nouveau volume («Goethe et Beethoven») [6]. C'est fâcheux que Sablier l'a publié à tel prix, que le bonheur de le posséder pour soi reste un privilège des riches. Mais je vais me

le procurer par l'intermédiaire de notre bibliothèque de l'Académie Communiste à Moscou. Je suis (avec Kameneff et Rosanoff l'académicien) le rédacteur de la grande édition de l'œuvre de Gœthe en russe pour son jubilé, et c'est moi qui ferai la préface générale [7].

Je vous serre la main; je reste toujours votre sincère ami et admirateur

A. Lounatcharsky.

Genève
H. Bellevue
3/XII 1930

Перевод

Дорогой г. Роллан,

я очень сожалею, что нельзя было повидаться с вами у вас в Вильнёве [1]. Будем надеяться, что нам еще представится случай провести часок в живой личной беседе [2].

Я буду очень рад познакомиться с г-жей Дэвид-Нил [3] и жду в связи с этим известий от д-ра Рубакина [4]. Посоветуйте, дорогой Мэтр, Пастернаку обратиться непосредственно ко мне: я сделаю все от меня зависящее, чтобы быть ему полезным [5].

Я только что прочел статью Малерба о вашей новой книге («Гете и Бетховен») [6]. Досадно, что Саблие пустил ее в продажу по такой цене и что удовольствие приобрести ее остается привилегией богачей. Но я вскоре раздобуду ее через библиотеку нашей Коммунистической академии в Москве. Я (вместе с Каменевым и академиком Розановым) являюсь редактором большого юбилейного издания сочинений Гете на русском языке, и общее предисловие к нему буду писать я [7].

Жму вашу руку; остаюсь неизменно вашим искренним другом и почитателем

А. Луначарский

Женева
Отель «Бельвю»
3/XII 1930 г.

Фотокопия с автографа на бланке «Délégation de l'URSS» («Делегация СССР»).

[1] Луначарский находился в декабре 1930 г. в Женеве в составе советской делегации для участия в работе Подготовительной комиссии к конференции по разоружению.

[2] Роллан писал Луначарскому 24 апреля 1930 г.: «Я по-прежнему живу в Вильнёве, на берегу Леманского озера, недалеко от тех мест, где я 12 ⟨вернее — 15⟩ лет тому назад имел удовольствие встретиться с вами и вести с вами дружеские беседы. Надеюсь, что мы когда-нибудь вновь сможем их возобновить. Я очень сожалею, что по состоянию здоровья поездка в Москву для меня затруднительна. Я хотел бы быть очевидцем гигантского строительства и установить непосредственный контакт со столькими дорогими друзьями, которые находятся в Москве и которых я знаю только по переписке» (Собрание И. А. Луначарской). Луначарский так объяснял, почему его встреча с Ролланом не могла состояться в эти годы: «Даже мои приезды в Женеву, от которой Ромен Роллан живет меньше чем в ста километрах, не помогли делу. То я был слишком занят, то Ромен Роллан был болен» (VI, 226).

[3] 3 февраля 1931 г. Роллан писал Луначарскому: «Разрешите мне напомнить вам о просьбе, с которой обращалась к вам в Швейцарии г-жа Александра Дэвид-Нил, известная исследовательница Тибета. Ей очень хотелось бы получить ответ без особой задержки; если бы она добилась разрешения выехать весной, ей надо было бы уже сейчас готовиться к путешествию, которое, без сомнения, будет довольно длительным. В том случае, если ей не разрешат временное пребывание на Байкале, она просит, чтобы ей позволили хотя бы приехать в Монголию — или непосредственно в Ургу, или с остановкой в пути на несколько дней — и, наконец, из Урги отправиться в Китай. Вам известно, что эта неутомимая путешественница является выдающимся востоковедом; она говорит и пишет на многих языках Центральной Азии, мыслит независимо, порвала все связи с партиями, свободна от предрассудков Запада, симпатизирует Советскому Союзу. Мне кажется, что наука СССР выиграет, если признает и поддержит изыскания и труды этой отважной женщины, которой я восхищаюсь и которую высоко ценю ⟨...⟩. Ее сопровождает в путешествиях молодой тибетский лама, ее приемный сын — А. Жонгден-Дэвид» (Собрание И. А. Луначарской). Просьба Роллана была поддержана Луначарским, и А. Дэвид-Нил получила право проезда через советскую территорию.

[4] Александр Николаевич *Рубакин* (р. 1891) — врач, сын известного писателя-популяризатора и библиографа Н. А. Рубакина (1862—1946), поддерживавшего близкое знакомство с Луначарским во время его пребывания в Швейцарии, а также с Ролланом.

[5] Речь идет, по-видимому, о художнике Леониде Осиповиче Пастернаке (1862—1945), жившем с 1921 г. за рубежом, но сохранившем советское гражданство.

[6] Книга «Гете и Бетховен» — второй том роллановского цикла «Бетховен. Великие творческие эпохи» — вышла в свет в издательстве Саблие в 1930 г. В статье «У Ромена Роллана» Луначарский назвал эту книгу «очаровательной» (VI, 226).

[7] Тринадцатитомное собрание сочинений Гете было предпринято издательством «Художественная литература» в ознаменование столетней годовщины со дня смерти Гете. Первый том со вступительной статьей Луначарского ко всему изданию был выпущен в 1932 г. Все собрание сочинений было завершено в 1949 г.

16

‹Женева. 9 декабря 1930 г.›

Cher Maître,

Je vous remercie pour votre bonne lettre. Evidemment, votre livre sur Beethoven et Gœthe m'est nécessaire et je me le procurerai. Mais je serai heureux d'avoir n'importe quel livre de vous avec votre nom glorieux là-dessus [1].

J'ai vu madame David-Neel et je tâcherai de lui être utile [2].

Je reste toujours pour beaucoup de côtés de l'existence votre fidèle disciple.

A. Lounatcharsky

9/XII

Перевод

Дорогой Мэтр,

спасибо за ваше хорошее письмо. Разумеется, ваша книга о Бетховене и Гете мне необходима, и я ее достану. Но я буду счастлив иметь любую вашу книгу, надписанную вашим славным именем [1].

Я видел госпожу Дэвид Нил и постараюсь быть ей полезным [2]. Неизменно остаюсь во многих вопросах жизни вашим верным учеником.

А. Луначарский

9/XII

Машинописная копия с автографа.

[1] Роллан в январе 1931 г. послал свою книгу «Гете и Бетховен» Луначарскому со следующей дарственной надписью: «Анатолию Луначарскому от всего сердца на память». Факсимильное воспроизведение этой надписи см. IV, 443.

[2] См. примеч. 3 к предыдущему письму.

17

‹Москва. 5 апреля 1932 г.›

Cher Maître,

Je vous prie de recevoir Mr Taguer, l'auteur d'une œuvre historique importante [1]. Il vous racontera lui-même son affaire.

Vers ‹le› 11/IV je reviens à Genève.

Je voudrais bien vous visiter chez vous [2]. Qu'en dites-vous?

Vous savez, certes, que j'étais l'initiateur de votre élection comme membre d'honneur de l'Académie des Sciences de l'Union [3].

Je vous serre la main. Vous savez, comme je vous aime.

Lounatcharsky

Mon adresse à Genève: British Pension.

5/IV
Moscou

Перевод

Дорогой Мэтр,

прошу вас принять г. Тагера, автора серьезного исторического труда [1]. Он сам расскажет вам о своем деле.

Около 11/IV я возвращаюсь в Женеву.

Мне очень хотелось бы навестить вас [2]. Что вы на это скажете?

Вы, конечно, знаете, что инициатором избрания вас почетным членом Академии наук Советского Союза был я [3].

Жму вашу руку. Вы знаете, как я вас люблю.

Луначарский

Мой адрес в Женеве: British Pension.

5/IV
Москва

Машинописная копия с автографа.

[1] Александр Семенович *Тагер* (1887—1945) — советский юрист, автор книги «Царская Россия и дело Бейлиса. К истории антисемитизма. Исследование по неопубликованным архивным документам». Книга Тагера вышла с предисловием Луначарского в Москве в 1933 г. (изд. 2-е — 1934 г.).

[2] Роллан ответил Луначарскому 18 апреля 1932 г. Он писал: «Мне сказали, что вы хотели бы приехать повидаться со мной и что свободнее всего вы будете в субботу или воскресенье после обеда. Так вот, не хотите ли доставить мне удовольствие и приехать в будущую субботу 23 апреля, примерно в середине дня, или, если вам это удобнее, после обеда в воскресенье 24. Будьте добры, напишите мне или телефонируйте (№ 68.043), какой день вас лучше устраивает. Я радуюсь, что снова увижусь с вами‹...›» Факсимальное воспроизведение этого письма — см. VI, 18—19.

Встреча Роллана и Луначарского состоялась на вилле «Ольга» 24 апреля. Луначарский рассказал о встрече в статье «У Ромена Роллана» («Прожектор», 1932, № 9-10, 30 мая,— см. VI, 226—228).

[3] Роллан был выбран почетным членом Академии наук СССР на заседании Отделения общественных наук Академии 27 мая 1932 г. С речью о Роллане на этом заседании выступил Луначарский. Текст речи, подписанный, кроме Луначарского, академиками В. П. Волгиным, И. М. Губкиным, А. М. Дебориным, Н. Я. Марром и др., был представлен как отзыв о Роллане при утверждении его избрания на Общем собрании АН СССР 29 марта 1932 г. Этот текст опубликован в «Красной газете», веч. вып., 1932, № 73, 28 марта. (См. также статью Г. А. Князева и Т. И. Лысенко «Ромен Роллан — почетный член Академии наук СССР». — Вестник АН СССР, 1967, № 1, стр. 134—135). 5 мая 1932 г. Роллан писал Луначарскому: «Официального извещения Академии наук я еще не получал. Но, прочитав в номере от 1 мая „Nouvelles Soviétiques“ (ВОКС) статью, посвященную моему избранию, я не захотел больше медлить с благодарностью Академии наук, что я и делаю письмом президенту Академии. Считаю также необходимым поблагодарить лично вас за ту доброжелательную „характеристику“, которую вы мне дали; прошу вас передать мою самую сердечную благодарность вашим коллегам ‹...›, которые вместе с вами оказали мне честь, выдвинув мою кандидатуру» (Собрание И. А. Луначарской).

18

Moscou. le 8 mai 1933

Très honoré et cher ami,

Nous, soussignés, formant un petit groupe et collaborant en commun à certaines œuvres littéraires et scéniques, notamment moi, Anatole Lounatcharsky, et mon collaborateur de quelques travaux littéraires des dernières années, Alexandre Deutch [1], avec Youry Zavadsky, directeur du très jeune théâtre portant son nom et un des plus talentueux metteurs en scène soviétique [2], nous avons eu l'idée de monter au dit théâtre une de vos pièces, si connues et lues en URSS.

Nous voudrions en choisir précisément celle qui correspondrait le plus à vos idées politiques actuelles et conformes aussi bien aux nôtres. Pourtant jusqu'à présent, à notre très grand regret nous n'avons pas trouvé parmi vos œuvres dramatiques de pièces y répondant entièrement. C'est votre magnifique

«Le temps viendra» qui conviendrait le mieux et auquel nous nous permettrons de porter notre choix après votre consentement définitif [3].

Cette pièce est certainement, il faut bien le dire, plus pacifiste que révolutionnaire. Mais son pacifisme est très aigu et contient même des éléments nettement révolutionnaires. Aussi croyons nous qu'après quelques modifications très peu considérables, cette pièce pourrait être mise à la hauteur de vos convictions et vues actuelles.

Notre théâtre voudrait réaliser sa mise en scène avec les plus grands soins possibles. Nous voudrions en faire un grandiose, profond et majestueux spectacle, accompagné d'une musique appropriée.

Moi et mon camarade Deutch, nous nous mettrions à apporter quelques modifications à la dite pièce dans le sens que nous venons d'exposer, si toutefois vous n'y formulez pas d'objections. D'ailleurs, certes, il serait préférable que vous consentiez vous-même de rédiger à nouveau cette pièce, ou au moins de nous donner toutes indications utiles pour aborder et mener à bien cette grande tâche que nous nous sommes avec joie imposée.

Nous attendons votre réponse très prochaine, car nous serions désireux de nous mettre à la besogne le plus vite possible [4].

Permettez-moi de profiter personnellement de cette occasion pour vous serrer votre bien chère main et vous exprimer une fois de plus mes sentiments les plus sincères et chaleureux d'amitié et d'amour.

L o u n a t c h a r s k y

Mon adresse: Moscou, Denejny 9, A. Lounatcharsky

Nos plus cordiales salutations au cher grand écrivain et ami de notre pays.

Alexandre D e u t c h. G. Z a w a d s k y

Перевод

Москва, 8 мая 1933 г.

Глубокоуважаемый и дорогой друг,

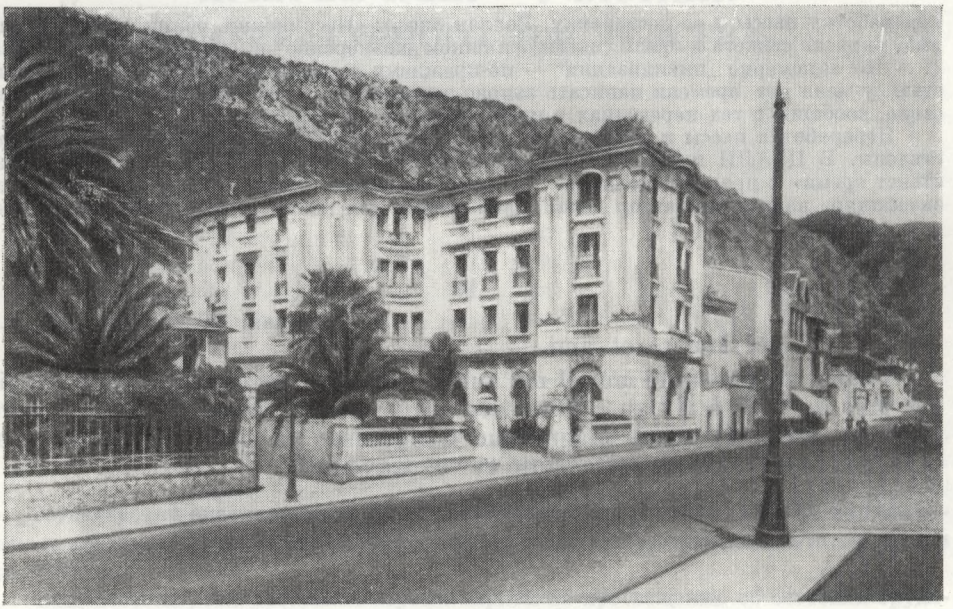
мы, нижеподписавшиеся, небольшая группа, работающая совместно над рядом литературных и сценических произведений, а именно: я, Анатолий Луначарский, и мой соавтор по некоторым литературным трудам последних лет Александр Дейч [1], вместе с Юрием Завадским, одним из талантливейших советских режиссеров, директором совсем молодого театра, носящего его имя, [2]—решили поставить в названном выше театре одну из ваших пьес, которые так хорошо известны и так много читаются в СССР.

Нам хотелось бы выбрать одну из наиболее соответствующих вашим нынешним политическим воззрениям и в то же время близкую нам. Но, к величайшему сожалению, мы до сих пор не нашли среди ваших драматических произведений пьесы, полностью отвечающей этим пожеланиям. Лучше всего подошла бы ваша великолепная драма «Настанет время», на которой мы позволим себе остановить свой выбор, получив ваше окончательное согласие [3].

Конечно, эта пьеса — надо признать — скорее пацифистская, чем революционная. Но ее пацифизм очень остр и даже содержит чисто революционные элементы. Мы думаем поэтому, что внесение незначительных изменений могло бы поднять пьесу до уровня ваших нынешних убеждений и взглядов.

Наш театр хотел бы поставить пьесу как можно тщательнее. Мы хотели бы создать спектакль величественный, глубокий и торжественный, с соответствующим музыкальным сопровождением.

Мы с товарищем Дейчем, если только вы не будете возражать, взялись бы за внесение в пьесу некоторых изменений в том направлении, о котором сказано выше. Но было бы, конечно, предпочтительнее, если бы вы согласились сами заново отредакти-



ОТЕЛЬ «СЕСИЛЬ» В МЕНТОНЕ, ГДЕ ПРОВЕЛ ПОСЛЕДНИЙ МЕСЯЦ ЖИЗНИ И УМЕР ЛУНАЧАРСКИЙ

Фотография, 1934

Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва

ровать пьесу, или хотя бы дали нам все нужные указания для того, чтобы начать и успешно завершить этот ответственный труд, за который мы с радостью возьмемся.

Ждем вашего ответа в ближайшее время, так как нам хотелось бы засесть за работу как можно скорее [4].

Разрешите мне лично воспользоваться этим случаем, чтобы пожать вашу дорогую руку и еще раз выразить вам свои самые искренние чувства горячей дружбы и любви.

Луначарский

Мой адрес: Москва, Денежный 9, А. Луначарский.

Шлем свои самые сердечные приветствия дорогому великому писателю и другу нашей страны.

Александр Дейч. Ю. Завадский

Фотокопия. Оригинал — машинопись. Подписи — автографы. Рукой Луначарского написан и его адрес.

[1] Александр Иосифович *Дейч* (р. 1893) — советский писатель, литературовед и переводчик. Работал вместе с Луначарским над пьесами «Нашествие Наполеона» (по комедии В. Газенклевера) и «Пролог в Эсклавии». О Луначарском Дейч пишет в своих книгах воспоминаний: «Голос памяти». М., «Искусство», 1966, и «День нынешний и день минувший». М., «Советский писатель», 1969.

[2] Юрий Александрович *Завадский* (р. 1894) — советский актер и режиссер, народный артист СССР. В 1924 г. основал молодежную студию, реорганизованную в 1927 г. в «Театр-студию под руководством Завадского» (существовала до 1936 г.). Впоследствии — художественный руководитель Центрального театра Красной Армии, ростовского Театра им. М. Горького и Театра им. Моссовета.

[3] «Настанет время» (1903) — пьеса Роллана из его драматического цикла «Трагедии веры». Действие пьесы происходит в Трансваале во время англо-бурской войны. Пьеса обличает английских колонизаторов, доказывая, что служение реакционным идеям ведет к моральному падению.

[4] Роллан ответил Луначарскому письмом от 16 мая 1933 г., которое приведено полностью в книге: А. Дейч. Голос памяти, стр. 360. Давая согласие на некоторую

переработку пьесы и ее постановку, Роллан писал: «Несомненно, облик действующих лиц, окраска сюжета и стиль ‹пьесы› слишком „квакерские" и библейские для Москвы ‹...› Но лицемерие „цивилизации" — по-прежнему вопрос актуальный ‹...› К несчастью, у меня нет времени написать заново эту пьесу ‹...› Вы мне доставите удовольствие, сообщив о тех переделках в пьесе, которые вы сделаете».

Переработка пьесы и постановка ее в Театре-студии Завадского не были осуществлены. В ЦГАЛИ имеется печатный экземпляр французского издания пьесы «Настанет время» с правкой Роллана. По предположению Дейча, это, может быть, тот экземпляр, на котором автор делал исправления для постановки в Советском Союзе.

19

‹Эвиан. 26 августа 1933 г.›

Cher Maître et ami,

À cause de ma santé moi et ma femme nous restons déjà plus de 3 semaines près de vous à Evian [1], Hôtel des Ambassadeurs. Nous y restons encore jusqu'au 6/IX. Il serait magnifique d'organiser un petit rendez-vous, si ça se peut sans nuire à votre santé et vos travaux [2].

Saluez de ma part la c. Koudacheff [3]. Tout à vous

L o u n a t c h a r s k y

26/VIII

Перевод

Дорогой Мэтр и друг,

из-за состояния моего здоровья мы с женой вот уж более трех недель живем недалеко от вас, в Эвиане[1], в «Hôtel des Ambassadeurs». Мы останемся тут еще до 6/IX. Было бы чудесно устроить коротенькую встречу, если это возможно сделать без ущерба для вашего здоровья и вашей работы[2].

Поклонитесь от меня т. Кудашевой [3]. Весь ваш

Л у н а ч а р с к и й

26/VIII

Машинописная копия. Оригинал написан рукой Н. А. Розенель-Луначарской на бланке гостиницы «Hôtel des Ambassadeurs». В ЦГАЛИ (ф. 279, оп. 2, ед. хр. 257) имеется текст варианта этого письма на бланке гостиницы «Royal Hôtel», датированный 6 августа 1933 г.

[1] *Эвиан-ле-Бен* — французский курортный городок в департаменте Верхняя Савойя, на южном берегу Женевского озера.

[2] Встреча Роллана и Луначарского в 1933 г. не состоялась.

[3] Жена Р. Роллана Мария Павловна *Роллан* (по первому браку Кудашева, р. 1893).

ЛУНАЧАРСКИЙ — УЧАСТНИК «ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДСТВА»

Луначарский оказывал поддержку своим авторским участием многим литературным начинаниям. В их числе с полным правом может быть названо и «Литературное наследство».

Общеизвестно, как заботился первый нарком по просвещению об освоении трудящимися массами литературного и общекультурного наследия далекого и близкого прошлого, как много он сделал для осмысления, изучения, переоценки этого наследия. Естественно, что он не мог остаться в стороне при создании специального печатного органа, ставящего перед собой именно такие задачи.

Луначарский особенно ценил в литературоведении и искусствознании работы широкого, обобщающего, синтезирующего характера, труды, которые устанавливают основные линии и этапы развития литературы и искусства того или иного класса, страны, эпохи, определяют закономерность этого развития. Его собственные работы в этой области обычно носили концептуальный характер.

Однако он полагал, что научные — социологические или философско-эстетические — обобщения должны опираться на обильный исторически-конкретный материал, на обстоятельное изучение многих отдельных фактов. Он предостерегал тех ученых-теоретиков, которые недооценивали такое изучение.

Выступая, например, перед аспирантами Института русской литературы, Луначарский призывал их не бояться всякой так называемой черновой литературоведческой работы, упорно овладевать знанием источников, умением читать рукописи, «шарить по архивам». Он говорил о необходимости широко привлекать биографические данные, не пренебрегать и «мелочными изысканиями», которые «могут быть очень интересными» (см. стр. 132 настоящ. тома).

Высоко ценя значение и для исследователей и для читателей такого привлекательного своей жизненной подлинностью материала, как писательские дневники, письма, автобиографии, воспоминания, Луначарский был инициатором выпуска в издательстве «Academia» двух серий: «Памятники литературного и общественного быта» и «Памятники искусства и художественного быта». Как редактор этих серий он снабдил своими предисловиями ряд книг, содержавших эпистолярный и мемуарный материал.

Когда В. Д. Бонч-Бруевич задумал издавать историко-литературный журнал «с уклоном в исследование литературы 19-го столетия» (ЦГАЛИ, ф. 444, оп. 1, ед. хр. 133, л. 3), он нашел в 1929 г. действенную поддержку у Луначарского, бывшего тогда главным редактором издательства «Земля и фабрика»: здесь до организации такого журнала должны были выходить непериодические историко-литературные сборники. В 1930 г. издательство «ЗиФ» перестало существовать, но замысел был реализован издательством «Academia», одним из руководителей которого в это время являлся Луначарский. Он стал и соредактором выпускавшихся с 1932 г. сборников «Звенья», где

печатались материалы и документы по истории русской литературы и общественной мысли.

Уже в последний год жизни Луначарский принял участие в публикации неизданных текстов Г. В. Плеханова, войдя в состав государственной редакции для общего наблюдения за этим изданием. От имени редакционной комиссии им было написано предисловие к подготовленным томам, из которого ясно видно, как Луначарский считал необходимым публиковать исторические и литературные документы.

Так как это предисловие не было напечатано и осталось в архиве, процитируем из него соответствующее место: «Государственная редакция наследия Плеханова считает своим долгом дать читателю возможно более корректный, удобочитаемый текст. Научная работа, которая будет проведена (для первых трех томов уже проведена) «Домом Плеханова», заключается именно в том, чтобы выяснить, в каком состоянии находится данная рукопись, при помощи какого метода приведена она в удобочитаемый вид, когда и при каких обстоятельствах она возникла. К этому, конечно, нужно прибавить комментарий, т. е. объяснения относительно лиц, сочинений, отдельных исторических фактов, которые упоминаются в тех или иных произведениях Плеханова и осведомленности относительно которых мы не можем требовать от читателей. Этот ориентировочный комментарий будет сделан со всей тщательностью и по возможности собран в систематические словари, которые послужат мощной помощью для читателя при издании богатого материала неизданного наследия Плеханова» (ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 53, лл. 61—62).

В ноябре 1931 г. вышел первый номер «Литературного наследства», возникшего как журнал РАПП и Института литературы, искусства и языка Коммунистической академии. Появление этой книги должно было привлечь самое пристальное внимание Луначарского и, разумеется, не только потому, что он был в это время директором Института ЛИЯ Комакадемии. Здесь была начата публикация приобретших впоследствии широкую известность писем Энгельса, отражающих эстетические взгляды основоположников марксизма. В томе были собраны и такие существенные материалы, как неизданные работы Плеханова, забытые и неизвестные произведения замечательных русских писателей-демократов XIX столетия.

Здесь шла речь и о самом Луначарском. На одном из первых мест были воспроизведены материалы из неизданных протоколов совещания расширенной редакции газеты «Пролетарий» в июне 1909 г., а именно то, что было связано с обсуждением вопроса о «богостроительских» ошибках Луначарского. В редакционном же предисловии к тому подвергалось резкой критике и одно из недавних выступлений Луначарского — его статья «Очередные задачи литературоведения», открывавшая № 1 журнала Института новой русской литературы Академии наук «Литература». Замечание Луначарского о необходимости «относительной терпимости» при обмене мнениями в среде советских литературоведов было квалифицировано тогдашними рапповскими руководителями «Литературного наследства» как проявление «гнилого либерализма», «прикрытие и поощрение классово-враждебных сил на одном из ответственнейших участков идеологического фронта» (стр. 4).

Мы располагаем и документальными доказательствами того, что Луначарский читал первый номер «Литературного наследства» очень внимательно: в ЦГАЛИ сохранился экземпляр из личной библиотеки критика с его карандашными пометами (как одобрительными, так и полемизирующими или осуждающими). Мы находим их на страницах, где напечатаны плехановские работы, а также статьи о В. Курочкине и Ф. Решетникове. Но больше всего замечаний вызвал у Луначарского большой обзор, озаглавленный «За ленинский учебник по истории русской литературы» и содержавший чрезвычайно резкие нападки на многих литературоведов (В. Львова-Рогачевского, В. Евгеньева-Максимова, И. Кубикова и др.). Авторы обзора (члены бригады из ленинградского отделения Комакадемии и из Ленинградской ассоциации пролетарских писателей), безапелляционно обвиняли критикуемых ими советских литературоведов в «протаскивании враждебных пролетариату буржуазно-идеалистических теорий» и во всяких смертных грехах.

Этот «стиль» критики не мог вызвать сочувствия и одобрения Луначарского, о

чем и свидетельствуют его надписи на полях книги. Так, например, на заявление грозных рапповских судей, что Львов-Рогачевский, говоря о болезненности Достоевского как о факторе, влиявшем на характер его произведений, тем самым «протаскивает голый субъективизм, идеализм чистейшей воды», Луначарский реагировал репликой: «Какая чепуха!» (стр. 300).

Обзор заканчивался настойчивым призывом создать «в кратчайшие сроки» новый, безупречно ортодоксальный учебник. «Вот и попробуйте его создать» (стр. 321),— иронически написал Луначарский, трезво учитывая и сложность задания и научно-творческие возможности рецензентов.

Как видим, многое в первом номере «Литературного наследства» вызывало возражение и несогласие Луначарского. Однако это не заставило его отвернуться от нового издания, не помешало ему принять участие в следующем же номере.

Еще до выхода первой книги редакция «Литературного наследства» начала переговоры с Луначарским об этом участии. В распоряжении редакции оказалось два интересных неизданных письма Л. Андреева к Горькому 1908 г. Так как одно из писем в основном было посвящено резкой полемике с Луначарским, выступившим в сборнике «Литературный распад» с отрицательной оценкой ряда андреевских произведений, в том числе пьесы «Царь Голод», редакция «Литературного наследства» обратилась к нему с просьбой написать комментирующую статью. 18 июля 1931 г., как свидетельствует сохранившееся письмо заведовавшего тогда редакцией И. С. Зильберштейна (ЦГАЛИ. ф. 279, оп. 2, ед. хр. 622), материалы публикации были посланы Луначарскому, и во 2-м номере (1932 г.) появилась написанная им статья «Борьба с мародерами».

Связь Луначарского с «Литературным наследством» на этом не прекратилась. 22 марта 1932 г. он выступил в Доме Союзов на торжественном заседании, посвященном столетию со дня смерти Гете, с докладом «Гете и его время». Текст доклада по исправленной стенограмме вошел в гетевский том «Литературного наследства» (№ 4-6, 1932 г.).

Вскоре началась подготовка щедринского тома, в который вошли новонайденные рукописи великого сатирика, и опять Луначарский явился участником нового тома. Вот что рассказывает об этом редактор тома С. А. Макашин в записке от 12 апреля 1964 г.:

«Весной или летом 1933 г. я обратился к Анатолию Васильевичу с просьбой написать для щедринского тома „Литературного наследства“ статью о хрониках „Наша общественная жизнь“, тогда еще не вошедших в собрание сочинений Салтыкова и мало кому известных. Анатолий Васильевич сначала согласился и попросил меня подготовить некоторые справки, нужные для написания статьи. Но вскоре он вызвал меня и сказал, что в связи с предстоящим отъездом на длительное время за границу он не сможет выполнить обещанного, о чем сожалеет, так как щедринская „хроника“ и особенно новые, неизданные ее главы глубоко заинтересовали и взволновали его. И Анатолий Васильевич тут же в блестящей „импровизации“ передал свои впечатления от новых страниц Щедрина. Выслушанное заставило меня сказать Анатолию Васильевичу, что „Литературное наследство“ было бы рады получить и напечатать запись того, что только что было сказано. Анатолий Васильевич согласился и тут же дал указание о вызове стенографистки на другой день. А еще через два-три дня подписанный Анатолием Васильевичем экземпляр машинописи был доставлен в редакцию».

Этот, по определению самого Луначарского, «взволнованный отклик» на новые, неопубликованные тексты Щедрина и был напечатан в качестве предисловия к ним в № 11-12 «Литературного наследства», вышедшем в начале 1934 г. А в редакционном вступлении к тому пришлось говорить уже о смерти замечательного советского критика. Сотрудничество Луначарского в «Литературном наследстве» 1930-х годов завершилось его статьей «Пушкин-критик» в пушкинском томе (№ 16-18, 1934 г.).

Через четверть века, когда советское литературоведение приступило к серьезному изучению творческой деятельности выдающегося строителя социалистической культуры, в этом приняло участие и «Литературное наследство». В 65-м томе был опубликован ряд выступлений, писем и записок Луначарского, связанных с Маяковским, в 69-м — лекция о Толстом, в 74-м — неизданные статьи о советской литературе.

Появившиеся в этих томах статьи не были написаны для «Литературного наследства», но сохранилась еще одна его работа, предназначавшаяся именно для нашего издания.

Оказалось, что присланная критиком для второй книги «Литературного наследства» статья состояла из двух отдельных частей: первой — «К вопросу о философской дискуссии 1908—1910 гг.» и второй — «Борьба с мародерами». Общее же название статьи было «В атмосфере реакции». В «Литературном наследстве» была напечатана в 1932 г. только вторая часть как нечто совершенно самостоятельное. Первая же часть не была тогда опубликована и сохранилась в машинописной копии у С. А. Макашина.

Передавая редакции «Литературного наследства» статью, включающую и страницы о дискуссии прошлых лет, Луначарский как бы реагировал на появившийся в первой книге журнала протокол совещания расширенной редакции газеты «Пролетарий», на котором критиковались его «богостроительские» взгляды.

Луначарский и прежде не раз самокритически вспоминал свои философские ошибки. Но здесь он осудил их особенно отчетливо и прямо, без всяких смягчающих оговорок. Самым ценным в статье являются, конечно, страницы, посвященные воспроизведению беседы ее автора с В. И. Лениным на Копенгагенском международном социалистическом конгрессе в 1910 г. Эта беседа убедительно показывает, что в своей критике попыток «придать научному социализму характер религиозного верования» Ленин не ограничивался печатными выступлениями, он продолжал критику и в письмах и в личных беседах. Это была упорная борьба за Луначарского, так же как и за разделявшего его «богостроительские» взгляды Горького, борьба, в успешном исходе которой Ленин имел основание быть уверенным.

Известно, какой блестящей памятью обладал Луначарский, как хорошо запоминал он услышанное. Известно и то, с какой осторожностью, с каким чувством ответственности относился он к передаче мыслей и слов великого вождя. Поэтому можно считать и в данном случае запись ленинских высказываний свидетельством достаточно авторитетным и надежным.

Тем более важно, чтобы предназначенная для читателей «Литературного наследства» статья Луначарского, хотя и со значительным запозданием, стала им доступной.

Н. Трифонов

К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФСКОЙ ДИСКУССИИ 1908—1910 гг.

В моей уже долгой жизни и в моей довольно обширной литературной деятельности имеется немало ошибок, среди которых есть и серьезные.

Но самая моя большая ошибка это именно та, с которой связаны опубликованные в первой книге «Литературного наследства» материалы из протоколов совещаний расширенной редакции «Пролетария» [1]. Самое воспоминание об этих ошибках, которые заслужили немедленного и строгого осуждения партии в лице редакции «Пролетария», для меня, конечно, достаточно тягостно. Но мы имеем здесь дело со страницей истории партии, страницей, на которой я играл столь невыгодную для меня роль, но все же по-своему ценной в связи со всей ситуацией тех годов.

Как раз та эпоха была для меня эпохой целой аккумуляции всевозможных ошибок. Очевидно, я еще ни в какой мере не изжил в себе интеллигентского ошибочного мышления и чувствования, что сумели сделать столь много товарищей, так же, как и я, принадлежащих по происхождению к интеллигенции, но вставших уже тогда обеими ногами на пролетарскую почву.

Всю совокупность тогдашних заблуждений я теперь прекрасно понимаю именно как результат таких мелкобуржуазных интеллигентских наклонностей, заставивших меня пойти по неправильной линии,— прочь от того твердого и светлого ядра партийной теории и партийной практики, которым руководил Ленин. Не разделяя эмпириомонистической философии Богданова, я тем не менее был близок к ней и во всяком случае не стоял ближе к партии, чем Богданов, в философском отношении, поскольку старался внести в марксизм совершенно чуждые ему элементы махизма, эмпириокритицизма. Рядом с этим (и, конечно, в глубокой связи с этим) я примкнул к Богданову и в политическом отношении, разделяя ложную политику ультиматизма.

Но самым ложным шагом, который я тогда сделал, было создание своеобразной философской теории, так называемого «богостроительства».

В период поражения революционного движения 1905 г. я, как и все другие, был свидетелем религиозных настроений и исканий. Под словом «богоискательство» в то время скрывалась всевозможная мистика, не желавшая компрометировать себя связью с уже найденным богом той или другой официальной религии, но искавшая в природе и истории этого несомненно мироправящего бога.

Я напал на такую мысль: конечно, мы, марксисты, отрицаем существование какого бы то ни было бога и искать его нечего, потому что нельзя найти несуществующее.

Но все же мы окружены огромным количеством людей, находящихся под известным обаянием религиозных запросов. Среди них есть такие круги (в особенности, как я думал, крестьянские), которым легче подойти

к истинам социализма через свое религиозно-философское мышление, чем каким-либо другим путем.

Между тем, рассуждал я, в научном социализме таится колоссальная этическая ценность; его внешность несколько холодна и сурова, но он таит в себе гигантские сокровища практического идеализма. Так вот надо только суметь в своеобразной полупоэтической публицистике вскрыть внутреннее содержание учения Маркса и Энгельса, чтобы оно приобрело новую притягательную силу для таких элементов.

Руководствуясь этим фальшивым настроением, я написал ряд сочинений (среди них большой двухтомный труд «Религия и социализм»), в которых раскрывал научный социализм как шествие человека через социальную борьбу, науку и технику по направлению к все более неизмеримой власти над природой. Бога нужно не искать, толковал я, его надо дать миру. В мире его нет, но он может быть. Путь борьбы за социализм, т. е. за триумф человека в природе, это и есть богостроительство [2].

Правда, я в своих книгах тщательно указывал на то, что социализм, который я трактовал как наивысшую форму религии, есть религия без бога, без мистики, но на самом деле вся концепция представляет собой что-то вроде упрощенного фихтеанства, приспособленного к полуматериалистическому способу выражения.

Контроль партии скоро заставил себя чувствовать. Субъективно он был для меня крайне неожиданным. Когда в «Пролетарии» появилась статья «Не по дороге» [3], я был глубоко огорчен и раздражен.

Субъективно мне казалось, что я делаю полезное для партии дело, и некоторое время я продолжал сопротивляться, настаивая на том, что моя концепция есть тот же марксизм, только одетый в особые одежды, рассчитанные на эффект в определенной среде, и что мои определения социализма, мое выражение «богостроительство» — нисколько не лишают моей концепции характера самого последовательного атеизма.

Когда человек партийный хочет защищать свою заведомо ложную точку зрения, он со ступеньки на ступеньку катится ниже. Моя статья во второй книжке «Литературного распада» была чрезвычайно неудачна со всех точек зрения [4]. Она была полна раздражения и попыток апеллировать к «свободе мнения и творчества» в партии, к «широкому» пониманию марксизма против «узкого» и к тому подобным дряблым, опасным тенденциям борьбы с точными и ясными границами партийности, за гнилой либерализм для себя и для других таких же «блуждающих искателей».

Партия не могла не реагировать на это при любой обстановке. Но сюда привходили и некоторые причины, заставлявшие партию обратить на мои тогдашние, быть может, лишенные какого-либо серьезного значения книги обостренное внимание.

Во-первых, я составлял часть группировки впередовцев, которая, чем дальше, тем больше, означалась как нетерпимая в общебольшевистской фракции. Во-вторых, меньшевики уже начали пользоваться философскими ошибками впередовцев, в том числе и моими грубыми заблуждениями, чтобы бросать тень на всю большевистскую фракцию [5].

Само собой разумеется, все постановления расширенной редакции и все другие акты, которые большевики-ленинцы предприняли против моих выдумок, были глубоко справедливы и выражали историческую необходимость. Все же я не сразу отошел от своих ложных позиций; я довольно легко и скоро убедился, что терминология моя никуда не годится, но я не замечал, что, кроме терминологической путаницы, во всей моей концепции была и политически недопустимая тенденция.

В промежуток времени между осуждением партией моих построений и Февральской революцией я несколько раз при встречах с Владимиром Ильичем говорил с ним на эти темы. Самый большой разговор был в Копен-

ВЛ. ИЛЬИНЪ.

МАТЕРІАЛИЗМЪ И ЭМПИРІОКРИТИЦИЗМЪ

критическія замѣтки объ одной реакціонной философіи.

ИЗДАНІЕ „ЗВЕНО"
МОСКВА
1909

— 418 —

Уорда, неокритицистовъ, Шуппе, Шуберта-Зольдерна, Леклера, прагматистовъ и т. д. И вліяніе названныхъ сейчасъ лицъ, какъ философовъ и профессоровъ, распространенность ихъ идей въ «образованной», т. е. буржуазной публикѣ, спеціальная литература, созданная ими, вдесятеро шире и богаче, чѣмъ спеціальная школка Маха и Авенаріуса. Школка служитъ, кому надо. Школкой пользуются, какъ надо.

Позорныя вещи, до которыхъ опустился Луначарскій, — не исключеніе, а порожденіе эмпиріокритицизма, и русскаго, и нѣмецкаго. Нельзя защищать ихъ «хорошими намѣреніями» автора, «особымъ смысломъ» его словъ: будь это прямой и обычный, т.-е. непосредственно фидеистическій смыслъ, мы не стали бы и разговаривать съ авторомъ, ибо не нашлось бы, навѣрное, ни одного марксиста, для котораго подобныя заявленія *не* приравнивали бы *всецѣло* Анатолія Луначарскаго къ Петру Струве. Если этого нѣтъ (а этого *еще* нѣтъ), то исключительно потому, что мы видимъ «особый» смыслъ и *вовремя, пока еще есть почва* для товарищеской войны. Въ томъ-то и позоръ заявленій Луначарскаго, что онъ *могъ* связать ихъ съ своими «хорошими» намѣреніями. Въ томъ-то и зло его «теоріи», что она допускаетъ *такія* средства или *такіе* выводы въ осуществленіе благихъ намѣреній. Въ томъ-то и бѣда, что «благія» намѣренія остаются *въ лучшемъ случаѣ* субъективнымъ дѣломъ Карпа, Петра, Сидора, а *общественное значеніе* подобныхъ заявленій безусловно и неоспоримо, и никакими оговорками и разъясненіями ослаблено быть не можетъ.

Надо быть слѣпымъ, чтобы не видѣть идейнаго родства между «обожествленіемъ высшихъ человѣческихъ потенцій» Луначарскаго и «всеобщей подстановкой» психическаго подъ всю физическую природу Богданова. Это—одна и та же мысль, выраженная въ одномъ случаѣ преимущественно съ точки зрѣнія

ПЕРВОЕ ИЗДАНИЕ КНИГИ В. И. ЛЕНИНА «МАТЕРИАЛИЗМ И ЭМПИРИОКРИТИЦИЗМ»
Москва, 1909
Обложка и страница с критическими высказываниями о философских ошибках Луначарского

гагене в августе — сентябре 1910 года. Я приехал туда как представитель группы «Вперед» на международный конгресс II Интернационала, но в течение всего съезда я работал в глубоком контакте с ленинцами и даже, по их поручению, представлял их в комиссии по вопросу о взаимоотношениях партии и рабочих кооперативов. Личные отношения с Лениным у меня никогда не прерывались. В общем он относился ко мне снисходительно, а я всегда к нему с величайшим уважением. Поэтому во время наших разговоров на всевозможные темы мы очень часто беседовали мирно, и Ленин проявлял всю ту исключительную обаятельность, которую он умел внести в частные товарищеские отношения. Но когда мы заговорили о моих богостроительских домыслах, то Ленин превратился в очень строгого учителя и заговорил в самом резком тоне, не стесняясь в выборе выражений.

Мне кажется, что я и теперь могу передать с большей или меньшей точностью, что́ от него тогда слышал. По крайней мере то, что врезалось в мою память:

«Самое позорное в этой вашей позиции,— говорил мне Ленин,— это то, что вы действительно воображаете, будто делаете честь марксизму, когда

называете его величайшей из религий, и будто вы чем-то украшаете его, когда, не ограничиваясь этим мерзейшим понятием — религия, еще при помощи разных ухищрений притягиваете туда и позорное слово „бог".

В то время как научный социализм есть нечто прямо противоположное всякой религии, в то время как всякий марксист является беспощадным борцом против религии, вы пытаетесь поставить социализм в одну шеренгу с религией, вы пытаетесь перебрасывать мосты через непроходимые бездны, которые отделяют материализм от всего, хотя бы слабо попахивающего поповством.

Вот это непонимание, повторяю, делает ваши ложные шаги такими отвратительными» [6].

Я пытался слабо защищаться и возражал: «Владимир Ильич, я думал, что социализм выигрывает от раскрытия его этической ценности, от того, что он будет представлен как полный ответ на все религиозные проблемы и, таким образом, как завершитель и разрушитель, ликвидатор всякой религии. Я думал, что так будет по крайней мере в глазах людей, которые, не будучи пролетариями, своими особыми путями ищут дороги к пролетарской истине».

Владимир Ильич с прежней жесткостью подхватил это мое возражение.

«А на что нам симпатии людей, которые могут проникнуться к нам любовью, только если мы навяжем на себя всякое зловонное тряпье старых вреднейших предрассудков, давно уже во всех своих редакциях служащих одним из главных способов держать умы масс в слепоте?»

Я помню, Ленин тут засмеялся, но отнюдь не дружелюбно.

«Нет,— воскликнул он,— такие люди с таким богостроительством не приведут к нам крестьянского медведя. Этот медведь их не пустит назад. Вы скользите от марксизма в гнуснейшее болото, и если вы не опомнитесь и уже не станет яснее в головах от того удара, который на вас обрушила партия, то, боюсь, вы не сумеете спастись от самой неприглядной судьбы, жертвой которой делались и до вас всякие неустойчивые типы, случайно забредшие в ряды пролетарской партии и потом потерявшиеся чёрт знает в каком-то историческом мусоре».

Я привожу эти гневные слова, ручаясь почти за полную их точность, именно для того, чтобы показать всю резкость и беспощадность осуждения Лениным моих религиозно-философских мыслей.

Я лишь позднее познакомился с письмами Ленина к Горькому по этому поводу, и в них встречаются подобные выражения и в столь же резкой форме [7].

Когда грянула война, остатки впередовцев оказались на боевых антивоенных позициях.

Когда пришла первая революция 1917 г., я немедленно поехал в Цюрих, где жил тогда Владимир Ильич, и предложил безоговорочно отказаться от всех разногласий и вступить в ряды ленинцев.

Мое предложение было принято. Сейчас же вслед за поездом, который увез Ленина, поехал в Россию и я. Только благодаря тактическим постановлениям большевистского центра так называемая межрайонная организация, к которой я примкнул, не сразу вошла в партию большевиков: это произошло в июльские дни [8].

Я смею думать, что когда Центральный Комитет, руководимый Лениным, после Октябрьской революции, в подготовке которой я принимал посильное участие, призвал меня в Совнарком и поручил мне такой ответственный в культурном отношении наркомат, как наркомат просвещения, то сделано это было постольку, поскольку признали, что от прежних моих заблуждений во всем существенном и главном я сумел уже освободиться.

Но говорить нужно всё до конца. Я сделал в этой области, о которой я сейчас пишу, чрезвычайно дурной шаг, если не ошибаюсь, в 1922 г. или



ЛУНАЧАРСКИЙ, А. М. ГОРЬКИЙ, К. Е. ВОРОШИЛОВ НА ДАЧЕ ГОРЬКОГО
Фотография. Горки, 1930
Библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва

немного позже. Издавая целый ряд своих сочинений, я решился выбрать из моей книги «Религия и социализм» лучшие главы, которые казались мне непредосудительными, и опубликовать их под новыми названиями с оговаривающими предисловиями[9]. В этих предисловиях я отказывался от старой терминологии, делая отступления от моих вредных позиций, но это нисколько меня не оправдывает. Ни с какими предисловиями и замечаниями, как бы далеко ни шла в них критика (а моя тогдашняя самокритика была явно недостаточной), давать эти книги было нельзя. Если партия в то время не высказала мне прямо своего выговора за такое неуместное возобновление вредных и осужденных книг, хотя бы и в переделанном виде, то это не лишает необходимости подчеркнуть здесь, что я считаю это переиздание старых ересей безусловно недопустимой ошибкой.

Я ограничиваюсь здесь этими строками. В связи с общей проверкой моих прежних работ мне придется более широко и подробно охарактеризовать мои блуждания, от которых я могу отделаться только путем самого внимательного их анализа, путем вскрытия их несостоятельности, вредности, путем самого решительного отказа от всех следов моих ложных учений.

‹1931›

Печатается по машинописной копии, сохранившейся у С. А. Макашина.

[1] Совещание расширенной редакции «Пролетария» происходило в Париже с 21 по 30 июня 1909 г. На третьем заседании (23 июня) обсуждался вопрос о «богостроительстве». В принятой совещанием резолюции «О богостроительских тенденциях в социал-демократической среде» было сказано: «Принимая во внимание, что в настоящее время, когда — в атмосфере упадка общественного движения — рост религиозных настро-

ений в контрреволюционной буржуазной интеллигенции придал этого рода вопросам важное общественное значение и что в связи с этим ростом религиозных настроений делаются ныне и отдельными социал-демократами попытки связать с социал-демократией проповедь веры и богостроительства и даже придать научному социализму характер религиозного верования,— расширенная редакция «Пролетария» заявляет, что она рассматривает это течение, особенно ярко пропагандируемое в статьях т. Луначарского, как течение, порывающее с основами марксизма и приносящее по самому существу своей проповеди, а отнюдь не одной терминологией, вред революционной социал-демократической работе по просвещению рабочих масс, и что ничего общего с подобным извращением научного социализма большевистская фракция не имеет».

Материалы из протоколов этого заседания были напечатаны в «Литературном наследстве», кн. 1 (1931), стр. 27—36. Полный текст протоколов появился в кн.: «Протоколы совещания расширенной редакции „Пролетарий"». Партиздат ЦК ВКП(б), 1934.

[2] Кроме книги «Религия и социализм» (СПб., «Шиповник», ч. I, 1908; ч. II, 1911), «богостроительские» идеи развивались Луначарским в статьях: «Будущее религии» («Образование», 1907, № 10, стр. 1—25, и № 11, стр. 30—67), «Атеизм» (в сб. «Очерки по философии марксизма». СПб., изд. «Зерно», 1908, стр. 107—161), «О XXIII сборнике „Знание"» (в сб. «Литературный распад», кн. 2, СПб., 1909, стр. 84—119).

[3] Статья «Не по дороге» была напечатана в газете «Пролетарий», 1909, № 42, 12/25 февраля, как редакционная. Здесь была дана острая критика статьи Луначарского «О XXIII сборнике „Знание"» и содержащейся в ней оценки повести Горького «Исповедь».

[4] См. примеч. 2.

[5] Использовать философские ошибки «впередовцев» в борьбе против большевизма начал Плеханов в статье «К вопросу о захвате власти» (Г. В. П л е х а н о в. Сочинения, т. XIII, стр. 211, а также стр. 274—275, 354—355). Позже выступили А. Деборин в статье «Философия Маха и русская революция» («Голос социал-демократа», 1908, № 4—5), Л. Аксельрод-Ортодокс в статье «Два течения» (в кн. «На рубеже». Критический сборник. СПб., 1909) и др.

[6] Ср. слова В. И. Ленина в работе «Материализм и эмпириокритицизм»: «Каковы бы ни были ваши благие намерения, товарищ Луначарский, ваши заигрывания с религией вызывают не улыбку, а отвращение» (В. И. Л е н и н. Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 195); «Позорные вещи, до которых опустился Луначарский,— не исключение, а порождение эмпириокритицизма, и русского, и немецкого» (там же, стр. 366).

[7] См.: В. И. Л е н и н. Полное собрание сочинений, т. 48, стр. 226—228 и 230—233. Письма Ленина к Горькому 1908—1913 гг. были впервые напечатаны в «Ленинском сборнике», I, 1924.

[8] На VI съезде РСДРП(б), происходившем в Петрограде с 26 июля по 3 августа 1917 г.

[9] См. кн.: А. В. Л у н а ч а р с к и й. От Спинозы до Маркса. Очерки по истории философии как миросозерцания. Изд-во «Новая Москва», 1925.

ЛУНАЧАРСКИЙ — РЕДАКТОР

Работа Луначарского в качестве редактора книг и периодических изданий пока не изучена. Между тем он отдавал много времени и сил этой деятельности, к которой его привлек еще в дореволюционные годы Ленин. Вместе с Лениным Луначарский принимал активное участие в создании и выпуске большевистских газет «Вперед» и «Пролетарий», правил корреспонденции и готовил обзоры печати для первой большевистской легальной газеты «Новая жизнь» и сменивших ее газет «меньшего типа». Работая в редакциях газет рука об руку с великим вождем, он на всю жизнь усвоил уроки Ленина-редактора, о которых неоднократно писал впоследствии.

В годы первой русской революции впервые появляются книги с обозначением на титульном листе: «Под редакцией А. Луначарского» (или «Под редакцией и с предисловием А. Луначарского»). В основном это были массовые политические брошюры Маркса и Энгельса, Каутского, Бебеля, но наряду с ними мы видим и переводы крупных трудов — таких, как Лиссагаре «История Парижской Коммуны» (СПб., 1906) или В. Блоса «История германской революции 1848 года» (СПб., 1906).

В те же годы Луначарский участвует и в редактировании литературных и общественно-политических журналов («Образование», большевистский «Вестник жизни»).

Чрезвычайно широко развернулась редакторская работа Луначарского после Октябрьской революции. Он являлся ответственным редактором или членом редакционной коллегии примерно в двадцати периодических изданиях, выходивших в 1918—1933 гг. Это были и толстые, солидные ежемесячники, и тонкие иллюстрированные еженедельники, и литературно-художественные журналы, и литературно-критические, и литературоведческие, и общественно-политические, и театральные, и педагогические. Вот неполный перечень их: «Пламя» (1918—1919), «Народное просвещение» (1918—1929), «Печать и революция» (1921—1928), «Художественный труд» (1923), «Красная нива» (1924—1930), «Народный учитель» (1924—1931), «Искусство трудящимся» (1924—1926), «Новая рампа» (1924), «Новый мир» (1925—1931), «Революция и культура» (1927—1930), «Искусство в школе» (1927—1930), «Советская страна» (1927—1929), «Вестник иностранной литературы» (1928—1930), «Искусство» (1929), «Литература» (1931), «За агитбригаду и ТРАМ» (1931—1932). В самом начале издания журнала «Наши достижения» (1929) Луначарский был привлечен Горьким к редактированию отдела искусства.

Весьма деятельное участие принимал Луначарский в подготовке первых советских энциклопедических изданий. Он был членом редакционной коллегии и ответственным редактором отделов литературы и искусства Большой и Малой советских энциклопедий, ответственным редактором «Литературной энциклопедии». Им же редактировались отдельные статьи для «Педагогической энциклопедии» и «Художественной энциклопе-

---

Публикация и предисловие Л. М. Хлебникова.

дии», готовившихся к печати во второй половине 1920-х годов (первое издание осталось незавершенным, а второе из-за недостатка бумаги вообще не увидело света).

Огромную работу Луначарский вел в советских издательствах в качестве редактора или соредактора многотомных собраний сочинений русских и западноевропейских классиков. Среди изданий, в которых он принимал живейшее участие, были собрания сочинений Пушкина и Бальзака, Толстого и Гете, Чехова и Флобера, Достоевского и Франса. Многие отдельные произведения, вышедшие в свет в 1920-х — начале 1930-х годов с маркой Госиздата, ЗиФа, «Academia», также редактировались Луначарским. Надо отметить, что далеко не всегда сведения о редакторской работе Луначарского над этими изданиями указывались на титульных листах. Например, имя Луначарского как редактора не значится на книге, изданной «Academia», «Жизнь и творчество русского актера П. Орленева, описанные им самим» (1931).

Ниже печатаются материалы, относящиеся к работе Луначарского в крупных издательствах. Но помимо этого он был тесно связан и с рядом других издательств.

В 1925—1927 гг. Луначарский был членом правления московского кооперативного издательства «Никитинские субботники»; он написал вступительную статью к серии «Библиотека современных писателей для школы и юношества», редактировал серию «Библиотека иностранных писателей» и снабдил отдельные книжки этой серии своими предисловиями (произведения Ж. Кокто, Дж. Честертона и др.).

В последние годы жизни Луначарский сотрудничал в подобном же ленинградском издательстве «Время», являясь председателем редакционного совета. К собраниям сочинений и отдельным томам Р. Роллана, Ст. Цвейга, А. Жида и М. Пруста, выпущенным «Временем», им были написаны предисловия.

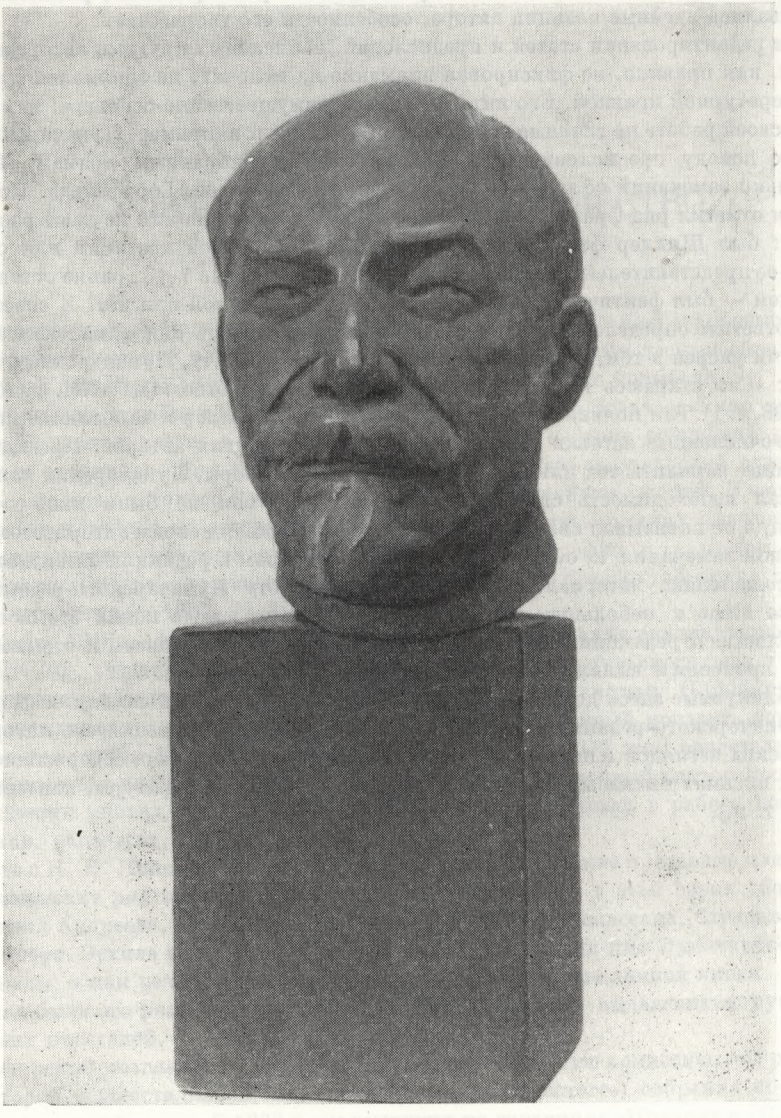
В Социально-экономическом издательстве в 1930—1932 гг. под его редакцией и с его вступительными статьями были выпущены избранные сочинения Н. Г. Чернышевского и В. В. Воровского. В 1934 г. с маркой этого издательства вышел первый сборник «Литературного наследия Плеханова», отредактированный Луначарским незадолго до смерти. В архиве Луначарского сохранился ряд договоров, заключенных им с этим издательством на редактирование намечавшихся к выпуску собраний сочинений Белинского, Фриче и других критиков.

Следует подчеркнуть, что роль Луначарского-редактора не была парадной или номинальной, она отнюдь не сводилась к обсуждению редакционных планов или к участию в редакционных совещаниях. Он внимательнейшим образом прочитывал присылавшиеся ему рукописи и корректуры, делал много серьезных замечаний на полях и в тексте или диктовал их машинистке, придавая им форму рецензии-письма в редакцию или в издательство.

Не вникая обычно в текстологические и библиографические тонкости и в технические вопросы издания, Луначарский обращал серьезное внимание на язык произведения и на качество перевода. Он решительно осуждал «необычайно тяжелый и абстрактный язык», каким была написана, например, статья об эстетике для БСЭ, упрекал автора одного из редактируемых им предисловий (к «Письмам из Италии» Сильвестра Щедрина) за излишнее щегольство в стиле, за ориентацию только на узкий круг знатоков и ценителей. В то же время он бережно относился к индивидуальным особенностям и стилистической манере автора. «Надо исправлять только то, что заведомо неправильно, а не то, что отступает от обычая» — вот характерное для Луначарского-редактора высказывание (см. стр. 522 настоящ. тома).

Специального исследования заслуживает работа Луначарского по редактированию и изданию переводов. Он сам был не только профессиональным переводчиком с французского и немецкого языков и редактором многих переводов, но и возглавлял в 1930—1931 гг. секцию переводчиков Федерации объединений советских писателей. Известны два его выступления на этой секции, где он говорил о важности работы переводчика для знакомства советского читателя с многообразной культурой Европы и Азии, о необходимости расширить круг произведений, отбираемых для перевода.

В своих выступлениях Луначарский затрагивал вопрос об издании различных иностранных авторов, в том числе выражавших взгляды и настроения, чуждые мировоззрению советских читателей и всему укладу советской жизни, например, произве-



ЛУНАЧАРСКИЙ
Скульптура (тонированный гипс) Н. И. Альтмана, 1921
Третьяковская галерея, Москва

дений Киплинга или Пруста. Он считал, что советский читатель должен знать наиболее замечательных из этих писателей не понаслышке, не по пересказам, а по самим произведениям, при непременном условии: подобное издание должно быть снабжено критическим предисловием и комментариями, в которых правильно разъяснялись бы и оценивались идейные позиции автора, особенности его творчества.

При редактировании статей и предисловий, написанных другими авторами, Луначарский, как правило, не фиксировал внимание на мелочах, не занимался скрупулезной литературной правкой. Его интересовало преимущественно основное: как отвечает автор в своей работе на главные вопросы. Вот что писал, например, Луначарский в Госиздат по поводу предисловия А. Г. Горнфельда к «Избранным драмам» Шиллера: «Несколько замечаний об очень хорошей в общем статье тов. Горнфельда. На третьей гранке я отметил ряд фраз и выражений, которые в совокупности не дают разрешения вопросу: был Шиллер фактическим врагом художественной агитации или одним из лучших ее представителей? Так же точно отмеченное мною на 7—8 гранке оставляет под сомнением — был фактически Шиллер революционной силой или нет? Я советовал бы автору ответить определеннее. (Даже если ответ должен быть дан „диалектический".)» Не будучи уверен в том, как Горнфельд выполнит эту задачу, Луначарский тут же добавляет: «Сам стараюсь в приложенной статье наметить ответ» (ЦГАЛИ, ф. 155, оп. 1, ед. хр. 598, л. 1). Так появилась статья Луначарского «Шиллер и мы», так же появились его многочисленные вставки и дополнения в статьи других авторов. Предлагая свои собственные варианты тех или иных абзацев, делая купюры, Луначарский каждый раз доказывал необходимость своих исправлений, если они не были явно очевидны. Он никогда не навязывал своего мнения автору, не подавлял своим авторитетом, а предлагал свои замечания к обсуждению вместе с автором в редакции или издательстве.

К сожалению, материал, характеризующий работу Луначарского-редактора, сохранился лишь в небольшом объеме, главным образом в виде копий отзывов и писем в издательства и редакции. Ниже приводится подборка таких писем и отзывов, пощаженных временем и выявленных в архивохранилищах Москвы.

Публикуемые здесь документы дают новый материал не только для освещения работы Луначарского-редактора, но и для дополнительного уяснения его литературно-эстетических взглядов в последние годы его жизни (см., например, содержащиеся в некоторых письмах высказывания о таких вопросах теории литературы, как жанр, эпос, драма и т. п.).

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

С Государственным издательством, создание которого было декретировано в первые же месяцы Советской власти, Луначарский был связан самым тесным образом. Он способствовал рождению этого издательства и находился у его колыбели.

С самого начала работы Наркомпроса РСФСР в круг его задач входило развитие издательской деятельности, в первую очередь массовое издание сочинений русских классиков и учебников. Для этого был создан Литературно-издательский отдел Наркомпроса, в работах которого Луначарский принимал ближайшее участие. В частности, он председательствовал на заседаниях Комиссии по изданию русских классиков, помогал верно решать вопросы о типе изданий, об орфографии и т. п. (см. статью Б. С. Мейлаха «Судьба классического наследия в первые послеоктябрьские годы».— «Русская литература», 1967, № 3).

В декабре 1918 — феврале 1919 гг. Луначарский возглавлял специальную комиссию ЦК РКП(б), созданную для подготовки объединения издательского дела в едином Государственном издательстве РСФСР. Госиздат входил в систему Наркомпроса, и нарком поддерживал с руководителями издательства постоянный контакт, неустанно заботясь о том, чтобы издавалось побольше хороших книг. Об этом свидетельствуют сохранившиеся его письма и записки в Правление и редакционный сектор Госиздата. На протяжении многих лет Луначарский интенсивно участвовал в работе Госиздата и как автор, рецензент, редактор.

Вместе с Н. К. Пиксановым он редактировал серию «Русские и мировые классики». Ему принадлежит ряд вступительных статей к выходившим в этой серии сборникам произведений Андреева, Короленко, Байрона, Мицкевича, Мопассана, Стендаля, Флобера, Шиллера, Эсхила и др. На некоторых книгах этой серии имя Луначарского значится дважды: и как редактора серии в целом и как редактора данной книги.

Велика была его роль и в издании собраний сочинений выдающихся русских и зарубежных писателей.

Луначарский возглавлял Государственную редакционную комиссию, под руководством которой осуществлялось издание полного («юбилейного») собрания сочинений Л. Н. Толстого в 90 томах. В 1928 г. он выступил на страницах «Правды» и «Известий» с официальным заявлением по поводу этого издания.

Луначарский был председателем редакционной коллегии первого советского издания полного собрания сочинений Пушкина, ответственным редактором собрания сочинений Чехова и однотомника Достоевского.

Совместно с акад. М. Н. Розановым он редактировал юбилейное собрание сочинений Гете в тринадцати томах, с Е. Ф. Коршем — собрание сочинений Бальзака, а с М. Д. Эйхенгольцем — Флобера. И почти все эти издания сопровождались его большими статьями.

Печатаемые ниже письма характеризуют эту сторону работы Луначарского в Госиздате.

ПИСЬМА В ГОСИЗДАТ

1

Г. И. БРОЙДО

21 апреля 1927 г.

Дорогой Григорий Исаакович,

до моего сведения доведено следующее: у вас сейчас в Госиздате много разговоров по поводу издания классиков. Наша публика, Пиксанов и другие, разработали определенный, в общем правильный план их издания [1]. Ведь к классикам подход должен быть осторожный. По всем данным старое поколение, даже среди рабочих, классиков читает, а комсомольцы, например, несмотря на все наше давление моей статьей [2] и т. д., читают только новейших писателей. Различным возрастным и социальным слоям нашего общества классики должны быть поданы разно. Профессура, работающая при Госиздате, это учла. Между прочим ваш ред⟨акционный⟩ план чуть не забраковал всю эту работу и хочет организовать нечто вроде спешного выбрасывания самих текстов классиков для доказательства того, что Госиздат в этом отношении не спит. Но, по-моему, это будут даром затраченные деньги. В первый год после революции мы выбросили с Лебедевым-Полянским тысячи изданий классиков на рынок. Вам, вероятно, известно это издание, взятое прямо со стереотипов [3]. Оно село, и сейчас еще можно найти этих классиков у любого букиниста. Никто их не покупает и не читает. Классики должны быть изданы вкусно, по-современному, разнообразно. Я обращаю ваше серьезное внимание на это дело. Равным образом не следует законопачивать научную работу по классикам, т. е. переписку, исследования и т. д. Все это будит сугубый интерес к классикам, и без этого они все-таки будут пребывать мертвым грузом. Очень прошу всё это принять к сведению.

Меня огорчает также, что до сих пор не может двинуться к изданию, правда, большая, но зато очень интересная книга Пиксанова о «Горе от ума» [4].

Нарком по просвещению

А. ⟨Л у н а ч а р с к и й⟩

Машинописная копия. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 3437, л. 36.

Григорий Исаакович *Бройдо* (1885—1956) — партийный и советский работник. В конце 1920-х — начале 1930-х годов был членом правления Госиздата, затем в 1934—1941 гг. зам. наркома просвещения РСФСР.

[1] Речь идет, в частности, о серии «Русские и мировые классики», выходившей в Госиздате с 1926 г. под редакцией Луначарского и Н. К. Пиксанова.

[2] См. статью Луначарского «Читайте классиков», опубликованную в 1925 г. в «Комсомольской правде» (№ 53 от 26 июля). Критикам этой статьи автор ответил в другом своем газетном выступлении — «Классики и комчванство» («Красная газета». веч. вып., 1926, № 114, 17 мая).

[3] В 1918—1919 гг., после национализации произведений русских классиков, Литературно-издательский отдел Наркомпроса (П. И. Лебедев-Полянский был его заведующим) выпустил в свет стотысячными тиражами с готовых матриц издательства А. Ф. Маркса собрания сочинений Крылова, Кольцова, Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского и некоторых других писателей.

[4] Монография Н. К. Пиксанова «Творческая история „Горя от ума“» вышла в Госиздате в 1928 г.



ЛУНАЧАРСКИЙ ПОСЛЕ ПОСЕЩЕНИЯ КИНОКОМИТЕТА НАРКОМПРОСА РСФСР
Рядом с Луначарским — председатель Петроградского кинокомитета Д. И. Лещенко, у входа в здание — В. В. Маяковский
Москва, весна 1918 г.
Фотография из альбома Н. К. Крупской
Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле, Москва

2

Я. Д. ЯНСОНУ

30 июня 1928 г.

Дорогой товарищ,

дело издания собрания сочинений Пушкина как с академической, так и с нашей точки зрения представляет собою дело огромной важности. Само собой разумеется, что для меня может быть с культурной точки зрения только лестно возглавлять редакционный комитет с участием таких уважаемых лиц, как Сакулин и Щеголев [1].

Я должен обратить ваше внимание на то, что я, по назначению партии, состою уже председателем редакционной комиссии по сочинениям Тол-

стого. Правда, основную работу в этом отношении мы возложили на В. Д. Бонч-Бруевича, работа которого оплачивается, но тем не менее мне приходится затрачивать известное количество времени на общий контроль в этом отношении, на всякого рода заседания и т. д. Вполне понятно, что я считаю это входящим в мои советские и партийные обязанности и ни на одну секунду не поднимаю никакого вопроса о вознаграждении.

У меня имеется несколько подобных же обязанностей, которые съедают бо́льшую половину того небольшого времени, которое я могу считать более или менее свободным, совершенно уничтожая в то же время всякую тень отдыха, кроме шести-семи часов сна и одного часа на обед и завтрак. Взять на себя редактирование Пушкина для того только, чтобы там красовалось мое имя, при условии, что оба высокоуважаемые ученые, которые этим займутся, все же не коммунисты, я, конечно, не могу.

Придется просматривать и устанавливаемый ими текст, и комментарии, и всякого рода приложения, которые они будут составлять, не говоря уже о том, что, может быть, возникнет необходимость написать краткое предисловие ко всему изданию [2] с изложением, с ленинской точки зрения, важности его для нас, каковая работа, конечно, будет оплачена нормальным гонораром. Весь этот труд, раз он будет взят мною на себя, естественно, заставит меня прекратить значительную часть другой моей литературной работы, что может поставить меня в материальном отношении в довольно трудное положение.

Вот почему, как это ни печально для меня, я должен поставить перед вами вопрос о том, может ли ГИЗ назначить мне тот или другой гонорар, думаю, полистный, за редактирование сочинений Пушкина. Вы очень хорошо знаете, тов. Янсон, что я никогда не гоняюсь ни за какими большими суммами и согласен выполнить мои обязанности по этому ⟨собранию⟩ сочинений при самой нормальной оплате, какая у вас вообще принята для такого контролирующего редактирования. Назвать сумму я, разумеется, не могу и предоставляю всецело самому ГИЗу определить условия. Я просил бы все же заключить со мною определенный договор, что будет выгодно и для вас и для меня, ибо точно установит обязанности, включив туда условия о размерах и сроках гонорара. Во всяком случае, если вы согласны на это общее условие, я с удовольствием возьмусь за дело. Оно кажется мне интересным, даже захватывающим. Если же ГИЗ не может принять эти условия, то прошу вас зарегистрировать мой отказ, так как, верьте мне, что я материально и физически не могу взять на себя эту крупную работу в тех условиях, в которых в настоящее время нахожусь.

Нарком по просвещению

⟨А. Луначарский⟩

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 457, л. 7—7 об.

[1] Заместитель заведующего ГИЗом Я. Д. Янсон в письме от 21 июня 1928 г. предложил Луначарскому войти в качестве председателя в редакционную коллегию Полного собрания сочинений А. С. Пушкина с целью «обеспечить марксистски правильную оценку творчества Пушкина» (см. там же, л. 10). Луначарский это предложение принял. Издание в шести томах было осуществлено в 1930—1931 гг. как приложение к журналу «Красная нива».

[2] Луначарский написал большую вступительную статью к этому собранию сочинений (т. I, 1930, стр. 7—66).

3

10 января 1929 г.

Мне представлен план работы над собранием сочинений Виктора Гюго и предложено взять на себя общую редакцию вместе с А. К. Виноградовым [1] и написать вступительную статью на два листа [2]. Я предупреждаю ГИЗ, что я очень сильно занят и между прочим как раз многочисленными работами по самому ГИЗу. Однако, поскольку Виктор Гюго мне хорошо известен и очень симпатичен, я полагаю возможным взять на себя эту задачу при условии, однако, что редакторская работа моя будет сведена к минимуму: к общим совещаниям относительно характера издания, просмотру предисловий, примечаний и т. д., никоим образом, однако, не к редактированию текстов. При этом условии и в случае, если от меня не будут требовать работы в слишком жесткие сроки, я могу высказать согласие на эту работу. Вступительную статью, если необходимо торопиться с нею, я мог бы представить в двухнедельный срок. Что же касается самого плана издания, то я не имел времени обдумать его, однако общее знакомство с ним заставляет меня думать, что составлен он удачно и вряд ли придется вносить в него какие-нибудь существенные изменения. Для меня только неясно, но я думаю, что это выяснит мне тов. Виноградов, почему сначала сказано, что это собрание сочинений в 407 листов текста будет сопровождаться девятью листами примечаний, а в конце сказано, что общие комментарии на все тома будут равняться пяти листам. Но это обстоятельство мы выясним.

Нарком по просвещению

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 457, л. 14.

[1] Анатолий Корнилиевич *Виноградов* (1888—1946) — советский писатель, литературовед и переводчик, сотрудничавший в 1920—1930-е годы с М. Горьким и Луначарским в деле издания классиков иностранной литературы.

[2] Намечавшееся Госиздатом в 1928—1929 гг. издание собрания сочинений В. Гюго осуществлено не было. Луначарский написал, однако, для этого собрания вступительную статью, которая была напечатана отдельной книжкой под названием «Виктор Гюго. Творческий путь писателя» (М.— Л., 1931).

О СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

ИНТЕРВЬЮ

—Как относитесь вы к вновь входящему в жизнь методу давать к журналам в виде литературного приложения собрания сочинений отдельных писателей?

— Вообще говоря, этому нельзя не сочувствовать. Журналы таким образом делаются распространителями в массах, в которые проникают, самых хороших книг. Однако надо помнить и то, что количество бумаги, которой мы располагаем сейчас, невелико и мы постоянно чувствуем стеснение в этом смысле. Вот почему необходимо строго наблюдать за тем, чтобы распространяемые таким образом книги были бы действительно первоклассно полезными. С этой точки зрения невольно задумываешься относительно будущего этого приема. В самом деле, количество бесспорных классиков вовсе не так велико. Если у нас каждый год четыре-пять-шесть журналов будут давать более или менее полное собрание сочинений различных писателей, то через несколько лет запас таких безусловно полезных классиков исчерпается. Я полагаю, что следовало бы возобновить и

другой метод, который тоже в свое время имел место, именно: прилагать к иллюстрированным журналам сочинения новых писателей в виде сборников и т. д. Здесь мы уже будем иметь неисчерпаемый кладезь и вместе с тем дадим дополнительный заработок для наших нынешних писателей. Естественно, что при этом очень большое значение имеет тщательный отбор и хорошая редакция.

— Судя по тому, что вы взялись за редактирование полного собрания сочинений Чехова [1], вы полагаете, что Чехов принадлежит к числу таких бесспорно полезных классиков. Так ли это и на чем вы основываете свое мнение?

— Я уже несколько раз высказывал свое мнение о Чехове, ставя вопрос именно в том разрезе, что́ может дать нам Чехов [2]. Мое суждение в этом отношении в моих глазах еще подтверждается последними исследованиями о Чехове, все более рисующими его с самой интересной стороны. К изданию Чехова я приложил вступительную статью [3], которая опять-таки стремилась ответить на этот вопрос, т. е. указать, какую именно ценность представляет собою в нашем нынешнем культурном строительстве Чехов. Естественно, что при этом приходится иметь в виду две стороны дела: исторический Чехов и поныне живой Чехов. Исторический Чехов необычайно для нас важен постольку, поскольку он был одним из гениальных писателей переходной эпохи, сумеречной эпохи 80-х годов и постепенного пробуждения общественности в 90-е годы. В этом отношении я считаю особенно замечательной большую биографию Чехова Фриче, это четыре печатных листа, которые будут приложены к первому тому редактируемого мною полного собрания сочинений Чехова. Чехов в социальном разрезе, Чехов как продукт своей эпохи, в которой он всесторонне и многосторонне отражается, отражен там с большой последовательностью и яркостью. Но Чехов — не только исторический персонаж, а живой для нас писатель, потому что он был едким и убийственным в своем сарказме борцом против мещанской пошлости, а этой мещанской пошлости вокруг нас еще очень много. Чеховская Русь вовсе не умерла, мы еще дышим в значительной мере ее миазмами. Мне беспрестанно случается в моей практике слышать, как и сейчас разные стороны нашей жизни определяются чеховскими терминами. Еще и по сию пору то и дело раздаются слова: «человек в футляре», «да это настоящий чеховский печенег», «ноют, как три сестры» и т. д.

Для самого читателя, который Чехова раньше не знал или знал очень плохо, повторное чтение его окажется настоящим откровением, и произведения Чехова вовсе не покажутся ему такими историческими. Прошла грозная революция, мы строим социализм, но вокруг еще так много неразрушенных лачуг старого, что многие чеховские произведения покажутся читателю отражающими современность, конечно, с ее худшего, с ее наиболее отсталого конца, но ведь с отсталым концом приходится бороться.

— Во всяком случае произведения Чехова появятся таким образом с известными комментариями?

— Конечно. Я считаю издания классиков по старым матрицам или со старыми вступительными статьями и т. п. явлением положительно безобразным. Для простого знакомства с классиками достаточно тех изданий, которые выходили раньше и имеются в общественных и частных библиотеках. Ленин настаивал на том, что мы должны усвоить все содержание буржуазной культуры, но еще определеннее настаивал на необходимости критического ее усвоения. Каждый классик должен быть просмотрен. Издательство, которое дает классика без обдуманной оправы, без освещения его с точки зрения нашего миросозерцания, совершает величайший грех по отношению к читателю. В частности, издание Чехова сопровож-

дается не только статьями, о которых я говорил, но еще целым рядом статей, освещающих различные стороны его социальной личности и писательской деятельности [4], и, кроме того, каждый том сопровождается весьма тщательно составленными комментариями[5]. Критика, вероятно, отметит различные недостатки нашего издания, без недостатков ни одно человеческое дело не делается. Я далек от мысли, чтобы на основании тех трех-четырех томов, которые мы уже подготовили к печати, сказать, что мы даем образцовый метод издания классика для широкого читателя, но я утверждаю, что мы во всяком случае стремимся приблизиться к такой образцовости, и мне кажется, что мы даем впервые собрание сочинений классика в такой тщательной обработке.

8 декабря 1928 г.

Машинопись с надписью «Тов. Дейчу». ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 157, лл. 11—13. Интервью предназначалось для опубликования в журнале «Огонек», но там не появилось. Заглавие дано редакцией.

[1] Собрание сочинений А. П. Чехова в двенадцати томах под общей редакцией Луначарского было издано в 1929 г. в качестве приложения к журналу «Огонек». В этом году отмечалось 25-летие со дня смерти Чехова.

[2] См. статью Луначарского «Чем может быть Чехов для нас» («Печать и революция», 1924, № 4).

[3] Вступительная статья Луначарского была опубликована в первом томе собрания сочинений Чехова (М.— Л., Госиздат, 1929, стр. 3—14). Статья состоит из трех разделов: 1. Чехов и его произведения как общественное явление. 2. Чехов-художник. 3. Победы и поражения Чехова.

[4] Отдельные тома этого собрания сочинений сопровождались статьями С. Балухатого, М. Кольцова, Е. Лейтнеккера, Ю. Соболева, И. Теодоровича, А. Яковлева.

[5] Комментарии написаны С. Д. Балухатым.

ПИСЬМО к М. Д. ЭЙХЕНГОЛЬЦУ

‹Кисловодск.› 26 июня 1929 г.

Дорогой товарищ,

что касается двух вопросов, по которым вы просили меня подписать ваши заявления в ГИЗ, то у меня к ним создалось несколько разное отношение[1]. Я считаю совершенно правильным ваше желание отказаться от устаревшего перевода Тургенева и думаю, что здесь наша с вами компетенция вполне достаточна [2]. В этом случае я готов заявить ГИЗу полнейший отвод каких бы то было дальнейших собраний и совещаний по этому вопросу.

Иное дело с тов. Горнфельдом [3]. Я думаю, что редакция не вправе требовать от такого переводчика, как тов. Горнфельд, просто пересмотра этого перевода без гарантии, что этот пересмотр нас удовлетворит. В самом деле, тов. Горнфельд может сделать многочисленные поправки, а мы можем заявить ему, что все те места, которые нам не нравились, остались. Вот почему тов. Горнфельд прав, когда он требует более точных указаний, т. е. хотя бы просто подчеркнуть места, вызывающие сомнение у редакции. Эти места он может поправить или настоять на своем переводе. Я даже не представляю себе, какой иной способ переделки перевода возможен, ибо улучшать собственный перевод согласно вкусам редактора, о которых, однако, ничего не знаешь, это дело, за которое никто не возьмется. Надо либо дать перевод тов. Горнфельда таким, каков он есть, либо пойти на его предложение — кому-нибудь прочесть перевод и отметить важнейшие сомнительные места.

Я не вижу также ничего отрицательного в предложении тов. Горнфельда делать вычет из его переводческого гонорара в вознаграждение за труд того редактора, который сделает ему необходимые указания. Вообще же

мне не представляется тактичным на основании вообще любезного ответа тов. Горнфельду, после того как вы сами в своем письме назвали его перевод обладающим «высокими достоинствами» [4], отказать ему. Это вызовет не только в ГИЗе, но и вообще в литературном общественном мнении нарекания против нас [5].

Я просил бы вас телеграфировать мне ваше согласие, в каковом случае я разрешу вопрос о тургеневском переводе в обусловленном духе и соглашусь на перевод тов. Горнфельда при условии исправления мест, которые ему будут указаны.

Нарком по просвещению

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 443, л. 97—97 об.

Марк Давыдович *Эйхенгольц* (1889—1953) — советский литературовед, историк западноевропейской литературы; активно сотрудничал в Госиздате и других советских издательствах в качестве редактора переводов, главным образом, французской классической литературы.

В настоящем письме идет речь о подготовке первого советского издания собрания сочинений Г. Флобера в десяти томах под общей редакцией Луначарского и Эйхенгольца (в 1933—1938 гг. вышли тт. 1—8). До этого Луначарский и Эйхенгольц редактировали «Избранные произведения» Г. Флобера, вышедшие в 1928 г. в серии «Русские и мировые классики».

[1] Письмо Эйхенгольца, на которое отвечает Луначарский, хранится в ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 443, лл. 98—99.

[2] Речь идет о тургеневском переводе двух легенд Флобера: «Легенда о св. Юлиане милостивом» и «Иродиада» (1876—1877).

[3] Аркадий Георгиевич *Горнфельд* (1867—1941) — советский литературовед, критик и переводчик. Редакция собрания сочинений Флобера обратилась к нему с просьбой предоставить для издания его перевод романа «Госпожа Бовари».

[4] В письме от 14 июня 1929 г. Эйхенгольц писал Горнфельду: «Просматривая ваш перевод, мы убедились в высоких его качествах, но вместе с тем заметили ряд недочетов...» (ЦГАЛИ, ф. 155, оп. 1, ед. хр. 526, л. 1).

[5] Перевод Горнфельда в этом собрании сочинений не появился. Горнфельд не согласился переделывать свой перевод, мотивируя это болезнью.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗЕМЛЯ И ФАБРИКА»

С издательством «Земля и фабрика» (ЗиФ), созданным в 1922 г. и выпускавшим преимущественно художественную литературу — русскую и иностранную, Луначарский сотрудничал с 1925 г., когда ЗиФом был выпущен сборник его статей «Этюды критические (Западноевропейская литература)». В этом же году он приступает к подготовке предпринятого издательством первого советского собрания сочинений Анатоля Франса.

Публикуемые ниже документы отражают эту работу Луначарского и по составлению плана всего издания, и по редактированию переводов. Он же написал для этого собрания сочинений большую вступительную статью и девять предисловий к отдельным произведениям Франса.

В 1929—1930 гг. Луначарский являлся главным редактором издательства. Под его редакцией в это время вышли в качестве приложений к журналу ЗиФа «30 дней» собрания сочинений Мопассана (1929) и Короленко (1930), сопровождаемые его же вступительными статьями.

Луначарскому принадлежит и ряд других предисловий к изданиям ЗиФа: к «Собранию фантастических романов и рассказов» Г. Уэллса (1930), к роману Т. Гарди «Тэсс из рода Д'Эрбервиль» (1930) и т. д.

Будучи главным редактором ЗиФа, Луначарский не раз выступал на собраниях писательского и издательского актива с докладами о задачах и направлении работы издательства (см. II, 426—439 и 658—659). Стенограмма одного из выступлений Луначарского как представителя издательства публикуется в настоящем томе (см. стр. 73—98).

В 1930 г. издательство ЗиФ влилось в Государственное издательство художественной литературы.

ПИСЬМА В ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗЕМЛЯ И ФАБРИКА»

1

19 августа 1925 г.

Дорогие товарищи,

за это время мною проделана очень большая работа по предпринятому вами изданию избранных сочинений Анатоля Франса [1].

Во-первых, я просмотрел самым тщательным образом новый перевод «Острова пингвинов», вами присланный. Перевод этот с рядом поправок и со своим предисловием для этого романа мною вам уже послан недели три тому назад [2].

Теперь мною кончен просмотр саблинского издания [3] следующих произведений: «На белом камне», плюс несколько связанных по стилю с этим

диалогом вещей, помещенных в саблинском издании в одном томе с ним, затем все четыре романа, посвященных господину Бержере. Для книги «На белом камне» и серии Бержере мною написаны отдельные предисловия [4]. Просмотренные мною переводы потребовали довольно тщательной сверки с французским текстом и значительного количества стилистических и редакционных поправок. Вся работа, которую я в настоящее время пересылаю вам и которую можно сдавать в набор, согласно нашему с вами договору и моему вычислению, должна быть оплачена гонораром приблизительно в шестьсот рублей (просмотр и предисловие). Прошу вас не отказать в предварительной уплате вперед до последующего точного расчета трехсот рублей за сделанную работу.

Что касается окончательного выбора серии произведений, которые должны войти в ваше издание, а также порядка их печатания, то сообщаю вам, что, по моему мнению, в эту серию должны войти все беллетристические произведения Анатоля Франса, кроме «Балтазара», «Желания Жана Сервьена», «Латинского гения», «Избранных страниц» и книг «Цветущая жизнь» и «Литературная жизнь». «Жизнь Жанны д'Арк» я считаю необходимым включить [5]. Это вещь исключительная по изяществу стиля и мысли. Она читается совершенно как беллетристика, и в то же время такой историк, как М. Н. Покровский, находит ее необыкновенно тонким примером точнейшего и скептического исторического исследования.

При этих условиях порядок будет приблизительно такой (говорю «приблизительно» потому, что, быть может, что-нибудь еще будет несколько изменено): Том 1-й — «Остров пингвинов». В этот том должно быть включено особое предисловие, которое уже вам послано, и большая статья об Анатоле Франсе в два печатных листа, которую я представлю не позже чем через неделю [6]. Том 2-й—«Современная история» в двух томах. Том 3-й — «Под тенью вяза» и «Ивовый манекен». Том 4-й — «Аметистовое кольцо» и «Мсье Бержере в Париже». Том 5-й — «На белом камне» и соединенные с ним рассказы с особым предисловием. (Все вам посылается.) Том 6-й — «Рассказы Жака Турнеброша», «Харчевня королевы Педок», «Мнение господина Жерома Куаньяра». Том 7-й — «Комическая история» и «Иокаста». Том 8-й — «Красная лилия» и «Преступление Сильвестра Бонара». Том 9-й — «Лаковая шкатулка» и «Колодец святой Клары». Том 10-й — Рассказы. Том 11-й — «Книга моего друга», «Маленький Пьер» и «Пьер Нозьер». Том 12-й — «Боги жаждут». Том 13-й — «Бунт ангелов». Том 14-й — «Жизнь Жанны д'Арк».

Я не знаю, насколько большими хотите вы сделать томы, у меня они выходят приблизительно в пятнадцать печатных листов. Можно, конечно, выпускать бóльшие томы, но, я думаю, лучше придерживаться здесь указанного мною плана и сделать таким образом четырнадцать томов против тридцати двух томов французского издания.

О саблинских переводах огулом я ничего не могу сказать. Те, которые до сих пор просмотрены, довольно удовлетворительны, но возможно, что другие окажутся ниже удовлетворительности и даже с поправками не могут быть включены в нашу серию. Такие переводы должны быть заказаны вновь.

Мне кажется, что до сих пор я выполнил работу довольно большую и довольно аккуратно. Есть, однако, одно условие, без которого я не смогу справиться сколько-нибудь в срок с вашими заказами ввиду колоссального количества работы, лежащей на мне. Этим условием является возможность диктовать стенографически статьи, предисловия, примечания, а также переписку, которая будет относиться к вашему изданию. Я работаю с моей постоянной стенографисткой, но на эту работу приходится удерживать ее сверхурочно, и я считаю справедливым, чтобы издательство оплатило эту работу. В общем это составит небольшую сумму. Счета стенографистки

я буду представлять вам. Расчет по ставкам союза—семь рублей пятьдесят копеек в час с расшифровкой.

Очень прошу вас исполнить мою просьбу насчет гонорара.

Нарком по просвещению

А. Луначарский

Машинопись с автографической подписью. ЦГАЛИ, ф. 1679, оп. 1, ед. хр. 7, лл. 1—2.

[1] Двадцатитомное собрание сочинений А. Франса вышло в издательстве «Земля и фабрика» в 1927—1931 гг. в значительной степени по плану, предложенному Луначарским в настоящем письме (т. XV, в котором предполагалось опубликовать 2-ю часть романа «Жизнь Жанны д'Арк», не был издан).

[2] Том I собрания сочинений Франса, содержащий роман «Остров пингвинов», вышел в 1928 г. В нем на стр. 55—59 было напечатано и предисловие Луначарского к роману.

[3] Собрание сочинений Франса в двенадцати томах было выпущено издательством В. М. Саблина в 1907—1911 гг.

[4] Роман Франса «На белом камне» с предисловием Луначарского вошел в IV том собрания сочинений (1930). Серия романов, посвященная господину Бержере («Под тенью вяза», «Ивовый манекен», «Аметистовый перстень» и «Господин Бержере в Париже»), носит название «Современная история». Они составляют II и III тома собрания сочинений. Предисловие Луначарского к этой серии открывает том II (1927).

[5] Роман «Жизнь Жанны д'Арк» (часть 1-я) вошел в т. XIV собрания сочинений (1928).

[6] Речь идет о вступительной статье к собранию сочинений (т. I, 1928, стр. 9—54).

2

Д. А. ГОРБОВУ

19 августа 1925 г.

Дорогой товарищ,

обратите внимание на конец моего предисловия к Бержере [1]. Я думаю, что я стал на правильную позицию. Если вы считаете, что необходимо дать исторические комментарии, я бы думал, что можно прибавить к моему предисловию небольшой очерк дела Дрейфуса и Панамы. (Сделать этот очерк я могу поручить какому-нибудь способному молодому товарищу по указанной мною книге т. Раковского [2]. Сообщите мне, склонны ли вы были бы к включению этого очерка в один лист после моего предисловия [3].) Повторяю, я не считаю его необходимым и думаю, что моей оговорки достаточно. Конечно, в случае, если вы предпочтете исторические комментарии, которые я тщательно проредактирую, то конец моего предисловия следует изменить.

Нарком по просвещению

А. Луначарский

Машинопись с автографической подписью. ЦГАЛИ, ф. 1679, оп. 1, ед. хр. 7, л. 3.

Дмитрий Александрович *Горбов* (1894—1967) — литературный критик и переводчик, в это время работал редактором в издательстве «Земля и фабрика».

[1] См. примеч. 4 к предыдущему письму.

[2] Речь идет о книге, выпущенной под псевдонимом Инсаров: «Современная Франция. История Третьей республики». СПб., «Знание», 1900.

[3] Предложенный исторический очерк во II томе собрания сочинений Франса (1927) не был помещен. В этом томе напечатано только предисловие Луначарского.

3

19 апреля 1927 г.

Против предложения, которое вы делаете в вашем письме от 15 апреля, я ничего не имею, но должен обратить ваше внимание на следующее обстоятельство. Вам, вероятно, известно, что переводы, которые вам угодно называть подстрочниками, представляют собой печатный материал так называемого саблинского издания Анатоля Франса [1]. Переводы там все являются подписанными в большинстве случаев именами переводчиков небезызвестных. К тому же они все были редактированы вполне компетентными переводчиками Саблина. В свое время об этих переводах во всей почти без исключения нашей прессе были даны похвальные или во всяком случае удовлетворительные отзывы. Все эти переводы мною были прочтены, и ничего шокирующего при этом мною в них не было найдено, хотя переводы эти и показались мне не вполне достойными такого тонкого стилиста, как Анатоль Франс. При переговорах наших с Горбовым он настаивал на том, что гоняться за совершенно новыми переводами, которые неизвестно будут ли лучшими, так как количество переводчиков, могущих достойно перевести Анатоля Франса, очень невелико, пожалуй, не следует, и что можно ограничиться тем, чтобы перепечатать и в некоторых случаях исправить имеющиеся саблинские переводы, что и было сделано. По правде сказать, в тех примерах, которые вы приводите в качестве крайней неуклюжести, я также не вижу ничего особенно неуклюжего. Конечно, возможно, что проскользнули некоторые неудовлетворительные выражения. Решительно ко всякому переводу можно отнестись с крайней, педантичной придирчивостью. Все дело зависит от требований. Я ручаюсь вам, что самый классический перевод, вроде, например, перевода «Чуда святого Антония» [2], может быть подвергнут разгрому, что, например, имело место в моем присутствии, когда Бунин доказывал, что перевод этот безграмотный и приводил по четыре-пять недопустимых мест на каждой странице [3]. Если вам угодно попробовать дать в своем роде классически совершенный перевод Анатоля Франса, можно поручить выполнить весь перевод вновь, привлекши для этого тех трех-четырех лиц (более, наверное, не найдется), которые в качестве высококвалифицированных переводчиков за высокую плату согласились бы высидеть по полугоду за каждым романом, чтобы дать вам настоящую литературу. Лично я полагаю, что при издании почти полного собрания сочинений Анатоля Франса в определенный срок надо было поступить именно так, как Горбов и хотел поступить, т. е. взять перевод, признанный удовлетворительным и неплохо расходившийся у читающей публики, и постараться его исправить. Просмотрев правки, которые сделаны, не знаю, каким корректором или своеобразным проверочным редактором, я нахожу эти правки крайне придирчивыми и при этом не всегда удачными, очень часто противопоставляющими один вариант другому при совершенной их равноценности. Все-таки наилучшим путем я считал бы взять за основу этот текст, но переработка его такая, как вы хотите, не может, конечно, идти спешно. Поэтому мое предложение таково: текст уже взятых в набор романов не менять, а только подвергнуть их дополнительной редакции, новые книги, не выходившие как саблинские или пока еще вами не принятые в предварительной моей редакции, передать переводчикам для нового перевода. Сию минуту я затрудняюсь сказать вам, кого можно было бы привлечь как для повторной редакции, так и для нового перевода. Я думаю, что лучше всего было бы вам переговорить об этом с Е. Ф. Коршем [4], с которым мы обменивались мыслями по этому поводу и через которого мы можем установить такой список.



ЛУНАЧАРСКИЙ В ДНИ РАБОТЫ СОВЕТСКОЙ ДЕЛЕГАЦИИ НА IV СЕССИИ ПОДГОТОВИТЕЛЬНОЙ КОМИССИИ К КОНФЕРЕНЦИИ ПО РАЗОРУЖЕНИЮ
Справа от Луначарского — М. М. Литвинов
Фотография Т. Жюльена. Женева, 1927
Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва

Я должен оговориться, что в некоторых случаях саблинское издание оказалось, по сравнению с французским текстом, несколько сокращенным в отдельных выражениях, может быть, по цензурным соображениям. Само собой разумеется, что такие пропуски должны быть восстановлены.

Нарком по просвещению
А. Луначарский

Машинопись с автографической подписью. ЦГАЛИ, ф. 616, оп. 1, ед. хр. 9, лл. 2—3. Резолюция председателя правления издательства «ЗиФ» В. И. Нарбута: «Тов. Зонину. Договоритесь, сообщите мне. Нужна срочность. 21.IV. В. Н.»

[1] См. примеч. 3 к письму от 19 августа 1925 г.
[2] Вероятно, имеется в виду перевод Бор. Зайцева, вышедший отдельным изданием в изд-ве «Знание» в 1907 г.
[3] Очевидно, во время пребывания Бунина на Капри весной 1909 г., когда там находился и Луначарский.
[4] Евгений Федорович *Корш* (1879—1969) — советский литературовед и переводчик.

ПИСЬМО к А. К. ВИНОГРАДОВУ

21 ноября 1927 г.

Дорогой Анатолий Корнилиевич,

я ознакомился с вашим планом относительно «Жанны д'Арк» и прошу вас передать мое суждение также Е. Ф. Коршу и издательству. Я думаю, что вы правы, когда опускаете весь филологический комментарий, это действительно не нужно русскому читателю и загромоздит издание.

Равно правы вы, когда думаете, что надо дать хотя бы сокращенный, но все же вразумительный и реальный комментарий, только об этом вам нужно переговорить с издательством. Работа эта довольно сложная и должна быть соответственно оплачена.

Что касается предисловия, то здесь имеются неожиданные «forces majeures»*, которые мешают мне в моей литературной работе. Вы знаете, что я отправляюсь с дипломатической миссией на Запад [1], раньше чем через три недели я не вернусь, стало быть в самом лучшем случае я смогу дать предисловие только через месяц. Об этом прошу вас предупредить издательство. Думаю, что все-таки желательнее выпустить книгу с моим предисловием, чем без всякого предисловия или с предисловием какого-нибудь другого лица [2].

Нарком по просвещению

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦГАЛИ, ф. 616, оп. 1, ед. хр. 9, л. 5.

Об А. К. Виноградове см. на стр. 511 настоящ. тома.

[1] В ноябре—декабре 1927 г. Луначарский в качестве заместителя главы советской делегации принимал участие в IV сессии Подготовительной комиссии к конференции по разоружению в Женеве.

[2] Роман А. Франса «Жанна д'Арк» вышел в свет с предисловием Луначарского в 1928 г. (т. XIV собрания сочинений).

---

* здесь: чрезвычайные обстоятельства (франц.).

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ACADEMIA»

В 1930—1932 гг. Луначарский был главным редактором реорганизованного издательства «Academia». Факт этот в печати нигде еще не зафиксирован. Даже в специальной работе, посвященной истории издательства (см. О. С. Острой. Издательство «Academia».— «Книга. Исследования и материалы». Сб. XVIII. М., «Книга», 1969, стр. 155—174), имя Луначарского упоминается лишь однажды как имя одного из редакторов книжных серий.

В этот период работы в издательстве Луначарский редактировал начатые по его инициативе две серии книг: «Памятники искусства и художественного быта» и «Памятники литературного и общественного быта». К первым книгам обеих серий им были написаны специальные статьи о задачах этих серийных изданий — см.: «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников» (1931) и «Жизнь и приключения А. Болотова, описанные самим им для своих потомков» (1931).

Луначарскому же принадлежат предисловия к ряду других книг, вышедших в 1931 г.: к мемуарам П. Орленева, к трагедии Гельдерлина «Смерть Эмпедокла», к исследованию В. Волькенштейна «Опыт современной эстетики».

В качестве главного редактора издательства Луначарскому приходилось читать и подписывать к печати многие книги, выпускавшиеся издательством в эти годы. Об этом свидетельствуют случайно сохранившиеся в архиве издательства карандашные, не очень разборчивые записочки Луначарского; по-видимому, они прилагались к рукописям, возвращаемым в издательство.

Приведем несколько примеров.

Об «Антологии французской поэзии», составленной Бенедиктом Лившицем (120 стихотворений тридцати одного поэта): «Просмотрел. Сделал некоторые замечания по переводам. Никакого предисловия дать не могу. Выбор поэтов и произведений следовало бы в коротком предисловии объяснить самому тов. Б. Лившицу. Книга будет в общем интересная. 9 августа 1931 г.» (ЦГАЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 6, л. 14).

О переводе поэмы Гейне «Германия. Зимняя сказка», выполненном Л. Е. Элиасберг: «Перевод сделан добросовестно, неплохо выдержан трудный размер подлинника. Есть юмор. Вообще можно считать работу вполне удовлетворительной. Сравнить с другими переводами не имею времени. Это нужно сделать. Очень возможно, что перевод Элиасберг лучше других — и тогда есть большой смысл опубликовать его. 30 января 1932 г.» (там же, л. 60).

«По поводу книги Волькенштейна „Опыт современной эстетики". Конечно, можно многое возразить против отдельных положений этого очерка эстетики и, наверное, возражения будут. Но труд очень интересный, и издать его безусловно следует. Многое поставлено по-новому и отвечает на возникшие лишь в самое последнее время проблемы. 13 января 1930 г.» (там же, л. 130).

Сохранились краткие отзывы также о переводах «Комедий» Плавта, «Мистерий» Байрона и о других книгах, находившихся в портфеле издательства.

Луначарский писал свои замечания и на полях присылавшихся ему рукописей и гранок, делал приписки к отзывам других рецензентов и т. д. Например, на последней странице отрицательного в основном отзыва И. М. Нусинова о рукописи исследования Л. С. Некоры «Социальный роман Виктора Гюго» он приписал: «Я в общем согласен

и с оценкой и с выводом. Издать книгу все же полезно, но необходимо дать предисловие. лучше всего Нусинова или, может быть, Данилина с указанием некоторых недостатков работы и с краткой (1/2 листа) установкой (нашей) для Гюго. 6.VI ⟨1931 г.⟩ А. Л у н а ч а р с к и й» (там же, л. 80).

В мае 1932 г. после новой реорганизации издательства Луначарский был утвержден членом его редакционного совета и ответственным редактором двух серий: «Искусствоведение» (вместе с А. М. Эфросом) и «Мастера стиля». Совместно с В. Д. Бонч-Бруевичем он редактировал первые четыре сборника материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX в.— «Звенья» (само название этих сборников, как это видно из его переписки с Бонч-Бруевичем, было предложено Луначарским). Кроме того, он сопроводил предисловиями некоторые книги, вышедшие в издательстве в 1932—1934 гг.: Н. Ц е р е т е л л и. Русская крестьянская игрушка (1933); В а з а р и. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (1933); Поджо Б р а ч ч о л и н и. Фацетии (1934).

Ниже печатается несколько отзывов Луначарского о рукописях, готовившихся издательством к выпуску.

О ВОСПОМИНАНИЯХ П. Н. ОРЛЕНЕВА

ПИСЬМО В ИЗДАТЕЛЬСТВО «ACADEMIA»

Я внимательно прочел «Воспоминания» Орленева, и из прилагаемого предисловия, которым я рекомендую снабдить эти «Воспоминания», видно, что я полностью высказываюсь за их напечатание [1].

Я должен сказать, что первая часть написана — может быть потому, что никто ее не редактировал (возможно и сам Орленев не пересматривал), или потому, что случилась плохая машинистка, — чрезвычайно безграмотно. Я сам вынужден был сделать значительное количество стилистических и грамматических поправок, но нужна дальнейшая весьма внимательная корректура. Впрочем, замечу, что не следует выправлять слог Орленева. Он дает много примеров его непосредственной речи, приятной и своеобразной. Надо исправлять только то, что заведомо неправильно, а не то, что отступает от обычая.

Вторая часть (я хочу сказать — последняя треть) написана гораздо корректнее. Я там не сделал никаких поправок. Все же внимательное чтение необходимо. Иногда встречаются пропуски, просто белые места, и не знаешь, что в них вставить. Надо позаботиться об этом.

Я предлагаю вычеркнуть кое-что на стр. 91 и 93. На странице 249 (может быть, и еще кое-где) в тех случаях, где я считал необходимым вычеркнуть некоторые строки, я просто вычеркнул карандашом. Надеюсь, что автор не будет противиться этим небольшим сокращениям. Подвергать мемуары более значительным сокращениям я считаю неудобным. Хотя есть, конечно, страницы, несколько монотонно заполненные мелочами актерской жизни, но выпускать их страшно, чтобы не поранить целое, которое своеобразно и, конечно, интересно.

⟨А. Л у н а ч а р с к и й⟩

⟨1930—1931 гг.⟩

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 299, л. 86. Заглавие дано редакцией.

[1] Книга «Жизнь и творчество русского актера П. Орленева, описанные им самим» вышла с предисловием Луначарского в изд-ве «Academia» в 1931 г.



ЛУНАЧАРСКИЙ НА 8-Й ВЫСТАВКЕ АХРР «ЖИЗНЬ И БЫТ НАРОДОВ СССР»
Слева направо: Н. Г. Котов, И. И. Машков (3-й), А. В. Григорьев, А. В. Луначарский, Е. А. Кацман, Н. П. Христенко
Фотография. Москва, 1926
Музей Революции СССР, Москва

ЗАМЕЧАНИЯ О СТАТЬЕ т. ЭФРОСА К ПИСЬМАМ С‹ИЛЬВЕСТРА› ЩЕДРИНА

Статья написана с большим знанием дела и тонкостью мысли [1].

Недостатком является некоторое щегольство стиля и параллелей. (Словно читатель должен с полуслова понять автора, ибо он, читатель,— знаток!)

Для нашего читателя даже той квалификации, которая будет читать эту книгу,— это затруднит понимание.

Второй недостаток, который легче исправить: надо больше сказать в статье о письмах, надо охарактеризовать их значение житейское, стилистическое, историко-художественное.

Переделывать статью не надо. На будущее время советую держаться большей простоты. Дополнить главкой о письмах необходимо.

На странице 1-й не понимаю отчеркнутой фразы.

Пятая строка от конца — лучше «проявление».

5-й страницы №№ нет вовсе!

На стр. 15 и 25 пропуски.

Примечания сделаны тщательно.

А. Луначарский

28 июля ‹1932 г.›

Автограф карандашом на именном бланке. ЦГАЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 6, лл. 281—282.

[1] Речь идет о вступительной статье и комментариях искусствоведа *А. М. Эфроса* (1888—1954) к подготовленной им книге «Письма из Италии» выдающегося русского живописца Сильвестра Щедрина (1791—1830). Книга была издана в 1933 г.

ЗАМЕЧАНИЯ К «ЭНЕИДЕ»[1]

Прежде всего нужно еще маленькое редакционное предисловие, поясняющее состав перевода.

Когда оно будет написано, прошу мне показать.

В статье тов. Дератани мною сделаны различные поправки, которые прошу принять.

Кроме того:

Очень важную при нынешнем состоянии вопроса о торговом капитале (отречение М. Н. Покровского [2]) цитату из Маркса (стр. 4-я) надо привести с указанием страницы подлинника.

Положение, отчеркнутое на стр. 7-й, надо расширить и пояснить.

Подчеркнутое на стр. 17-й выражение странно: вероятно нужно «не пренебрегать», а не «не кичиться».

Так же странно на стр. 20-й выражение «налагать обычаи мира».

Я согласен оставить положение о единстве стиля «Энеиды» на стр. 35-й, но на стр. 27-й оно высказано в неприемлемой форме: диалектическое единство есть достоинство стиля, а противоречивость стиля в результате чуждых основной идее влияний — недостаток; между тем они приравниваются друг к другу.

После указаний автора на глубокую противоречивость бытия эпохи Вергилия странно прочесть на стр. 37-й о «гармоническом равновесии» формы и содержания в эту эпоху. На мой взгляд, у Вергилия не только зачатки преобладания формы, а и вполне выраженное ее преобладание.

Много белых мест, которые надо тщательно заполнить (стр. 40, 41, 42 и другие).

Последний абзац статьи не годится. Предлагаю другой текст, при сем приложенный.

К статье Брюсова

Зачеркнутое на 2-й странице выбросить непременно: это бьет в глаза нынешнему взгляду на вещи.

Принять во внимание мелкие поправки.

Взамен последнего абзаца в статье тов. Дератани

«Энеида», сыгравшая столь огромную роль в поэзии разных веков, языков и классов, должна быть известна и нам, строителям новой культуры. Это прямо вытекает из знаменательных слов Ленина, приведенных нами в эпиграфе.

Но покойный Брюсов правильно ставит перед нами и другой вопрос: «Можно ли надеяться, что русскую „Энеиду“ будут читать не только как исторический памятник, но и как поэтическое произведение, оставшееся живым и прекрасным, которым в наши дни можно непосредственно наслаждаться?»

В статье Брюсова, приложенной к настоящему изданию «Энеиды», он приводит доказательства, что при условии такого перевода, который передаст необыкновенно тонкую художественную форму поэмы, ее языковую обработку (образную и звуковую), «Энеида», являвшаяся вершиной поэзии огромной римской культуры, сохранит и для нас обаяние мастерства, переходящее за границу чисто исторического интереса и способное сделать поэму Вергилия живым элементом художественно-литературной сокровищницы человечества, вступающего на новый путь под руководством пролетариата.

При этом перевод «Энеиды» является тем более необходимым, чем меньшим становится число лиц, способных читать «Энеиду» в подлиннике, а возвращаться к массовому изучению латыни мы, конечно, вовсе не собираемся.

〈А. Луначарский〉

〈1932—1933 гг.〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 156, лл. 155—156.

[1] Речь идет о рукописи поэмы Вергилия «Энеида», в переводе В. Я. Брюсова и С. М. Соловьева со статьей и комментариями Н. Ф. Дератани, готовившейся в изд-ве «Academia» и вышедшей в свет в 1933 г.

[2] М. Н. Покровский, пересматривая под влиянием острой критики в начале 1930-х годов свои исторические концепции, отказался от понятия «торговый капитал» и тезиса о самодержавии как орудии торгового капитала. См., например, его статью «О русском феодализме, происхождении и характере абсолютизма в России» («Борьба классов», 1931, № 2) и предисловие к 10-му изданию «Русской истории в самом сжатом очерке» (М., 1931).

О ПЕРЕВОДЕ 3-й ПЕСНИ «ТАК ГОВОРИЛ ЗАРАТУСТРА» Ф. НИЦШЕ

ПИСЬМО В ИЗДАТЕЛЬСТВО «ACADEMIA»

〈1933 г.〉

Присланную вами третью песнь «Так говорил Заратустра» в переводе Я. Голосовкера я просмотрел [1].

Перевод безусловно хороший, хотя не лишен некоторых оригинальностей.

Простите, но редактор, который ставил вопросительные знаки, отметки красным карандашом, является, на мой взгляд, человеком, в языковом отношении несколько ограниченным. Он совершенно не любит никаких, даже скромных, нововведений и держится за условный пуризм языка, как обыкновенно держатся за него иностранцы, плохо знающие самый дух языка. К тому же этот редактор, по-видимому, не заглянул в немецкий текст, а то он увидел бы, что все эти новаторства как раз введены для того, чтобы передать словотворческое новшество Ницше в немецком языке.

По присланному образчику перевод можно вполне одобрить.

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 464, л. 84. Заглавие дано редакцией.

[1] По инициативе Луначарского в редакционный план изд-ва «Academia» была введена серия под заглавием «Мастера стиля». Предполагалась, что в эту серию войдут и произведения, во многом чуждые советским читателям по своей идеологии, но являющиеся образцами высокого поэтического мастерства. К изданию были намечены избранные произведения Бодлера, Верлена, Малларме, Рильке, «Сонеты» Хосе Мариа Эредиа. Первой книгой серии должно было стать известное произведение Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра» в переводе и с комментариями Я. Э. Голосовкера. Из-за смерти Луначарского и смены руководства издательства выпуск серии не осуществился.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

В «Литературной энциклопедии», издававшейся секцией литературы, искусства и языка Коммунистической академии, Луначарский работал со времени подготовки ее проспекта и до последних дней жизни. Вначале он был членом редакционной коллегии, а с третьего тома (после смерти первого ответственного редактора энциклопедии В. М. Фриче, скончавшегося 4 сентября 1929 г.) становится главным редактором. Его имя значится на титульном листе всех вышедших томов энциклопедии вплоть до последнего, одиннадцатого тома, появившегося в 1939 г.

Не ограничиваясь большой организационно-редакторской работой, Луначарский выступал также и как один из авторов энциклопедии: он написал для нее ряд статей по теории литературы («Критика», «Лирика») и истории западноевропейской литературы («Бодлер», «Верлен», «Верхарн», «Диккенс», «Леконт де Лиль» и др.). Особенно важна статья Луначарского «Ленин и литературоведение» (т. 6), впервые обобщившая высказывания Ленина о литературе и ее развитии.

О редакторской работе Луначарского в «Литературной энциклопедии» из-за утраты большей части архива энциклопедии сохранились лишь разрозненные, неполные сведения. Но и те немногочисленные документы, которые удалось обнаружить, полностью подтверждают справедливость того, что писала редакция «Литературной энциклопедии» в некрологе, посвященном памяти ее руководителя: «„Литературная энциклопедия“, основателем и главным редактором которой был А. В. Луначарский, понесла незаменимую утрату. Он был как бы создан для руководства этим сложным и трудным делом. Громадные знания, политический такт помогали ему избегать тех крайностей, в которые за эти годы не раз впадало литературоведение. А как человек и товарищ исключительной чуткости, внимательности, простоты и обаятельности он умел группировать вокруг себя нужных для дела людей» (т. 7).

На пути издания «Литературной энциклопедии» встречалось много трудностей идеологического и организационного порядка, и нередко только вмешательство и содействие Луначарского помогали их преодолеть. Об этом свидетельствует, например, письмо, с которым члены редколлегии энциклопедии (П. И. Лебедев-Полянский, И. М. Нусинов и Е. Н. Михайлова) обратились 20 апреля 1933 г. к уже больному Луначарскому, когда возникла опасность, что печатание седьмого тома будет остановлено. «Все говорит,— писали авторы письма своему главному редактору,— что без ваших авторитетных и решительных разговоров со Стецким ⟨зав. Культпропом ЦК ВКП(б)⟩ или с кем-либо из секретарей ЦК и без получения указаний Издательству вопрос не будет разрешен и „Литературная энциклопедия“ замрет, если не умрет совсем» (ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 512, л. 39).

Как известно, в 1939 г. издание «Литературной энциклопедии» было прекращено. Десятый и двенадцатый тома в свет не вышли.

ПИСЬМА к О. М. БЕСКИНУ

1

〈1930 г.〉

Дорогой товарищ,

посылаю вам просмотренные мною страницы от 27-й до 224-й [1]. С удовольствием отмечаю превосходную статью Благого о Державине, которую я раньше не читал, но никак не могу согласиться со статьей «Действие», принадлежащей перу Э. Лунина.

Правда, статью эту можно привести в приличный вид довольно просто. В конце столбца 113-го, где говорится о том, что Чехов «пугался отсутствия движения в его повестях», надо обязательно прибавить, что и пьесы Чехова отличались чрезвычайной слабостью действия. В столбце 114-м, в седьмом абзаце, четвертая строка, надо написать: «Отсутствие движения в повестях, рассказах и пьесах Чехова».

Начиная с последнего абзаца идет путаница, определение взаимоотношений импрессионизма и «действия» никуда не годится.

Конечно, импрессионизм создает не только иллюзию динамичности — имеется целый ряд импрессионистов, особенно в западной литературе, которые отличаются большой действенностью. Но в общем импрессионизм никак не покрывается, даже почти не соприкасается с вопросом о действии. Можно было бы с таким же правом говорить, как относится к действию натурализм или романтизм.

Динамика импрессионизма в другом, именно в самой беглости отметок быстролетного движения. Но ведь движение и действие — это же не одно и то же.

Дальше путаница продолжается. В начале второго абзаца, в 115-й колонке, говорится: «Динамика жизни 20-го века, века индустриализма и машинизма, еще не поддавалась воспроизведению» и указывается, будто бы футуристы поэтому именно не были действенны. А в конце этого абзаца об импрессионистах говорится: «Их динамическая форма соответствует темпу высокоразвитой урбанистической цивилизации».

Все это путаница невообразимая, совершенно недопустимая в словаре.

Я поэтому предлагаю попросту эти два абзаца — тот, который начинается: «Если в конце 19-го века», и тот, который начинается: «Динамика жизни 20-го века» — опустить, и следующий абзац начинать так:

«Динамика художественного произведения зависит от стиля социальной жизни. Произведения, появляющиеся в эпохи социальных сдвигов» и т. д.

Если мы выбросим эту путаницу, то статья примет более или менее цельный характер.

Беда Лунина заключается именно в том, что динамику, в смысле движения изложения и обстоятельности или беглости приема, он спутал с действием, что в корне неверно [2].

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 458, л. 60—60 об.

Осип Мартынович *Бескин* (1892—1969) — советский художественный и литературный критик, в 1929—1931 гг. был ответственным секретарем редакции «Литературной энциклопедии».

[1] Публикуемое письмо представляет собой рецензию на часть гранок тома 3 «Литературной энциклопедии».

[2] Все поправки, предложенные Луначарским, были внесены в окончательный текст статьи «Действие».

2

‹Январь 1930 г.›

Я очень внимательно прочел весь большой материал, который вы даете под главой «Драма» [1]. Не могу сказать, чтобы впечатление у меня получилось вполне удовлетворительное. Теперь, конечно, уже ничего не поделаешь и радикальных улучшений сделать нельзя. Однако есть частности, на которых необходимо остановиться.

Например, в первой статье, в общем определении драмы я считаю ошибочным то, что автор [2] устанавливает некоторую границу между эпосом и драмой, нисколько, однако, не заботясь о том, чтобы установить и сходство, что диалектически необходимо. В сущности говоря, драма включает в себя как момент лирический, так и момент эпический, и надо было бы сказать о том, что́ из этих двух жанров родственно драме, а что — нет, и как посредине, именно в лиро-эпической области, и лежит сама драма. Это явствует и из того, что мы установили в нашей энциклопедии неоднократно, именно, что по существу все эти три основных жанра — по-моему, скорее вида — поэзии возникают из первоначального синкретического действа, включающего в себя как действие в собственном смысле (первоначально — танец), так и эпические и лирические моменты (рассказ и субъективный комментарий, хор).

Думается мне также, что автор напрасно напирает для нашего времени на чисто схоластическое правило о необходимом в драме соответствии внутренней и внешней стороны. Что это собственно значит? Для старого теоретика драмы это значило, что действия лиц должны соответствовать их душе. Мы никакой такой разницы между внутренним и внешним не полагаем. И с этой точки зрения упор на чрезвычайную важность такого соответствия порождает путаницу. Этот пункт необходимо пересмотреть. Само собой разумеется, что надо дать литературу по всем разделам; у вас она дана лишь по некоторым.

В главе об античной драме имеется явная опечатка, но чрезвычайно злостная; именно сказано, что Аристофан боролся с аристократией. Из последующего видно, что он боролся с демократией, и такая описка может породить массу сумятицы.

Обращаю ваше внимание также на то, что совершенно неприлично, говоря о Гольдони и его отношении к театру масок, не сказать буквально ни одного слова о Гоцци, даже не назвать его имени.

Хорошо составлена глава о елизаветинцах, но мне кажется, что мы могли бы более энергично примкнуть к ретлендской теории [3]. И вообще нельзя в сравнительно абстрактной части, посвященной елизаветинскому театру, изображать дело так, что Елизавета стояла на чисто аристократической точке зрения и шекспировский театр был елизаветинским театром, антибуржуазным. Антибуржуазным он, конечно, был, но, будучи аристократическим, он был антиелизаветинским, а Елизавета свой абсолютизм в значительной степени базировала на торговом капитале, вне аристократического.

Невозможно миновать заговора Эссекса, такой пьесы, как «Ричард II». Нельзя также говорить, что «Юлий Цезарь» является защитой монархии. Это неправда. В «Юлии Цезаре» изображена, как известно, Елизавета, и пьеса эта представляет собою чрезвычайно яркое суждение о гибели высоконастроенных республиканцев-аристократов в столкновении с непреложным историческим законом. Здесь в гораздо большей степени сказалось магнатское бунтарство старой родовой аристократии, чем просто монархизм, и у Шекспира — Ретленда гораздо больше сходства с Пушкиным, чем это предполагают. Все это надо было бы отметить.

Затем в статье о русской драматургии, кажется, написанной целиком Эммануилом Бескиным, сказано, что Пушкин — величайший представи-

тель поэзии родового дворянства. В настоящее время невозможно даже вскользь давать Пушкину такую характеристику. Конечно, Пушкин является представителем родового дворянства, но разоряющегося, деклассирующегося, и знаменует собой переход разоряющегося родового дворянства к буржуазии.

Именно вследствие такой узкой и неверной установки дается неверное толкование «Бориса Годунова». В самом деле, оказывается (в параллель с ошибкой по поводу «Юлия Цезаря»), что Пушкин якобы одобряет боярство родовое и что стремление Годунова ставить ⟨на первое место⟩ ум, а не род, Пушкиным осуждается. Выходит так, что родовой Александр Сергеевич придерживался такой точки зрения, что нужно ставить именно ⟨впереди⟩ род, а не ум. Это совершенно шиворот навыворот. После анализа «Бориса Годунова», хотя бы Благого [4], ясно, что так относиться к «Борису Годунову», как к якобы простой защите интересов родового боярства, решительно невозможно.

Из русской части совершенно поражает, так что и в себя прийти невозможно, то обстоятельство, что совсем нет Гоголя [5]. Так-таки совсем нет Гоголя! Одна глава кончается Грибоедовым, а другая ⟨начинается⟩ Островским. Имя Гоголя упоминается только один раз в цитате Островского. И эта цитата Островского говорит, что наш самобытный театр идет от Гоголя. И несмотря на это, читатели ничего больше во всей истории русского театра о Гоголе не найдут. «Ревизор» попросту не назван. Конечно, это только упущение случайное, очевидно, выпала соответственная часть текста. Но я обращаю на это ваше сугубое внимание. Нигде этот выпад не заметен, и можно думать, что Гоголь и его «Ревизор» совсем отсутствовали в русской драматургии.

Не могу согласиться также с полоской 15-й. Там натурализм рассматривается как вообще буржуазное или, как в одном месте совершенно не по-марксистски сказано,— буржуазно-свободомыслящее миросозерцание, возникшее под давлением роста науки; почему-то даже особенно подчеркнуто— под давлением дарвинизма. Разумеется, сводить такую большую школу к каким-то чисто идеологическим влияниям — хотя бы и такой мощной доктрины, как ⟨дарвинизм⟩ — явно не по-марксистски. Натурализм является школой, выражающей определенные тенденции определенной группы мелкой буржуазии, а именно технического персонала. Так и нужно было сказать, что высокое развитие науки и техники породило среди буржуазии интеллектуально мощный и социально, сравнительно, влиятельный слой врачей, химиков, инженеров и т. д. Вот этот-то строй и выдвинул своего рода привилегию науки на довольно грубой механическо-материалистической подкладке, со всем прекрасно нам известным золяизмом, который отсюда вытекает как дважды два — четыре, вплоть до социалистических симпатий, до неуменья додуматься до диалектического материализма и до революционного социализма. Вместо такого анализа, который совершенно ясен, очевиден и уже установлен, имеется такое изложение, из которого можно было бы заключить, что вся буржуазия под влиянием Дарвина внезапно прониклась сиентифизмом* и ударилась в художественном отношении в натурализм. Все это надо радикально переделать в том духе, который я здесь указал.

И во второй раз [6] оставлена одна и та же страничка, буквально одна страничка, посвященная импрессионизму и символизму. Имя Ибсена только упомянуто, имя Метерлинка упомянуто два раза; имя Гауптмана упомянуто только один раз. И никакой попытки дать хоть малейший анализ их драматургии! Разве это можно? Благодаря этому, конечно, и наши

---

* духом научности (от франц. scientifique — научный).

символисты либо вскользь упомянуты (Л. Андреев), либо совсем обойдены молчанием (Блок). Эта страничка, конечно, никоим образом не может заменить соответствующей части, которую нужно посвятить ⟨символистскому⟩ драматическому театру на Западе и у нас. Часть эта должна быть приблизительно такой же величины, как и о натуралистическом театре.

Не стану спорить относительно части, посвященной советскому театру. Пожалуйста, не заподозрите меня в желании как-нибудь подчеркнуть мою скромную личность, но все-таки я никак не могу согласиться с тем, что упоминаются Чижевский, Вакс [7] и т. д. и во всей довольно большой статье совсем нет драматурга Луначарского. Автору, Э. Бескину, очень хорошо известно, что еще недавно по количеству пьес, шедших на сцене, этот драматург занимал первое место, а по количеству зрителей, которые пересмотрели его пьесы,—одно из первых. Сейчас, правда, это пока изменилось. Совершенно не желая как бы то ни было развертывать соответственные сведения, считаю необходимым после перечисления пролетарских драматургов, включая даже и таких, в активе которых имеется, например, одна переделка и больше ничего, а относительно некоторых из которых (Чалая, Ваграмов [8]), не только я ровно ничего не знаю, но никак не мог добиться никаких справок,— вставить хотя бы такие строки:

«Одним из первых драматургов, старавшихся дать нашему театру советские пьесы, был А. В. Луначарский. Еще в 1920 г. шли его исторические пьесы „Кромвель" и „Фома Кампанелла". В 1921 г. он сделал попытку отразить революционные события Запада в пьесе „Канцлер и слесарь", и ему же принадлежит едва ли не первая советская бытовая драма „Яд"».

Ничего другого мне не нужно, только эти строчки — не из личных соображений, а только из соображений полноты информации [9]. Я думаю, что тов. Э. Бескин с тем большей готовностью сделает это, что как раз он в большой статье в «Вечерней Москве» по поводу пьесы «Яд» указал, что это первая подлинно советская бытовая драма [10].

Таковы мои отдельные замечания, которые я прошу принять во внимание. Испанской драмы еще совсем нет, ее надо будет просмотреть, и тщательно. Есть некоторое несоответствие частей: кое-что развито слишком, а кое-что скомкано, но никаких радикальных изменений произвести сейчас уже, конечно, нельзя. Не нужно слишком огорчаться, если будут сделаны те поправки, о которых я говорю, или, вернее, прибавлены к тем, которые, по вашим словам, уже сделаны в кропотливой и тяжелой работе над этой частью энциклопедии, но зато мы будем иметь под главой «Драма» текст более или менее приличный. Конечно, позднее придется переработать его, когда мы приступим ко второму изданию. Отнюдь не делая такого вывода, что мы вследствие этого должны относиться спустя рукава к нынешнему, первому изданию, я все-таки советую смотреть на него как на некоторый предварительный опыт. Большего мы при нынешних условиях, при нынешних наших силах дать не в состоянии.

Одновременно посылаю вам просмотренные мною страницы 355—550, т. е. которые окружают слово «Драма».

⟨А. Луначарский⟩

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 458, лл. 20—21.

[1] Статья «Драма» (т. 3), как многие другие большие и сложные статьи в «Литературной энциклопедии», состоит из нескольких отдельных частей.

[2] Я. О. Зунделович.

[3] В то время Луначарский разделял ошибочный взгляд на произведения Шекспира как на творчество образованного аристократа-гуманиста графа Ретленда, якобы купившего у актера Шекспира право подписывать свои пьесы его именем.

[4] Во вступительной статье Д. Д. Благого к «Борису Годунову» Пушкина, вышедшему в 1929 г. в «Дешевой библиотеке классиков» Госиздата.

[5] В окончательном тексте статьи характеристика драматургического творчества Гоголя, хотя и предельно сжатая, приводится.

[6] По-видимому, с текстом статьи «Драма» Луначарский был знаком и раньше, до сдачи в набор.

[7] Дмитрий Федорович *Чижевский* (1885—1951) — драматург, автор пьес «Его величество Трифон», «Сиволапинская комедия» и др. О его пьесе «Голгофа», поставленной в 1927 г. в Театре Революции, Луначарский написал статью («Известия», 1926, № 111, 16 мая). Борис Арнольдович *Вакс* (1889— ок. 1941) — журналист, театральный критик, автор пьес «Парижская коммуна», «Пока они сражались» (поставлена в филиале Малого театра в 1927—1928 гг.) и др.

[8] Зинаида *Чалая* (псевдоним Зинаиды Акимовны Антоновой; р. 1899) — драматург и очеркист. Ее пьеса «Гора» была поставлена в 1929 г. в Театре Революции. Федор Аркадьевич *Ваграмов* (1899—1967) — драматург. Его пьеса «Последняя ставка» (1928), написанная вместе с Н. А. Петрошкевичем, шла в четвертой студии МХАТа, а «Взлет» (1930) — в МХАТе.

[9] В окончательном тексте статьи редакцией была сделана небольшая вставка о драматургическом творчестве Луначарского. Тут не обошлось без опечатки: указывается, что пьеса «Яд» написана в 1921 г. (вместо 1925 г.).

[10] Эммануил Мартынович *Бескин* (1877—1940), театральный критик и историк театра, был автором нескольких разделов (в том числе раздела «Современная русская драма») в рецензируемой статье. О пьесе «Яд» он писал в статье «Московский театральный сезон» («Советское искусство», 1925, № 9, декабрь, стр. 44).

3

‹1930 г.›

Дорогой товарищ,

я очень внимательно прочитал статью Юнович* о жанрах [1]. На такие темы, разумеется, в высшей степени трудно писать статьи для энциклопедии. Статья для энциклопедии предполагает ясное и четкое изложение возможно более бесспорных, с точки зрения редакции и того направления, которое она представляет, — истин. Между тем нам делать это часто очень трудно, потому что, как вы знаете не хуже меня, большое количество основных проблем литературоведения не имеют еще вовсе никакой марксистской установки или имеют установку очень спорную, и это относится, конечно, и к вопросам стиля, жанра и т. д. Неудивительно поэтому, что и статья Юнович является новаторской, местами рискованной и способной вызвать против себя весьма значительное количество возражений.

По-видимому, иначе у нас с такого рода статьями никогда не будет. Однако это обязывает нас к особой осторожности. Хотелось бы, чтобы эта статья была прочитана по возможности всеми членами нашей редакции и чтобы вам дали хотя бы краткие письменные отзывы о ней.

Со своей стороны я нахожу ее во многом не только самостоятельной, но и глубокомысленной. Однако я не могу не отметить в ней большое количество формальных недостатков и некоторое количество, на мой взгляд, слишком рискованных положений, выпадающих за рамки того, что мы можем позволить нашим сотрудникам в качестве индивидуальных оттенков общих для нас взглядов.

Формальные недостатки — это прежде всего необыкновенно тягучее и запутанное изложение. Даже для статьи в серьезном специальном журнале изложение это тяжело. Читатель нашей энциклопедии гораздо более широк, чем «специалист». Надо стремиться к гораздо большей легкости изложения.

Затруднения для читателя вытекают также из некоторой неясности общего плана. Несколько раз автор возвращается к тем же положениям под разными углами зрения. Все это вновь, в свою очередь, придает статье характер научно-журнального этюда, написанного для специалистов. Там все это допустимо. В энциклопедии же необходима величайшая

* В тексте письма ошибочно: Юновича.

четкость плана. Я полагаю, что на такую тему, как «Жанр», нельзя отпускать малое количество строк, но статья Юнович все же, по-моему, растянута.

Что касается сущности дела, то я не стану входить в критику общих построений автора. Отмечу только, что у него остается совершенно неясным, являются ли роды, т. е. лирика, эпос, драма, тоже жанром или жанром нужно называть только виды, т. е. подразделения этих родов. Не ясно также, можно ли разбивать в свою очередь эти виды на специальные жанры.

Вообще ни у одного читателя (сужу по себе) с подготовкой во всяком случае не ниже, чем средняя, не получится очень четкого представления о пределах употребления жанра, несмотря на то, что статья довольно неуклюжим образом резюмируется потом тезисами, в свою очередь длинными и не особенно вразумительными.

Но меня более чем смущает стремление автора доказать «вневременность» «основных жанров» (кстати сказать, по-моему, как раз не жанров, а родов). Это вообще неприятно звучит в ушах марксиста, а в некоторых случаях создает даже совсем курьезное впечатление. Так, например, Юнович полагает, что драматический жанр вневременен и в то же самое время определяется тем, что имеет отношение к сцене. Получается, что сцена есть тоже вневременная категория. Очевидно, у Юнович такое представление, что вневременным нужно называть всё, что проявляется с необходимостью при наступлении условий возникновения данного явления. Но с этой точки зрения, пожалуй, всё на свете окажется вневременным. Если, скажем, появление драматического действа, которое является определенным фактором культуры, возникающей во времени, на определенной стадии развития человеческого общества, все же характеризуется как вневременное, потому что-де основные определители драматического действа обязательны при всяком его проявлении, где бы то ни было, то ведь по поводу каждого культурного явления можно сказать то же самое. Можно сказать, например, что письменность есть факт вневременный, ибо всюду, где письменность изобретена, это обязательно будут знаки, имеющие некоторое символическое значение и т. д.

Я думаю, что эта терминология до крайности рискованна и вызовет, несомненно, целую бурю возражений. Я прекрасно знаю те направления и отдельные работы марксистов, которые с особенной любовью разрабатывают специфику литературы именно как внеобщественную психологическую среду, в которой самобытно отражается общественная эволюция. Все это так, и выводить те или другие литературные явления из основных законов психики, конечно, можно, но, во-первых, надо подходить к этому с величайшей осторожностью и во всяком случае не приписывать психологии того, что на самом деле определяется общественно-историческими причинами, а во-вторых, избегать при этом такой метафизической терминологии, которая могла бы сильнейшим образом скомпрометировать нашу мысль мнимой близостью к идеализму.

Но, скажите, тов. Бескин, можно ли хоть на минуту сомневаться, что за версту пахнет самым настоящим идеализмом такое положение: «Эпос, лирика и драма суть вневременные категории». Я обращаю на это ваше серьезное внимание. Я нисколько не отрицаю за Юнович права защищать такие воззрения как марксистские. Может быть, она даже заставит принять эту точку зрения. Я сейчас вовсе не хочу противопоставить мои личные воззрения ее воззрениям, но при нынешнем состоянии марксистского литературоведения вводить такие термины, как «вневременные категории» и распространять их на явления, явным образом в определенную эпоху возникающие, развивающиеся, сменяющиеся — чрезвычайно рискованно и, по-моему, в энциклопедическом словаре даже недопустимо.

Я еще раз прошу подвергнуть эту статью критике всей нашей редакции. Конечно, за неимением лучшего, да еще при таких условиях, когда нам все равно придется «новаторствовать» в этой области, где ничего готового и установившегося мы не имеем, может быть, придется печатать статью Юнович (повторяю, она отличается большой эрудицией, самостоятельностью и вдумчивостью), но сделать это нужно вполне сознательно, взвесив тот риск, которому мы подвергаем энциклопедию такого рода статьями.

Кстати, не думаю также, чтобы было очень верным с такой категоричностью, словно это само собой разумеющаяся истина, по отношению к произведениям стилистически цельным говорить об определении всего стиля характером центральных образов, персонажей. Это, как известно, положение Переверзева. Оно подвергается жесточайшей критике. Доказывается оно обыкновенно путем искусственного подбора таких произведений, где, действительно, центральные образы играют доминирующую роль,— и во всяком случае считаться чем-то ⟨само⟩ собою разумеющимся не может. Я совершенно убежден, что в эту тезу будут внесены определенные поправки, в результате которых от нее почти ничего не останется, и из общего закона она превратится только в наблюдение над известными, часто повторяющимися явлениями, отнюдь, однако, не имеющими характера незыблемой закономерности.

⟨А. Луначарский⟩

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 458, лл. 43—44.

[1] Минна Марковна *Юнович* (р. 1899) — советский литературовед. Статья Юнович «Жанры» не была принята редакцией и вместо нее в т. 4 «Литературной энциклопедии» была опубликована статья А. Г. Цейтлина

БОЛЬШАЯ СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

В Большой советской энциклопедии Луначарский сотрудничал восемь лет, с 1925 г. (работа над словником и подготовка первого тома БСЭ к печати) и вплоть до лета 1933 г. Он был и автором ряда статей «Газенклевер», «Гаузенштейн», («Горький», «Достоевский», «Шекспир» и др.), и ответственным редактором Отдела литературы, искусства и языка.

Сохранилась лишь небольшая часть переписки Луначарского с редакцией БСЭ. Об этом позволяют судить имеющиеся в архивах письма секретарей отдела ЛИЯ БСЭ и других сотрудников энциклопедии Луначарскому с сообщениями о дальнейшей судьбе присланных ему для просмотра и полученных с его замечаниями статей.

Луначарский сотрудничал также и в Малой советской энциклопедии. Для ее первого издания он в 1931—1932 гг. написал несколько статей (большей частью опубликованных без подписи или оставшихся неопубликованными): «Чехов», «Чайковский», «Шопен», «Шуберт», «Шуман» и др.). Помимо этого он являлся редактором двух отделов МСЭ: а) музыки, театра, кино и изобразительного искусства; б) иностранной литературы.

ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ БОЛЬШОЙ СОВЕТСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ

1

29 марта 1929 г.

Уважаемые товарищи,

прошу простить меня, что я так долго не откликался на ваше письмо и присланный мне материал по Гете. Только сейчас я имею возможность дать вам в этом отношении некоторый отзыв.

Я совершенно согласен с той характеристикой, которая дана в письме к главному редактору относительно статьи Беньямина [1]. Действительно, эта статья никак не пригодна по «неэнциклопедичности» своей. Она очень талантливая и дает иногда удивительно меткие замечания, но она не приходит ни к какому выводу и ни капли не уясняет места Гете ни в истории европейской культуры, ни для нас в нашем, так сказать, культурном пантеоне, и в то же время она местами чрезвычайно спорна.

Не знаю, захотите ли вы ею воспользоваться, но на всякий случай делаю некоторые частные замечания. Следует выпустить то, что находится в скобках на третьей-четвертой страницах. Нельзя допустить выражения на 5-й странице: «Немецкие революционеры не были просвещенцами, немецкие просветители не были революционерами». Это неправильнейшее положение опровергается самим автором позднее, где он говорит о выдержанной классовой точке зрения Лессинга, который, конечно, был просвещенцем (вернее, просветителем). На той же странице формула против всякого переворота и против государства полна неясностей, и ни в какой мере не

отмечена глубокая причина антипатии Гете к материалистическому миросозерцанию Гольбаха. На стр. 6-й между тем изложено отрицание того, что протест Гете в значительной мере исходил из присущего ему яркого чувства жизни в природе, чувства весьма родственного диалектическому воззрению на материю. На стр. 8-й приведенное в скобках следует выпустить, равным образом и на стр. 19-й; попутно в разных местах мною сделаны поправки описок и ошибок. Приведенная в скобках на стр. 59 мысль крайне неясна. Вряд ли можно согласиться с суждением автора на стр. 2-й второй серии, что разговоры Гете с Эккерманом являются одним из лучших произведений XIX века. На 6-й странице имеется какой-то пропуск переводчика, который нужно восстановить.

В общем, повторяю, не советую печатать статью Беньямина.

Еще менее подходящей является статья Оскара Вальцеля [2]. Вообще до чрезвычайности трудно охватить трудную и многообразную жизнь Гете так, чтобы, отдавая должную дань всей ее многогранности, постепенным наслоениям и даже противоречиям, вместе с тем дать почувствовать то глубокое единство, которое лежит в Гете, в его жизни, в поэтических и научных произведениях и т. д. Несмотря на то, что Вальцель полагает, что он продолжает даже в этой статье дело Гундольфа [3], как бы исправляя его,— на самом деле получилось не только нечто для марксистской энциклопедии идеологически неприемлемое, но вообще крайне разрозненное.

Неутешительно.

Помочь ничем не могу. «Литературная энциклопедия» хотела поручить статью о Гете мне, и я имел слабость согласиться на это, но в настоящее время пришел к выводу, что при моей перегруженности браться за столь ответственное дело было бы просто недобросовестно [4].

Кстати, приложенный к статье Вальцеля библиографический указатель несомненно ценен и, вероятно, может быть с успехом использован.

Нарком по просвещению

〈А. Л у н а ч а р с к и й〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 458, л. 7—7 об.

[1] Вальтер *Беньямин* (1892—1940) — немецкий писатель и литературный критик.

[2] О Ваеьцелсм. примеч. на стр. 113.

[3] Фридрих *Гундольф* (псевдоним Гундельфингера; 1880—1931) — немецкий историк литературы. Работая над вступительной статьей к собранию сочинений Гете в тринадцати томах, Луначарский использовал капитальную монографию Гундольфа о творчестве Гете (1916).

[4] В 16-м томе БСЭ (1929) статья о Гете состоит из нескольких частей, авторами которых являются: В. Беньямин, В. К. Иков, Б. И. Пуришев, В. П. Зубов, С. Л. Соболь, А. А. Тумерман. Для «Литературной энциклопедии» (т. 2, М., 1930) статью о Гете написал Б. И. Пуришев.

2

О. Ю. ШМИДТУ

18 апреля 1929 г.

Дорогой Отто Юльевич,

посылаю вам статьи о Гамане [1] и Гаузенштейне [2]. Ни там, ни здесь я не составил библиографии. Мне кажется, что я уже говорил вам, что при всех моих статьях библиография составляется кем-нибудь другим, так как это дело чисто техническое, а для меня это очень затруднительно. Я не знаю, будете ли вы удовлетворены моими статьями? Во всяком случае и для Гамана и для Гаузенштейна я шел по одному и тому же пути, указывая их место в общем культурном потоке. Гамана я взял, главным образом, как оригинальную фигуру, характеризующую собою ту раннюю романтику,

из которой потом развернулся Гегель и т. д., Гаузенштейна — как интереснейшего теоретика-марксиста или полумарксиста, который зашел в известный тупик, чрезвычайно ярко характеризуя тем самым состояние нынешней передовой мысли в Европе. У Гамана, если бы у меня было больше времени и если бы это было нужно, я мог бы больше развернуть то, что относится непосредственно к его жизни. У Гаузенштейна я никак не мог этого сделать, так как не только факты его биографии мне неизвестны, но даже я не знаю года его рождения. Думаю, что к моей статье надо было бы прибавить именно год его рождения, а может быть и два-три биографических факта, т. е. где родился, где живет, где профессорствует и т. д. Во всяком случае я сделал всё, что мог, страшно стиснутый временем. Кстати, Гаузенштейна я излагаю почти исключительно его цитатами. Мне кажется, что это неплохо. Сделать это мне удалось потому, что у меня есть довольно большая работа о Гаузенштейне, где его взгляды были суммированы. Критике воззрений Гаузенштейна я уделяю, конечно, минимальное место.

Нарком по просвещению

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 458, л. 8—8 об.

Отто Юльевич *Шмидт* (1891—1956) — советский ученый и общественный деятель, академик (с 1935 г.), был одним из основателей и главным редактором Большой советской энциклопедии (1924—1941).

[1] Иоганн Георг *Гаман* (1730—1788) — немецкий философ-идеалист, критик, писатель. Статья Луначарского о нем появилась в БСЭ, т. 14, без подписи автора.

[2] Вильгельм *Гаузенштейн* (псевдоним Иоганна Армбрустера; 1882—1957) — немецкий искусствовед. Статьи Луначарского о нем были напечатаны в сборнике «Искусство и революция», 1924 (см. VII, 372—400) и в БСЭ, т. 14, 1929.

3

〈Между 25 марта и 5 апреля 1933 г.〉

Дорогие товарищи,

к великому моему сожалению, состояние здоровья не позволяет мне, как бы я ни хотел этого, лично присутствовать на обсуждении такой интересной темы, как «Эпос».

Однако я тотчас же по получении и самым внимательным образом прочел статью т. Асмуса [1] и, согласно вашему предложению, хочу принять участие в дискуссии, хотя бы посредством письма. Я мог бы сделать несколько частных замечаний, но я вовсе воздерживаюсь от этого ввиду того, что меня не удовлетворяет построение статьи в целом. Не удовлетворяет меня то, что дает эта статья,— ибо она дает далеко не всё, что обязана дать БСЭ на тему «Энос». Оговорюсь: может быть, такой объем и такая конструкция были предуказаны автору редакцией? — Однако все равно я не могу согласиться с такой установкой.

Статья т. Асмуса представляет собой, на мой взгляд, едва ли треть статьи об эпосе — а именно очерк истории учений о нем.

Сам т. Асмус пишет (последняя гранка): «Учение о поэтических родах может быть только марксистской их историей, т. е. научным объяснением их возникновения, развития и тенденции к дальнейшему движению».

Это безусловно так, но этого-то совершенно нет в статье т. Асмуса.

БСЭ обязана на основе имеющихся у нас положений классиков марксизма-ленинизма дать определение эпоса (не метафизически жесткое, а социологически четкое), дать наш собственный ответ на вопрос о возникновении эпоса и его развитии, кратко охарактеризовать величайшие эпические поэмы Востока, античного мира, средневековья, нового времени,

попытки эпического творчества нашего времени и ответить на вопрос, очень ярко поставленный Марксом (известная цитата о «Генриаде» [2]): возможно ли вообще воскрешение эпоса.

Во-вторых, я совершенно согласен с автором как в том, что «нельзя установить твердые границы между отдельными поэтическими родами», так и в том, что «нельзя выбрасывать за борт поэтики все определения». А поэтому надо было с совершенной точностью поставить вопрос об отношении эпоса и романа. В самом деле, если правильно определение, которое дает в самом начале автор, что эпос есть вся поэзия минус лирика и драма, значит, роман — эпос. Было бы наивно прятаться за то, что роман есть проза, ибо мировая литература обладает целой серией блестящих романов в стихах. Если произведения, подобные «Дон Жуану» и «Евгению Онегину», не говоря уже о прозаических романах,— эпос, тогда пришлось бы включить возникновение и развитие романа в статью. Если же роман надо рассматривать отдельно, то нужно объяснить — почему. В конце статьи имеется попытка изложить «марксистскую теорию эпоса». Но это только несколько цитат, превосходнейших цитат, лишь слегка задевающих эпос и посвященных вопросам искусства вообще. Никакой готовой теории эпоса в словах Маркса нет. Может быть, он сам и обладал такой теорией, но не изложил ее. Надо ежеминутно помнить как то, что мы должны самым пристальным образом считаться с великими указаниями наших классиков, так и слова Ленина, что мы еще не имеем готовой истины, а должны ее строить. В том-то и заключается трудность таких словарей, как БСЭ и «Литературная энциклопедия», что они обязаны давать марксистскую теорию (в данном случае эпоса) на базе самостоятельного, главным образом, коллективного усилия мысли.

Автор в самом конце статьи говорит, что марксистская теория отбрасывает то или другое, не может остановиться на том-то и том-то, но оставляет читателя совершенно неудовлетворенным, ибо не дает никакого цельного представления о том, что такое конкретное, значительнейшее историко-культурное явление «эпос», а дает перечень мнений об эпосе, среди которых фигурирует и мнение Маркса, лишь косвенно задевающее эпос.

Я не хочу касаться отдельных фраз, которые кажутся мне неудачными. Это мы сможем сделать позднее, когда, я надеюсь, нынешняя статья об эпосе займет в несколько сокращенном виде свое законное место третьей главы — «Очерк учений об эпосе».

Пользуюсь случаем, чтобы ответить и на запрос редакции о «Шекспире» [3].

Редакция переслала мне в общем удовлетворительный материал. Материал этот я думаю включить в статью полностью; он составит отдельную часть целого, конструкцию которого я продумал. Началом и главной частью статьи будет критический этюд о Шекспире. Социальный и эстетический, разумеется. По моей мысли, он займет около одного авторского листа (все остальное столько же). Материал для этой статьи мной прочитан и план составлен. К сожалению, я был в последнее время опять болен, пришлось отложить ряд по существу неотложных задач. Теперь они все скопились вместе. Всячески желая пойти навстречу редакции БСЭ, я прошу ее определить по-товарищески самый последний срок, к которому «Шекспир» должен быть доставлен.

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 458, лл. 64—66.

Письмо датируется на основе двух имеющихся в архиве писем редакции БСЭ Луначарскому: с предложением принять участие в совещании по статье «Эпос» (дата письма 25 марта 1933 г.) и с сообщением, что письмо Луначарского об «Эпосе» получено (5 апреля 1933 г.).

[1] Валентин Фердинандович *Асмус* (р. 1894) — советский философ и литературовед. Его статья «Эпос» напечатана в т. 64 БСЭ (1934).

[2] «*Генриада*» — поэма Вольтера. В «Теории прибавочной стоимости» Маркс писал: «... Капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии. Не учитывая этого, можно прийти к иллюзии французов XVIII века, так хорошо высмеянной Лессингом. Так как в механике и т. д. мы ушли дальше древних, то почему бы нам не создать и свой эпос? И вот взамен „Илиады" появляется „Генриада"» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 26, ч. 1, стр. 280).

[3] В это время Луначарский работал над своей статьей «Шекспир. Общая характеристика личности и творчества», вошедшей в коллективную статью о Шекспире (БСЭ, т. 62, вышел в том же 1933 г.). См. следующее письмо.

4

10 мая 1933 г.

Уважаемые товарищи,

хочу несколько подробнее договориться с вами и редакцией БСЭ о статье «Шекспир».

Прежде всего, у меня не хватает в материале, присланном вами для этой статьи, небольшой работы И. А. Аксенова «Литература о Шекспире». Мне кажется, что я вернул вам ее. Во всяком случае, у вас должна быть копия, каковую я и прошу мне прислать.

Самую статью я представляю себе так:

1. «Шекспир (биография)», напечатаем статью Аксенова. Однако я предлагаю ее несколько сократить. Пусть он сделает это сам. Можно сократить данные об отце и семье и другие такие же, в статье довольно подробно даваемые, но по существу для энциклопедии не столь важные сведения. Кроме того, я считаю необходимым вычеркнуть своеобразную и остроумную, но для словаря недостаточно объективную «теорию» автора о четырех главных произведениях Шекспира, как посвященных «стихиям» и т. п. В общем статья пойдет почти без изменений и составит едва ли не главную часть целого.

2. Далее пойдет моя статья «Шекспир (опыт общественной и художественно-идеологической характеристики)». Статью я пришлю вам дня через три-четыре.

3. «Литература о Шекспире» Аксенова.

4. «Влияние Шекспира на мировую литературу».

5. «Влияние Шекспира на русскую литературу» или, вернее, отражение Шекспира в русской художественной и литературно-критической стихии. Конечно, только самое главное. Эта статья еще не написана, нужно ее поручить кому-нибудь.

6. «Шекспир в международном театре».

7. «Шекспир на русской сцене».

Когда все будет представлено, постараемся более или менее уложиться в указанные рамки [1].

С приветом

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 458, л. 36.

[1] В томе 62 БСЭ (1933 г.) статья о Шекспире состоит из следующих частей: 1. Биографический очерк (И. Аксенов); 2. Вопрос авторства (И. Аксенов); 3. История текста Шекспира (В. Мюллер); 4. Общая характеристика личности и творчества Шекспира (А. Луначарский); 5. Драмы Шекспира (С. Динамов); 6. Шекспир в театре (А. Гвоздев). Статья завершается обширной библиографией.

5

‹1933 г.›

Дорогие товарищи,

я все еще не могу принять личного участия в дискуссии по поводу присланного мне вами интересного материала по теме «Эстетика».

Посылаю мой довольно обстоятельный отзыв об этом материале.

Вариант первый

Часть первая. История эстетики. По поводу этой части я прежде всего должен сказать, что она изложена почти сплошь необычайно тяжелым и абстрактным языком. Я прекрасно понимаю, что кратко изложить, например, критику силы суждения Канта так, чтобы это было популярно, — очень трудно; однако энциклопедический словарь обязан держаться на известном уровне. Местами изложение автора трудно даже для привычного человека, а для малоискушенного может показаться прямо какой-то абракадаброй. Уж не знаю, как быть: переделывать слог — значит переделывать всё. Между тем, работа неплохая. Не согласился бы автор еще раз перечесть ее и постараться немножко облегчить изложение?

В связи с этим находится другой общий недостаток этой части: автор как будто сбивается на то, что история эстетики — это история университетских курсов о ней и специальных гандбухов* по ней. Конечно, я не утверждаю, что он всюду придерживается этой лжеакадемической линии, но все-таки на выделение эстетических взглядов из отдельных художественных школ и их вождей он чрезвычайно скуп, а «профессорам» уделяет, пожалуй, больше места, чем нужно.

Отсюда досадный пробел. В Англии, например, после довольно подробного изложения сравнительно слабых эстетиков до Гетчесона [1] — оказывается, что больше никакой эстетики нет. Англичане дальше совершенно не упоминаются, или, вернее, один раз упоминаются имена Берка [2] и Юма. Спрашивается, почему они менее интересны, чем какой-нибудь Гом [3] или Гогарт [4]? Далее, вовсе нет справки об интересной эстетической работе Грант Аллена, которая своеобразно резюмирует тенденции Гексли, Дарвина и Спенсера [5]. Ни слова об английских романтиках, а между тем Кольридж и Карлейль представляют известный интерес. Еще менее простительно, что нет ни слова о новейших, прогремевших на весь мир теоретиках искусства: Моррисе, Рескине, Уайльде. Поистине англичане могли бы посетовать на то, что их эстетическую мысль обрезали в XVIII веке.

Нечто подобное видим мы и с Францией. От Дидро до Тэна ни одного имени, но разве можно обойти такой важный факт, как борьбу классиков с романтиками? Разве можно не сделать хотя бы маленькой вытяжки из Гюго, из Сент-Бева? Считаю большим упущением отсутствие хотя бы упоминания о Брюнетьере и полное игнорирование, в конце концов, наиболее нам близкого эстетика — позитивиста Шарля Гюйо.

Думается, что следовало бы сделать вытяжку относительно взглядов на искусство натуралистов: Флобера, Гонкуров и Золя. Упомянуть об эстетике декадентской и об эстетике футуристической, а также об эстетических домыслах нынешних сюрреалистов.

Что касается немцев, то здесь поражает отсутствие всякой попытки резюмировать хотя бы в нескольких общих положениях эстетику Гете. Почему Шиллер есть, а Гете нет? Одна уже переписка между ними есть огромная эстетическая ценность. В связи с этим укажу, что совершенно опущен голландский эстетик Гемстергейс [6], основную эстетическую идею которого Гете одобрял, а вышеназванный Грант Аллен развернул.

---

* руководство (нем. Handbuch).

Считаю также большим упущением отсутствие попытки резюмировать основные взгляды на искусство Ницше; его влияние в этой области в настоящее время совершенно несоизмеримо больше, чем влияние некоторых немецких эстетиков, которым внимание уделяется.

Но и в этой «университетской» эстетике есть огромный пробел: мы, в сущности, ничего не находим о современной эстетической науке. Таких мыслителей, как Дильтей [7] или Гильдебранд [8] и Вельфлин [9] можно было бы выделить, а об остальных по крайней мере сказать то, что они и сами иной раз говорят: именно о пестрой неразберихе в богатейшей по количеству современной немецкой литературе по эстетике и теории искусства.

Очень хвалю автора за то, что он дал обстоятельное изложение эстетики Чернышевского. Но можно ли совсем обходить книгу Толстого «Об искусстве»?

Мне казалось бы, что хотя бы некоторые из этих пропусков автор легко мог бы заполнить без чрезмерного увеличения своей статьи. Ведь в каждом случае дело идет о трех—десяти строчках.

Часть вторая. Об этой части, посвященной Плеханову,— ничего не скажу.

Часть третья. Эта часть радует меня. Она полна свежих мыслей и изложена гораздо яснее и привлекательнее. Автор правильно задался целью (хоть и смелой) — дать абрис марксистско-ленинской эстетики, которой, как известно, в систематическом виде еще не существует.

Я хотел бы только обратить внимание автора на несколько спорных мыслей: например, на гранке 87-й очень неуклюж второй абзац о «гениальных достижениях кисти Рембрандта». Во-первых, смешно звучит, что кисть Рембрандта усилила восприимчивость людей по сравнению с первобытным состоянием. Ведь и до Рембрандта люди уже не были первобытными. Во-вторых, глубокая мысль Энгельса о том, что само производство, в частности художественное производство, развивает вкусы публики [10], изложена так, что она сбивается на мысль Уайльда, будто бы гений спонтанно открывает заурядным людям нечувствительные для них без него красоты природы. Этот абзац нужно переделать.

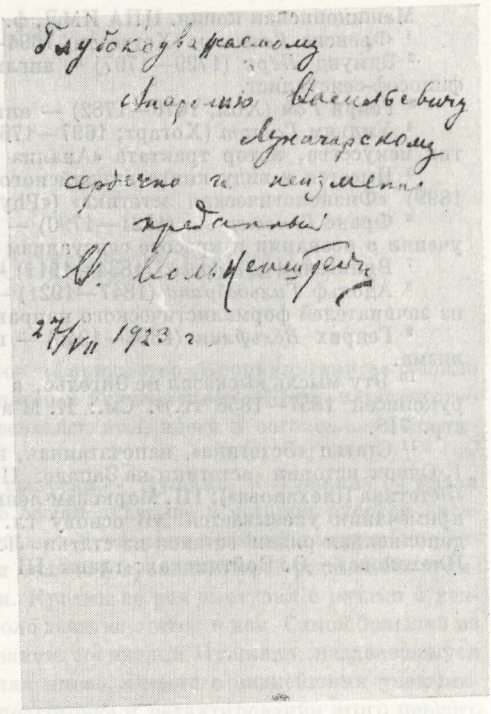
На гранке 89-й сказано, будто бы в XVII—XVIII веках «крестьянин и ремесленник не вводились как тематика ни в искусство, ни в литературу, ни в театр». Это совершенно неверно. Их вводили и до XVII века и в указанную эпоху, но как шутов, как тривиальное начало.

На 93-й гранке напрасно отождествлено понятие прекрасного и красивого. Венера Медицейская прекрасна и красива, а пьяный сатир прекрасен, но не красив. Мысль будет понятна автору, тем более что он сам на гранке 94-й говорит о «художественно прекрасном выражении отрицательных сторон действительности».

В общем, эта часть была бы совершенно хороша, если бы читателя не подстерегал сюрприз на последней, 101-й гранке, где мы читаем: «Не должно отождествлять эстетику, в частности марксистскую, с марксистской теорией искусства. Эстетика, во-первых, должна изучить и объяснить саму природу эстетического восприятия и т. д.; во-вторых, объяснить эстетическую природу искусства, развивать эстетические представления людей; в-третьих, объяснить различные формы противоречия между содержанием и формой искусства».

Вот тебе и на! Но ведь решительно всё, что писал автор, относится именно к теории искусства. Об этих трех задачах он нам решительно ничего не сказал. Что такое «сама природа эстетического восприятия»? Что такое «развитие эстетических представлений людей» и т. д.? На различных страницах читателю попадается несколько царапающее его выражение: эстетические категории, эстетические чувствования, но о них он ничего не знает.





ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ НА СБОРНИКЕ ПЬЕС В. ВОЛЬКЕНШТЕЙНА «ТЕАТР» (Пг., 1923): «Глубокоуважаемому Анатолию Васильевичу Луначарскому сердечно и неизменно преданный В. Волькенштейн. 27/VII 1923 г.»

Обложка (гравюра М. А. Кирнарского) и форзац

Книга из личной библиотеки Луначарского

Центральный архив литературы и искусства, Москва

Мы полагаем, что эстетика, теория и история искусства должны трактоваться вместе, как в величайшем до сих пор (хотя и ошибочном) труде по эстетике — в «Эстетике» Гегеля. Но если автор с этим не согласен, то под выражением «марксистско-ленинская эстетика» он должен был дать то, что он считает эстетикой, а не теорию искусства, которую он дал и о которой сам говорит, что это отнюдь не эстетика.

Я бы советовал попросту выбросить этот последний абзац.

Второй вариант

Второй вариант имеет некоторые внешние преимущества: он короче и довольно легко написан. Но зато он испещрен очень смелыми и спорными мыслями. Меня особенно смущает введение; если бы вы остановились на этом варианте (против чего я возражаю),— то пришлось бы взвешивать каждую фразу и все вместе. Историческая часть несколько полнее, в ней есть кое-что из того, что я отметил как упущенное в первом варианте. Коротенький хвост, который всё замыкает, конечно, не может заменить собой третьей части первого варианта.

Мои предложения: исходить из первого варианта. Первую часть пополнить и вместе с тем несколько сократить и облегчить. Вторую (о Плеханове) тоже, если можно, несколько сократить. В третьей сделать некоторые поправки и выбросить конец [11].

С товарищеским приветом

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 458, лл. 62—63.

[1] Френсис *Гетчесон* (Хетчесон; 1694—1747) — шотландский философ.

[2] Эдмунд *Бёрк* (1729—1797) — английский политический деятель, публицист и философ-сенсуалист.

[3] Генри *Гом* (Хом; 1676—1782) — английский юрист и философ.

[4] Уильям *Гогарт* (Хогарт; 1697—1764) — английский художник-реалист и теоретик искусства, автор трактата «Анализ красоты» (1753).

[5] Имеется в виду книга английского ученого и писателя Гранта *Аллена* (1848—1899) «Физиологическая эстетика» («Physiological Aesthetics»), вышедшая в 1877 г.

[6] Франс *Гемстергейс* (1721—1790) — нидерландский философ, сочетавший в своем учении о познании и красоте сенсуализм и платонизм.

[7] Вильгельм *Дильтей* (1834—1911) — немецкий философ, историк культуры.

[8] Адольф *Гильдебранд* (1847—1921) — немецкий искусствовед и скульптор, один из зачинателей формалистического направления в европейском искусствознании.

[9] Генрих *Вёльфлин* (1864—1945) — швейцарский искусствовед, теоретик формализма.

[10] Эту мысль высказал не Энгельс, а Маркс в своем «Введении (из экономических рукописей 1857—1858 гг.)». См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 718.

[11] Статья «Эстетика», напечатанная, в томе 64 БСЭ (1934), состоит из трех глав: I. Очерк истории эстетики на Западе; II. Эстетика в России (включает особый раздел «Эстетика Плеханова»); III. Марксизм-ленинизм и вопросы эстетики. В редакционном примечании указывается: «В основу гл. I и начала гл. II легла статья В. Асмуса, дополненная рядом вставок из статьи Л. Зивельчинской». Автор раздела «Эстетика Плеханова»— О. Войтинская; главы III — Я. Секерская.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «КООПКУЛЬТКНИГА»

В начале 1933 г. московское издательское товарищество «Коопкультткнига» решило выпускать для школ и клубов серию популярных диапозитивов «Жизнь и творчество русских писателей». Луначарский заинтересовался этой идеей и согласился быть ответственным редактором серии.

Его особенно привлекала тема первого выпуска — Пушкин. К Пушкину он питал особую любовь, постоянно подчеркивал его особое значение в истории русской литературы. Для Луначарского Пушкин был не только первым по времени и первым по рангу великим русским писателем, но и живым нашим современником, чрезвычайно нужным участником строительства новой жизни. Критик не раз выступал с речами и лекциями о Пушкине, опубликовал в печати около десятка статей о нем. Самой большой из них явилось введение к шеститомному собранию сочинений Пушкина, издававшемуся в качестве приложения к журналу «Красная нива». Вместе с виднейшими учеными-пушкинистами Луначарский участвовал в подготовке и редактировании этого первого в советское время полного собрания пушкинских сочинений. Работал он и над биографическим киносценарием «Молодость Пушкина».

Познакомившись с присланными ему материалами первого выпуска задуманной серии, Луначарский сделал серьезные критические замечания об отобранных для диапозитивов иллюстрациях к пушкинским произведениям. Заботясь о воспитании настоящего эстетического вкуса широких народных масс, он решительно высказался против заимствованных из дешевых однотомников «картинок», выполненных в антихудожественной манере условного и трафаретного «мнимого реализма». Но главное внимание он уделил сопровождающему диапозитивы тексту. Считая необходимым дать и в этом кратком тексте социальный портрет Пушкина, Луначарский написал довольно большое дополнение, являющееся показательным примером его работы как редактора.

В этом содержательном дополнении есть отголоски характерного для литературоведения 1920-х — начала 1930-х годов социологизаторского схематизма, слишком прямого выведения взглядов Пушкина из его общественно-экономического и бытового положения, есть преувеличение уступок поэта господствующему режиму. Но в целом Луначарский на немногих страницах сумел подчеркнуть сложность и противоречивость социальной позиции поэта и порождаемых ею настроений и воззрений, сумел показать и объяснить близость Пушкина к широким слоям тогдашней России, охарактеризовать в творчестве поэта то, что делало его столь близким и вступающим в новую фазу культурного развития русским людям той эпохи и последующим поколениям русского народа. Вместе со статьей «Пушкин-критик» эти страницы явились последней оценкой, данной Луначарским творчеству великого поэта.

Получив отзыв Луначарского о первом выпуске диапозитивов «Пушкин», объединение «Коопкультткнига» выслало ему 29 апреля 1933 г. для редактирования еще три подготовленных выпуска — «Гоголь», «Лермонтов» и «Грибоедов», но в это время у Луначарского наступило обострение болезни, и он должен был прервать начатую им работу (ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 452, л. 96).

Судьбу серии диапозитивов «Жизнь и творчество русских писателей» выяснить не удалось. Возможно, в условиях ликвидации последних кооперативных издательств в 1934 г., этот замысел остался неосуществленным.

ОТЗЫВ О ПЕРВОМ ВЫПУСКЕ ДИАПОЗИТИВОВ И ОБЪЯСНИТЕЛЬНОЙ ЗАПИСКЕ К НИМ («ПУШКИН»)

Уважаемые товарищи,

я просмотрел присланный вами материал. В общем он удовлетворителен.

Несколько отдельных замечаний.

Об иллюстрациях. Иконографически самое ценное, что мы имеем, это — маска Пушкина. Между тем она у вас воспроизведена отвратительно, нечетко. А это уж целиком от нас зависит. Надо снять с маски хорошую, отчетливую фотографию. Прекрасный слепок с маски имеется у меня лично, да и вообще найти и заснять ее нетрудно.

Как и следовало ожидать, иллюстрации к произведениям Пушкина хромают. Это, конечно, не наша вина. Среди них есть удовлетворительные, полуудовлетворительные и совсем неудовлетворительные. Худшие — это маленькие иллюстрации из однотомного иллюстрированного издания Пушкина. Они вообще малоприличны. Нас могут упрекнуть, что мы прививаем аудитории дурной вкус к тому условному, трафаретному и мнимому реализму, который долго опошлял отечественные иллюстративные издания. Но я не хочу быть слишком строгим. Я понимаю, что если мы выкинем весь этот материал, то наш Пушкин окажется слабо иллюстрированным в количественном отношении. Я все же ходатайствовал бы о том, чтобы по крайней мере десять-двенадцать наихудших «картинок» было изъято. Например, такой ужас, как разговор Самозванца с Мариной и т. п. Сам я этого отбора не произвожу, пусть его сделает руководящий выбором иллюстраций художник. Но очень хотелось бы хоть несколько облегчить наши диапозитивы от этих «орреров»*.

Теперь о тексте. Текст в общем вполне удовлетворительный, но на 14-й странице имеется большая неясность, способная сбить с толку слушателей. Там сказано: «В следующем году» и т. д. (абзац третий внизу). Я думаю, что без пояснения этот абзац и следующий непонятны. Предлагаю вставить такую фразу:

«После разгрома декабризма Пушкин занимал колеблющуюся позицию по отношению к правительству и высшим классам. Как родовитый дворянин, он чувствовал свою близость к ним. Как дворянин из слоев, оттертых от власти и разоряющихся, как человек высокой культуры, страдавший от дикого мракобесия николаевского режима, он чувствовал свою непреодолимую оторванность от них. Отсюда мучительные внешние и внутренние колебания.

1831 го —год польского восстания был годом наибольших уступок Пушкина господствующему режиму. В этом году он женился, в этом году он сделал шаги к тому, чтобы занять какое-то положение при дворе и в большом свете. Он написал патриотические стихотворения „Клеветникам России“ и „Бородинская годовщина“; Николай, со своей стороны, делал поэту небольшие поблажки: разрешение работать в архивах. Конечно, всем этим мучительный разрыв не залечивался». И дальше, как в тексте.

Этой вставкой я предлагаю заменить всё место от слов: «В следующем году» до слов: «придворную сферу».

Не удовлетворяет меня также и конец объяснительной записки. Нет никакого подытоживающего вывода. Нельзя считать им фразу, приклеенную (физически) и характеризующую лишь значение поэзии Пушкина в наши дни. Советую перед этой приклеенной фразой вставить приблизительно такое суждение:

---

* «ужасов» (франц. horreur).

«Как мы видим, Пушкин занимал в тогдашнем русском обществе промежуточное и противоречивое положение. Он сам считал себя представителем господствующего сословия — дворянства и искренне верил, что именно культурное дворянство должно руководить народом и заботиться о его благе и развитии. Однако он видел, что как раз более культурная часть помещиков оттерта бессовестной бюрократической знатью, теми, которых позднее другой великий поэт назовет „надменными потомками известной подлостью прославленных отцов". Он видел дикость самодержавия. В молодости это толкало его в разную дворянскую оппозицию и легко могло привести его в ряды декабристов. Нервной рукой набрасывая на случайном листочке страшный образ повешенных, по духу близких ему людей, Пушкин пишет и зачеркивает: „И я мог бы, как шут..." [1].

Легкая победа самодержавия над декабрьским восстанием показала Пушкину нецелесообразность попыток борьбы с ним. Он устремился поэтому к примирению с ним, но безобразие и тупость Николаев и Бенкендорфов не давала возможности примириться с собой.

Пушкин зорко видел восходящую мощь буржуазии, видел нового буржуазного и в особенности мелкобуржуазного читателя. В конце своей короткой жизни Пушкин все больше приходит к выводу, что он не столько дворянин-помещик, сколько профессионал-писатель, мечтал окончательно стать журналистом и работать как беллетрист-прозаик, как литературный критик, как культурный деятель для этих новых широких читательских слоев. Однако врожденный аристократизм Пушкина восставал в нем против этого „омещанения". Отсюда — опять колебания и мучительная сложность сближения Пушкина с новым классом.

Но именно эта сложность и противоречивость общественной позиции Пушкина рождала в нем целую бездну мыслей и чувств, потребность их выразить, оформить, примирить,— словом, то чрезвычайное богатство внутренней жизни, которым отмечены все великие литературные гении человечества, почти всегда, так же как Пушкин, бывшие порождением общественных сдвигов, порогов и классовой борьбы, как бы переносившихся в их разум и сердце.

Этого мало. Что сделало Пушкина, несмотря на все препятствия, дорогим весьма широким слоям уже тогдашней России: дворянам, чиновникам, мелким буржуа и т. д.? Я. М. Неверов, очевидец похорон Пушкина, писал Грановскому: „Участие к поэту народ показал тем, что в один день пришло на поклонение его гробу тридцать две тысячи человек. Мы хотели нести его гроб на руках до самой заставы, но были обмануты полицией" [2].

Вряд ли кто-либо из царей мог бы собрать у своего гроба в те времена тридцать тысяч человек.

Дело в том, что общим фоном, на котором вырисовывались вышеуказанные противоречия, был самый рост капитализма в России, кратко охарактеризованный и в нашем материале.

Этот рост будил страну от спячки. Она входила в новую фазу своего развития. Пробуждались умы, чувства, воля; они пробуждались и в дворянстве, и среди предпринимателей, в средней и мелкой буржуазии, начинали перекидываться и в народную массу. Всё стремилось ожить. Пушкин — поэт наиболее культурной группы дворянства, гениальный представитель культурного авангарда страны—мощно выразил это стремление к пробуждению, это страстное стремление радоваться жизни, любить, творить, бороться, развивать все свои силы, критиковать, восторгаться, негодовать. О каких бы простых вещах ни писал Пушкин: о самом обыденном русском пейзаже, о временах суток и года,— он как бы вновь называл вещь и заставлял ее сиять новым светом. Жизнь, смерть, любовь мужчины и женщины, прошлое и настоящее человечества, быт самых разнородных групп общества — все это возникало в сияющих

картинах впервые, волнуя только еще рождавшегося культурного русского человека.

Пушкин ознаменовал собой таким образом как бы лучезарную весну, как бы культурное утро народа. Вот почему, когда на историческую арену стали выдвигаться новые мощные слои этого народа: разночинцы, крестьянская демократия, пролетариат,— они всякий раз должны были приходить в своем развитии к самосознанию, к богатству души — через общую стихию пушкинства, т. е. горячую любовь к природе, к жизни, разуму. Этим объясняется и огромная любовь к Пушкину послереволюционного читателя. Библиотеки, издательства констатируют, что и до сих пор нет писателя, которого бы так расхватывал уже новый, послереволюционный читатель, как Пушкина».

И так далее.

Может быть, вы скажете, что это несколько длинно, но я считаю, что без этого все-таки социального портрета Пушкина нет. Если вы, дорогие товарищи, имеете какие-нибудь возражения, пришлите мне мои вставки назад с вашими замечаниями. Сговоримся.

Я сделал в тексте в разных местах пять-шесть редакционных поправок. Если с вашей стороны вообще никаких возражений на мои замечания нет, — сдавайте все в продукцию.

8 апреля 1933 г.

Машинопись. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 194, лл. 70—71.

[1] См. в кн.: «Рукою Пушкина», М.— Л., «Academia», 1935, стр. 159—160. Факсимильное воспроизведение этого рисунка и подписи см., например, в «Литературном наследстве», т. 16-18, стр. 925.

[2] Не вполне точная цитата из письма Я. М. Неверова к Т. Н. Грановскому от 29 января 1837 г. (ср. «Московский пушкинист», I. Статьи и материалы под ред. М. Цявловского. М., «Никитинские субботники», 1927, стр. 44—45).

ЛУНАЧАРСКИЙ О СВОЕЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ И ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Вспоминая о Луначарском, справедливо говорят о его энциклопедических познаниях, исключительной одаренности, душевной щедрости, эстетической чуткости, блестящем ораторском таланте. Но характеристика будет неполной, если не подчеркнуть, что это был человек неустанного и вдохновенного труда.

Будучи крупным государственным и политическим деятелем, выполняя многообразные и сложные обязанности одного из главных организаторов и руководителей культурной жизни Советской страны, Луначарский в то же время не прекращал своей литературно-творческой работы теоретика, критика, писателя, переводчика, и постоянно, почти ежедневно выступал в качестве лектора, докладчика, пропагандиста перед рабочими, комсомольцами, студентами, красноармейцами, педагогами, артистами, учеными.

В архиве Луначарского сохранился хронологический перечень его выступлений в первой половине 1929 г. За пять месяцев там зарегистрировано 113 выступлений на самые различные темы — от международного положения до вопросов морали и быта или участия в диспуте на тему «Какие нам нужны музеи». В это число не вошли еще его выступления во время десятидневной служебной поездки по Среднему Поволжью, а также его деятельность за границей, куда Луначарский выезжал для участия в происходившей в Женеве сессии Подготовительной комиссии к конференции по разоружению.

При такой огромной нагрузке не хватало и шестнадцатичасового рабочего дня. Показательно, что заметку, предназначенную для журнала «Огонек» и озаглавленную «Как я отдыхаю», Луначарский начал словами: «Строго говоря, я вовсе никогда не отдыхаю. Даже в праздничные дни у меня чрезвычайно редко выпадает что-нибудь похожее на то, что обыкновенно называется отдыхом, о будних же днях вовсе не приходится говорить». И недаром жизнь этого человека сравнивали со свечой, зажженной с обеих сторон.

Собранные в настоящем разделе материалы расширяют и уточняют наше представление о работе Луначарского, преимущественно как литератора и педагога, о ее характере и интенсивности.

Раздел начинается с автобиографической заметки 1907 г., самой ранней из известных нам автобиографий Луначарского. И впоследствии он не раз писал об основных вехах своей жизни, о путях и этапах формирования своего мировоззрения, но публикуемый документ имеет некоторые преимущества по сравнению с позднейшими автобиографическими записями.

Известно, что Луначарский не всегда был точен в датировке событий своей жизни. Его замечательная память порой изменяла ему, и это нередко вводит в заблуждение некоторых, не утруждающих себя документальной проверкой биографов Луначарского и исследователей его творчества. Так, он не раз сообщал, что вернулся из-за границы

в Москву в 1897 г. В публикуемой заметке, написанной тогда, когда еще прошло не очень много времени после указанных событий, он с полной определенностью называет иную, правильную дату — 1898 год. Очень существенны и те комментарии, которыми автор сопровождает изложение биографических фактов, например, мотивировка его отъезда за границу в 1907 г. (кстати, и в данном случае автобиография помогает уточнить хронологию). При этом в оценках, которые дает Луначарский революционной работе и революционной обстановке тех лет, выступают и сильные и слабые стороны молодого участника социал-демократического движения. Следует учесть, что это было время, когда он писал книгу, в которой излагались его «богостроительские» взгляды, время, когда начинали созревать те философские и политические разногласия с ленинским ядром партии, которые увели Луначарского на время от позиций революционного марксизма.

В письмах и других документах, относящихся к послеоктябрьскому времени, Луначарский часто говорит о том виде творческой деятельности, которому он особенно охотно отдавал свои непродолжительные досуги,— о занятиях драматургией. Из этих источников мы узнаем и о том, как сам автор расценивал отдельные свои пьесы, и о некоторых интересных неосуществленных замыслах, о его намерении написать пьесу о Лермонтове и комедию из современной московской жизни. Нам становятся известны и некоторые его нереализованные литературоведческие планы (статья о Гофмане, издание большого сборника, объединяющего статьи по истории русской литературы, и пр.). Дополнительными штрихами обогащается и образ Луначарского-читателя, поглощающего в немногочисленные свободные часы груды книг, следящего за научными новинками по искусствоведению, по истории атеизма, по философии на нескольких европейских языках, всегда готового откликнуться на новые книги в рецензиях, очерках, обзорах.

Заметное место в представленных документах занимает тема преподавательской деятельности Луначарского. Еще в дореволюционную эпоху он с увлечением вел занятия с рабочими — слушателями агитационно-пропагандистских школ на Капри, в Болонье, в Лонжюмо, и ученики очень высоко ценили его лекции и беседы. И в советское время, несмотря на свою чрезвычайную занятость, он охотно соглашался на предложения читать курсы лекций, хотя часто не располагал даже двумя-тремя свободными часами для подготовки к очередному выступлению. В статье «Да здравствует Свердловия!» он писал: «С наслаждением вспоминаю я то время, когда я сам читал лекции по всеобщей, а позже по русской литературе в аудиториях свердловского комвуза. Некоторую горечь приходилось испытывать постольку, поскольку жизнь и работа не позволяли в достаточной мере прорабатывать лекцию. Но как не вспомнить с восхищением эту переполненную аудиторию, этот повышенный, чуткий интерес, этот смех, аплодисменты, эти запросы, заглядывающие в глубину предмета, и ощущение, что ты бросаешь семена в почву необычайной плодородности» («Правда», 1928, № 122, 27 мая).

Из публикуемых материалов мы получаем новые, совершенно конкретные данные о преподавательской работе Луначарского, о его курсах в I Московском государственном университете по социологии искусства (в 1921/22 учебном году), по социологии театра и по истории западноевропейской критики (в 1930 и 1931 гг.). С вузовским преподаванием связано и его намерение участвовать в создании учебных пособий для высшей школы — в подготовке хрестоматии по истории театра.

Луначарский как ученый, как исследователь и критик никогда не застывал в своих оценках и выводах,он все время находился в пути, в исканиях, всегда готов был самокритически пересматривать и переоценивать свои взгляды, свои позиции, уточнять их, вносить в них те или иные поправки. В этом отношении показательно публикуемое письмо его в редакцию «Правды», в котором автор говорит, что он пришел к другому, чем прежде, решению вопроса о взаимоотношении образа и мысли в художественном творчестве. Луначарский не замалчивал философских и политических ошибок и заблуждений, допускавшихся им на разных этапах его революционного и литературного пути. Он с большим вниманием и уважением относился к возражениям своих оппонентов, к справедливой товарищеской критике.



ЛУНАЧАРСКИЙ (сидит на скамеечке) С РОДИТЕЛЯМИ
Фотография, 1879—1880 гг.
Центральный архив литературы и искусства, Москва

Но, как свидетельствует его письмо в редакцию газеты «Советское искусство», он вынужден был порой протестовать против голословных обвинений, против несостоятельных утверждений о том, что его взгляды на литературу и искусство чужды марксизму-ленинизму, против навешивания компрометирующих политических ярлыков, что позволяли себе некоторые не в меру усердные критики, стремившиеся доказать в обстановке 1930-х годов, как они чужды «гнилого либерализма».

Автобиографическая заметка 1907 г., открывающая настоящий раздел, заканчивается словами: «Всюду и всегда работал и буду работать на пользу социализма». Свое обещание Луначарский выполнил. Через четверть века, будучи уже тяжело больным, он писал в заметке «Вместо интервью», завершающей раздел, о страстном желании еще послужить социалистическому отечеству, о своей непоколебимой вере в победу величайшего дела человеческой истории, в плодотворность нашего пути. Основное, чем близок нам Луначарский — революционер, ученый, писатель, — оставалось неизменным на протяжении всей его большой жизни.

Н. Трифонов

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАМЕТКА

Родился я в 1875 году в городе Полтаве. Очень рано научился читать и страстно полюбил чтение. Верующим себя не помню, и в 7—8 лет, разумеется под влиянием старших, с гордостью называл себя «либералом», ненавидел Каткова и с благоговением произносил слово «революция».

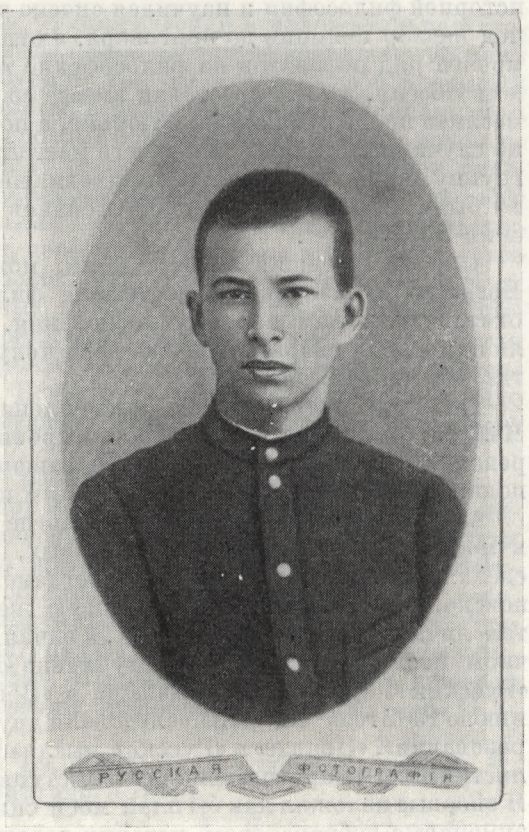
Воспитывался в Киевской первой гимназии [1]. Учился плохо, на тройку, очень рано проникся ненавистью к сухому преподаванию почти ненужных предметов. Читал все время массу, не только на русском, но и на французском и на немецком языках. Гимназистом пятого класса я вступил в недавно организовавшуюся к тому времени обширную организацию учеников всех средних учебных заведений. Скоро попал в центральный кружок, где идеи мои определились [2]. К 1891 году я был уже «марксистом», с трепетом читал нелегальных тогда Энгельса и Каутского, а от Писарева перешел к штудированию первого тома «Капитала» Маркса. Книги Струве и Бельтова [3] застали меня уже социал-демократом. Пропагандировал я не только среди учащихся, но были попытки пропаганды среди рабочих и ремесленников.

Рядом с этим во мне проснулся и острый интерес к философии. Милль, Бэн [4], Дарвин и Спенсер были моими авторитетами в школьнический период. Лесевич [5] обратил мое внимание на немецкий позитивизм, и я твердо решил, по окончании гимназии, отправиться в Цюрих, чтобы там изучать научный социализм, свободно располагая литературой, и философию под руководством Р. Авенариуса [6], идеи которого поразили меня даже в неудовлетворительном изложении Лесевича. По приезде в Цюрих я тотчас познакомился с П. Б. Аксельродом [7], который принял меня как родной. Если Павел Борисович Аксельрод является одним из учителей всего нашего поколения социал-демократов, то моим он является в особенности. Он укрепил мои симпатии к марксизму, углубил мои познания, раскрыл мой ум к вопросам политической тактики, в то же время с интересом следя за моим философским развитием.

В лекциях, трудах и на семинарах Авенариуса я нашел определение основ моего философского миросозерцания [8]. Особенно интересны и важны были для меня те стороны учения Рихарда Авенариуса, которые давали обоснование биологической теории оценки. Теория элементов и характеров, экономический закон в познании и эстетике, теория аффекта пола — все это было откровением для меня. Широчайшие перспективы начали открываться передо мною, я предугадывал синтезы, наполнявшие меня счастливой тревогой. Не имеют ли все оценки: грубо чувственные, утилитарные,

---

Публикация и примечания Н. Т. Панченко.



ЛУНАЧАРСКИЙ — УЧЕНИК КИЕВСКОЙ 1-й ГИМНАЗИИ
Фотография. Киев, 1888
Центральный архив литературы и искусства, Москва

эстетические, этические — один и тот же корень? Не разновидность ли это единой биологической оценки — начало которой в способности нервной клетки к положительным и отрицательным ощущениям и разряжениям, а вершина — дуализм зла и блага? Не открывает ли именно эстетика самой глубокой сущности биологического факта оценки? А подходя с этой точки зрения к моей «вере», к научному социализму, я уже предчувствовал, что он неразрывно связан в плоскости оценки и идеала со всем религиозным развитием человечества, что он самый зрелый плод этого дерева, разросшегося все из того же корня — первоначальнейших — страдания и наслаждения.

Все важнейшие вопросы, ответить на которые я считаю делом моей жизни, наметились для меня уже тогда, т. е. в 1895—96 годах.

Но жизнь резко пресекла планомерность моего развития. Рихард Авенариус умер. Тяжко заболевший брат мой, покойный Платон Васильевич Луначарский, телеграммой вызвал меня в Ниццу. Началась борьба со смертью, которая тянулась около двух лет. Я жил с братом и его семьею в Ницце, Реймсе и Париже. Обстановка мало способствовала умственной работе. Тем не менее я много читал, изучал историю религии и искусства, к чему естественно влекли меня теперь мои интересы.

В 1898 году я вместе с братом, несколько оправившимся от болезни, вернулся в Москву. Попытки журнальной деятельности не увенчались успехом. Пришлось заняться статистикой. Но главным делом было вступление в тогдашний московский с.-д. комитет. Дела его шли неважно, а едва стали налаживаться, как последовали аресты. Был арестован и я и пробыл в тюрьме (Таганской) около полугода. Здесь я занимался особенно усердно

историей философии и научился сносно читать по-английски. Отпущенный под надзор полиции до приговора, я отправился к матери в Киев. Здесь я прочел ряд рефератов на философские темы. На одном из них, посвященном Ибсену, я был арестован вместе со всеми слушателями [9]. Около двух месяцев продержали меня в тюрьме, а потом выслали из Киева. Совершенно случайно я выбрал для своего местопребывания г. Калугу. Там я нашел группу молодых марксистов, находившихся в том же положении, что и я. То были Авилов [10], Скворцов-Степанов [11], Руднев-Базаров [12] и Малиновский-Богданов [13].

Случай, сведший меня с ними, можно вполне назвать счастливым. Богданов и Базаров разрабатывали философские вопросы, и между нами оказалась масса точек соприкосновения. Вскоре, однако, нас всех расселили по разным дворам. Я позже всех получил приговор и попал в Вологду, где уже жил Богданов [14].

Попытки литературных выступлений, которые я предпринимал из Калуги, были тщетными. Немало крови портили мне «вежливые» отказы редакций, по-видимому даже не дававших себе труда просмотреть статьи, подписанные совершенно неизвестным именем.

Мое краткое пребывание в Вологде ознаменовалось двумя важными в моей жизни событиями. Во-первых, после трехдневного знакомства я сделал предложение сестре А. Богданова — Анне Александровне Малиновской, в которой я нашел дорогую жену, наполнившую мою жизнь светом личного счастья. Во-вторых, я начал мое литературное служение. Толчком послужило шумное выступление «идеалистов» [15]. Первая моя статья «Русский Фауст» была помещена в «Вопросах философии и психологии» в июле 1902 года [16]. За ней последовали другие, почти все полемические, в «Образовании», «Правде» и «Русской мысли» [17]. В нашем сборнике «Очерки реалистического мировоззрения» мы выступили вместе — Богданов, Базаров и я. Я впервые изложил как бы план моей синтетической эстетики [18]. «Недоразумение» с губернатором, история довольно гнусная,— выбросило меня в тюрьму [19] и послужило прямой причиной тяжелой болезни моей жены и смерти моего ребенка. По окончании ссылки [20] я переехал в Киев, где написал популярное изложение критики чистого опыта Авенариуса [21]. Но партийные дела требовали моего присутствия в Женеве. «Большевики» должны были основать новый орган для борьбы с «Искрой», перешедшей в руки меньшевиков [22]; нужны были литературные силы. Мои симпатии к большевикам определились скоро, так как их кампанию я считал борьбой за принцип партийности против высокопоставленных литераторских кружков. Больно было оказаться в противоположных лагерях с тов. Аксельродом. Дальнейшие — и уже тактические — разногласия окончательно укрепили мой «большевизм». Год заграничной литературной и агитационной деятельности, закончившийся III съездом партии [23], не могу вспомнить добром. Если и прежде мне не удавалось работать вплотную над моей большой задачей, то я раскрывал ее по крайней мере по частям, тут же пришлось целиком отдаться полемике, часто мелкой, всегда озлобленной с обеих сторон. Пошатнувшееся здоровье заставило меня поехать в Италию на лето 1905 года. Но и отсюда я продолжал деятельное сотрудничество в с.-д. журналах [24].

Революционная осень 1905 года призвала меня в Россию. Я был одним из редакторов «Новой жизни» и кипел вместе со всею *новой жизнью*, открывшейся перед Россией. Накануне нового года я был арестован, но пробыл в Крестах лишь месяц. В этот месяц я написал драму «Королевский брадобрей» [25].

Первые годы революции прошли для меня в горячечной, утомительной, разрозненной и не всегда целесообразной работе. Она привела не только к утомлению, но, по ходу событий, и к целому ряду сомнений по вопросам

партийной организации и тактики. И критическая и положительная стороны теории революционного синдикализма, далеко не восхищавшей меня многими своими сторонами, возбудили тем не менее к себе огромный интерес. Мне казалось, что знакомство с революционным синдикализмом поможет и мне и партии разрешить грозные вопросы, поставленные жизнью.

К февралю 1907 года положение стало невыносимым. Острое переутомление, пошатнувшееся здоровье, крайнее недовольство собою как следствие невозможности серьезных научных занятий, недовольство ходом дела в партии и потребность пересмотреть многое в ее былом — все это толкало за границу. Относительное затишье давало к тому возможность, а ряд грозивших мне литературных процессов [26] служил лишним аргументом к отъезду. В настоящее время живу в Италии, энергично работая над синдикализмом, с одной стороны, над изложением важной стороны моего мировоззрения — с другой. Эту вторую задачу и выполняю в виде книги: «Религия и социализм», имеющей выйти в свет осенью или зимой настоящего года [27].

Всюду и всегда работал и буду работать на пользу социализма.

Мои работы: статьи первых годов моей деятельности собраны в сборниках: «Этюды критические и полемические» [28] и «Отклики жизни» [29]. Статьи 1906 года еще не изданы отдельно (печатались в «Образовании» и «Вестнике жизни» [30]), многое вообще осталось непереизданным. Кроме того, книга «Критика чистого опыта в популярном изложении». Памфлет «Три кадета» [31]. Работал и как беллетрист: под фамилией *Анютин* ряд символических сказок — в «Русской мысли», «Правде» и «Курьере» [32], перевод «Фауста» Ленау [33]; драма «Королевский брадобрей» и «Пять фарсов» [34] — под настоящей фамилией.

Некоторые работы переведены на польский и болгарский языки [35]. Таковы результаты пяти лет литературного труда.

Флоренция А. Луначарский
10 июня н. ст. ⟨1907⟩.

Автограф. ИРЛИ, ф. 289, оп. 6, № 35, лл. 23—26.

Публикуемая «Автобиографическая заметка» Луначарского — самая ранняя из известных его автобиографий. Написана она в 1907 г. во Флоренции по просьбе Ан. Н. Чеботаревской, собиравшей для задуманного Е. В. Аничковым, но не осуществленного «Словаря писателей» — автобиографии деятелей, печатавшихся в 1880—1905 гг.

Биографические справки, написанные по этим материалам, Чеботаревская предложила С. А. Венгерову, редактировавшему отдел литературы в Энциклопедическом словаре Брокгауза — Ефрона. В письме к нему, написанном в 1910 или 1911 г., Чеботаревская спрашивала: «Многоуважаемый Семен Афанасьевич, не хотите ли приобрести для Энциклопедического словаря около ста кратких биографий писателей — работа, сделанная для Е. В. Аничкова, но которая, кажется, не увидит света, ибо издание это почему-то расстроилось...» В следующем — сопроводительном — письме говорится: «Посылаю вам 91 справку о биографических данных русских писателей, действовавших за 25-летие (1880—1905 гг.). Многие из этих справок вам хорошо знакомы, ибо Евгений Васильевич — в виду ограниченности места — просил дать о них по нескольку строк и начинать со „старейших", может, из молодых кое-кто пригодится вам...» (ИРЛИ, ф. 377, Венгерова. Собрание писем). Несколько автобиографий молодых тогда писателей — А. В. Луначарского, А. А. Блока, А. П. Чапыгина и др.— сохранились в ИРЛИ в архиве Ф. К. Сологуба — мужа Ан. Н. Чеботаревской.

[1] Луначарский учился в Киевской первой гимназии с 1887 по 1895 г.

[2] О своем участии в социал-демократических кружках и чтении нелегальной литературы Луначарский писал в книге «Великий переворот (Октябрьская революция)». Ч. 1. Пг., изд-во З. И. Гржебина, 1919. (Перепечатано с сокращениями и исправлениями в кн.: А. В. Луначарский. Воспоминания из революционного прошлого. ⟨Харьков⟩, изд-во «Пролетарий», 1925).

О марксистских кружках учащихся средней школы в Киеве начала 1890-х годов см.: И. Н. Мошинский (Юз. Конарский). Девяностые годы в киевском подполье, гл. «Организации учащейся молодежи» («Каторга и ссылка», 1927, № 6).

[3] Имеются в виду книги П. Б. Струве «Критические заметки к вопросу об экономи-

ческом развитии России» (1894) и Бельтова (Г. В. Плеханова) «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (1895).

[4] Александр *Бэн* (1818—1903)—английский психолог, профессор Эдинбургского университета. Основные работы Бэна, переведенные на русский язык: «Душа и тело» (1881), «Наука воспитания» (1881), «Логика общественных наук» (1882), «Психология» (1887).

[5] Владимир Викторович *Лесевич* (1837—1905) — русский философ-позитивист. По определению В. И. Ленина, «первый и крупнейший русский эмпириокритик» (Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 50). Основные работы Лесевича: «Опыт критического исследования основоначал позитивной философии» (1877), «Письма о научной философии» (1878), «Что такое научная философия» (1891). В. И. Ленин, приводя название последней книги, к определению «научная» добавил в скобках: «читай: модная, профессорская, эклектическая» (Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 50).

[6] Рихард *Авенариус* (1843—1896)— немецкий философ, профессор Цюрихского университета, родоначальник эмпириокритицизма.

Основные работы Авенариуса: «Философия, как мышление о мире сообразно принципу наименьшей меры сил» (1874, русск. пер. 1894); «Критика чистого опыта» (1888—1890, русск. пер. 1907—1908); «Человеческое понятие о мире» (1891). Луначарский в 1895—1896 гг. слушал курс лекций Авенариуса по психологии и участвовал в двух его семинарах: философском и специальном — по биопсихологии.

[7] Павел Борисович *Аксельрод* (1850—1928) — один из основателей группы «Освобождение труда». Его работы 1890-х годов высоко ценили Ленин и другие русские социал-демократы. С 1900 г. член редакции «Искры». С 1903 г. один из лидеров меньшевизма. К Октябрьской революции отнесся враждебно.

[8] Впоследствии Луначарский подверг критике «лукавую и путаную философскую мысль Авенариуса, Маха и их сторонников и учеников», которая «соблазнила» его вместе с некоторыми другими марксистами. Луначарский признал полную правоту В. И. Ленина, неопровержимо доказавшего, «что все формы позитивизма, эмпириокритицизма, махизма и т. д. представляют собой бесспорный идеализм, что они ничего общего с диалектическим материализмом не имеют и не могут иметь» (VIII, 408—409).

[9] См. в настоящ. томе статью Н. А. Трифонова и И. Ф. Шостак «Луначарский и „московское дело" 1899 года».

[10] Борис Васильевич *Авилов* (1874—1938) — социал-демократ, журналист. К революционному движению примкнул еще будучи студентом. До 1917 г. большевик, в 1905 г. был одним из руководителей вооруженного восстания в Харькове. В 1917 г.— сотрудничал в газете «Новая жизнь». С 1918 г. отошел от политической деятельности.

[11] Иван Иванович *Скворцов-Степанов* (1870—1928) — один из старейших участников русского революционного движения, большевик, видный литератор-марксист, историк, экономист. В 1895 г. был арестован и выслан в Тулу, в Калуге поселился в 1899 г. После Октября — на ответственной партийной и советской работе: редактор «Известий ЦИК СССР», зам. редактора «Правды», директор Института Ленина при ЦК ВКП(б) и т. д. О нем Луначарский писал в своих воспоминаниях, опубликованных в журналах «Красная панорама», 1928, № 45, и «Прожектор», 1928, № 47.

[12] *В. Базаров* (псевдоним Владимира Александровича Руднева; 1874—1939) — социал-демократ, экономист, публицист и философ; переводчик работ Маркса и Энгельса. В 1897 г. был выслан в Тулу, а в 1901 г. после ареста в составе Московского комитета РСДРП—в Калугу. Активно работал в большевистской печати. В годы реакции отошел от большевиков. Философские взгляды Базарова, являвшегося последователем Маха и Авенариуса, подверглись критике в книге В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм». В 1917 г. один из редакторов газеты «Новая жизнь». В советское время работал в Госплане СССР.

[13] *А. Богданов* (псевдоним Александра Александровича Малиновского; 1873—1928) — социал-демократ, философ, социолог, экономист, по профессии врач. Был выслан в 1900 г. в Калугу, а в 1901 г. в Вологду. После II съезда РСДРП примкнул к большевикам. На III, IV и V съездах РСДРП избирался членом ЦК, входил в редакции большевистских газет «Новая жизнь» и «Пролетарий». В вопросах философии стремился создать собственную систему «эмпириомонизма» (разновидность субъективно-идеалистической философии), подвергнутую критике в работе Ленина «Материализм и эмпириокритицизм». В годы реакции организовал антипартийную группу «Вперед». На совещании расширенной редакции «Пролетария» в 1909 г. был исключен из состава «большевистского центра» и вскоре окончательно порвал с партией. После Октябрьской революции был одним из руководителей и теоретиков Пролеткульта. В 1926 г. стал директором основанного им Института переливания крови; погиб, производя на себе эксперимент. Луначарский написал некролог Богданова («Правда», 1928, № 85, 10 апреля).

[14] См. в настоящ. томе статью И. П. Кохно «Вологодская ссылка Луначарского».

[15] Имеется в виду появление в периодической печати статей Н. А. Бердяева и С. Н. Булгакова, а также коллективное выступление группы идеалистов в книге «Проблемы идеализма. Сборник статей». Под ред. П. И. Новгородцева. М., изд. Моск.

психолог. об-ва, 1902. Об этом сборнике Луначарский написал статью «Проблемы идеализма с точки зрения критического реализма» («Образование», 1903, кн. 2).

[16] В статье «Русский Фауст» («Вопросы философии и психологии», 1902, кн. 3, май — июнь) Луначарский полемизировал с взглядами С. Булгакова, высказанными в его лекции «Иван Карамазов как философский тип» («Вопросы философии и психологии», 1902, кн. 1).

[17] В период вологодской ссылки Луначарского в журн. «Образование» были напечатаны его статьи «Трагизм жизни и белая магия» (1902, № 9); «Морис Метерлинк (Опыт литературной характеристики)» (1902, № 10, 11); «Чему учит нас В. Г. Короленко (По поводу 25-летия его литературной деятельности)» (1903, № 9); «Перед лицом рока (К философии трагедии)» (1903, № 10—12); «Журнальные заметки» (1904, № 2—5, 7) и др. В журн. «Правда» — «Идеалист и позитивист как психологические типы» (1904, № 1); «Метаморфоза одного мыслителя» (1904, № 3, 5 и 6); «Вопросы морали и М. Метерлинк» (1904, № 4) и др. В «Русской мысли»— «О художнике вообще и некоторых художниках в частности» (1903, № 2); «К вопросу о познании. Теория познания» (1903, № 8).

[18] В кн.: «Очерки реалистического мировоззрения. Сборник статей по философии, общественной науке и жизни». СПб., изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1904; изд. 2, 1905 — напечатана статья Луначарского «Основы позитивной эстетики». В сборнике были помещены также статьи В. Базарова, А. Богданова, Н. Корсака, П. Маслова, П. Румянцева, С. Суворова, А. Финн-Енотаевского, В. Фриче и В. Шулятикова.

[19] О конфликте Луначарского с губернатором Лодыженским см. в статье И. П. Кохно «Вологодская ссылка Луначарского» (настоящ. том, стр. 610—615).

[20] Срок ссылки Луначарского истек 15 мая 1904 г.

[21] Р. Авенариус. Критика чистого опыта в популярном изложении А. Луначарского. М., изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1905.

[22] Этим новым органом явилась газета «Вперед», выходившая в Женеве с 22 декабря 1904 г./4 января 1905 г. по 5/18 мая 1905 г.

[23] III съезд РСДРП состоялся в Лондоне 12—27 апреля/25 апреля — 10 мая 1905 г.

[24] Речь идет о сотрудничестве в нелегальной большевистской газете «Пролетарий», издававшейся в Женеве, и в журнале «Правда».

[25] Пьеса была выпущена изд-вом «Дело» в 1906 г. отдельной книжкой.

[26] Против Луначарского в 1906 г. было возбуждено сразу несколько дел в Главном управлении по делам печати и в Цензурном комитете. 27 мая 1906 г. действительный статский советник Меграбов доложил в заседании Комитета по делам печати содержание статьи Луначарского «К характеристике текущего момента», напечатанной в брошюре «Невский сборник», вып. I. СПб., «Эпоха», 1906. Тогда же было заведено дело, которое тянулось до конца 1913 г. В деле имеется доклад Меграбова 19 апреля 1908 г. В статье Луначарского Меграбовым было «усмотрено преступление, предусмотренное ст. 128 Уголовного уложения, направленное против ‹...› самодержавного образа правления, подвергаемого автором крайне дерзкому порицанию и подлежащего, по его утверждению, упразднению путем государственного переворота, с заменой его демократической республикой, без чего, по мнению автора, немыслимы в России никакое благополучие и мирная жизнь как для всего народа, так и в особенности для рабочего и крестьянского сословия» (ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 9, ед. хр. 1500).

Луначарский преследовался и за написание предисловия к русскому изданию брошюры К. Каутского «Русский и американский рабочий» (СПб., 1906). Он обвинялся в том, что «оказал дерзостное неуважение Верховной власти, порицая образ правления, установленного Российскими основными законами, и возбуждал к бунту». (Цитируется по копии обвинительного акта, составленного 30 августа 1906 г.— ЦПА ИМЛ, оп. 1, ед. хр. 581.) Сам Луначарский предполагал, что царские власти ищут предлог для его ареста, так как он был возможным кандидатом от большевиков во вторую Государственную думу. «Думаю,— пишет Луначарский в книге „Великий переворот",— что именно поэтому судебные власти поторопились представить мне обвинительный акт... Обвинительный акт был построен на моем предисловии к брошюре Каутского» (стр. 41—42).

8 января 1907 г. был наложен арест на книгу А. В. Луначарского «Три кадета. Памфлет». СПб., «Шиповник», 1907 (ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 9, ед. хр. 1018).

22 марта 1907 г. определением Петербургской судебной палаты наложен арест на брошюру: А. Лабриола. Реформизм и синдикализм. Пер. с итал. Г. Кирдецова. Под ред. и с послесл. А. Луначарского. СПб., «Шиповник», 1907. Судебное преследование было возбуждено против редактора и автора послесловия и против переводчика. С.-Петербургская судебная палата постановила брошюру уничтожить (ЦГИАЛ, ф. 776, оп. 9, ед. хр. 1018).

[27] Первая часть книги «Религия и социализм» вышла в изд-ве «Шиповник» в 1908 г.; вторая — в 1911 г.

[28] «Этюды критические и полемические». М., изд. журн. «Правда», 1905.

[29] «Отклики жизни». Сб. статей. СПб., изд. О. Н. Поповой, 1906.

[30] В «Вестнике жизни» в 1906—1907 гг. напечатаны статьи и рецензии Луначарского: «Мой слишком чуткий друг» (1906, № 1); «„Варвары" (новая пьеса М. Горького)» (1906, № 2); «Интервью у чёрта» (1906, № 3); «Пролетарская этика» (1906, № 6); «На повороте» (1906, № 7);«„К звездам". Новая драма Л. Андреева» (1906, № 8); «Теория синдикалистов-революционеров» (1906, № 13); «Задачи социал-демократического художественного творчества» (1907, № 1); «Выставка картин „Союза русских художников"» (1907, № 2); «Новые драмы» (1907, № 3—5).

В журн. «Образование» за 1906 г. печаталась серия статей «Заметки философа»: «Философия и жизнь» и «Храм или мастерская» (№ 2); «Социальная психология и социальная мистика» (№ 5); «Неприемлющие мира» (№ 8); «О настоящих анархистах» (№ 10); «Еще об искусстве и революции» (№ 12). В 1907 г.— статьи «Ибсен и мещанство» (№ 5—7), «Будущее религии» (№ 10). Большая часть статей 1906—1907 гг. впоследствии собрана в кн.: «Критические этюды». Л., 1925.

[31] «Три кадета. Памфлет. (Господин Милюков, или О вреде истории. Господин Струве, или О вреде философии. Господин Родичев, или О вреде ораторского искусства)». СПб., «Шиповник», 1907.

[32] Имеются в виду «маленькие фантазии»: «Лунный свет», «Скрипач», «Арфа» («Русская мысль», 1902, № 11); «Философ, который смеется», «Принцесса Турандот», «Похороны» («Курьер», 1903, № 27, 25 марта); «Спиноза», «Элементы души» («Курьер», 1903, № 29, 27 марта); «Крылья» («Правда», 1904, № 4); «Мудрый Чарудатта» («Правда», 1904, № 9). Большая часть этих рассказов вошла в книгу Луначарского «Идеи в масках». М., «Заря», 1912.

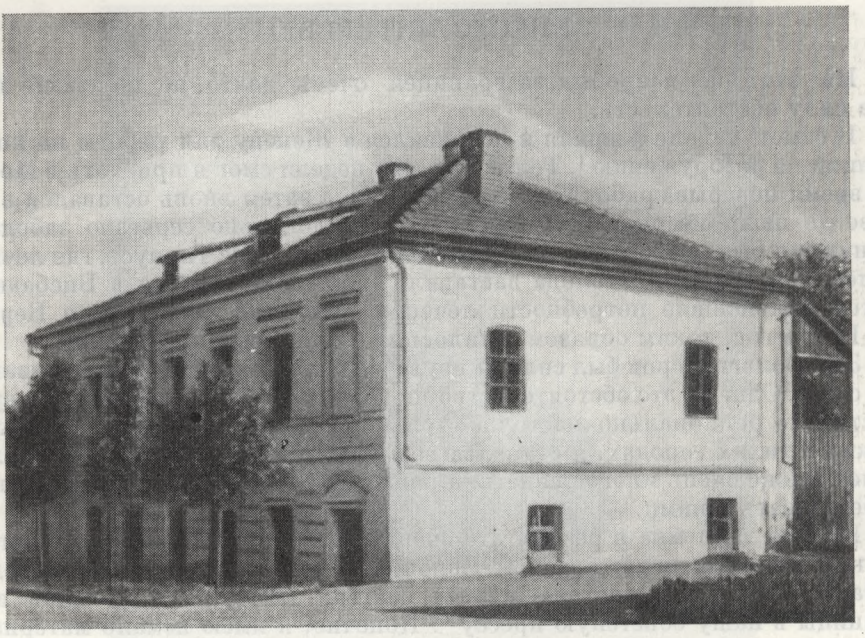
[33] Н. Л е н а у. Фауст. Поэма. Пер. с нем. А. Анютина ‹Луначарского›. СПб., «Образование», 1904 (со статьей Луначарского «Н. Ленау и его философские поэмы»).

[34] «Пять фарсов для любителей (Сверхчеловек.—Еще скверный анекдот.— Беглый политик.— Бомба.— Общество малой скорости)». СПб., «Шиповник», 1907.

[35] На польский язык к тому времени была переведена работа Луначарского «Из истории рабочего движения (История Интернационала)»— см. кн.: A. Ł u n a c z a r s k i. Z historyi ruchu robotniczego (O Międzynarodówce). Warszawa, 1906. На болгарский — статья «О художнике вообще и о некоторых художниках в частности» — см. кн.: В. Ш у л я т и к о в и А. Л у н а ч а р с к и. Съвременните руски писатели. Горна Оряховица, 1905.

АНКЕТА

1. *Фамилия, имя и отчество* — Луначарский Анат‹олий› Вас‹ильевич›.
2. *Литературный псевдоним* — В старые времена: Анютин и Воинов.
3. *Адрес постоянный, телефон* — Денежный переулок, 9-а, кв. 1. 5—43—12.
4. *Год рождения* — 1875.
5. *Образование* — Высшее.
6. *Социальное происхождение* — Сын чиновника.
7. *Родной язык* — Русский.
8. *Партийность (стаж)* — С основания социал-демократической партии.
9. *Пользуетесь ли избирательным правом?* — Да.
10. *Профсоюзное членство (стаж)* — Да. С основания.
11. *Основная профессия* — Литератор.
12. *Является ли литературный заработок основным?* — Наполовину.
13. *Работали ли постоянно в каком-либо учреждении?* — Председатель Ученой комиссии при ЦИКе.
14. *Состоите ли в штате, занимаемая должность?* — Да.
15. *Когда приняты в Секцию переводчиков?* — С основания.
16. *С каких языков на какие переводите?* — Франц‹узского›, нем‹ецкого›, итальянского.
17. *На каких языках говорите?* — На тех же. Читаю также по-английски и по-испански.
18. *В каких областях перевода вы по преимуществу работаете?*— Стихи, проза, классики, современные писатели, детская литература. Переводил художественную прозу и стихи.
19. *Занимаетесь ли также переводами трудов, не относящихся к разряду художественных (технич‹еских›, медиц‹инских› и проч.)? Укажите, в какой по преимуществу области.*— Переводил по искусствоведению.



ДОМ В ПОЛТАВЕ, ГДЕ РОДИЛСЯ ЛУНАЧАРСКИЙ
Николаевский переулок (ныне Первомайский, дом 9/1)
Фотография, 1967
Собрание П. П. Ротача, Полтава

20. *С какого года печатаются ваши переводы (год, издательство, журнал, название произведения)?* — Первые переводы (Ницше) относятся к 1900 г.
21. *Какие литературные работы сделаны вами за последние два года? Подробно перечислить название работ, размер, для какого издательства или журнала.* — Исключительно редактирование (в области перевода). Редактировал соч⟨инения⟩ Мопассана, Анат. Франса, редактирую Гете, Флобера, Гюго, Бальзака.
22. *В каких изданиях, органах печати участвовали до ⟨19⟩14-го, с 14-го по 17-й и с 17-го по настоящее время?* —Во многих. До 14: «Образование», «Правда», «Киевская мысль», сейчас «Новый мир», «Известия» и т. д.
23. *Есть ли у вас оригинальные произведения? Где, когда, под каким названием выходили?* — Есть. Библиография моих произведений издана, это брошюра на 40 стр. [1]
24. *Состоите ли помимо Секции переводчиков еще в какой-либо литературной организации?* —Не знаю.
25. *Какую работу ведете в секции?* — Председатель.
26. *Несете ли общественную работу? Где, какую, с какого времени?* — Несу все время работу как агитатор при МК партии.
27. *Прошли ли вы квалификацию в Секции и к какой категории отнесены?* — Не знаю.

16.VI ⟨1930 г.?⟩

Машинописная анкета, заполненная собственноручно Луначарским. Наверху напечатано: «Федерация объединений советских писателей. Секция переводчиков и редакторов иностранной художественной литературы». ИМЛИ, ф. 16, оп. 1, ед. хр. 76.

[1] Р. С. Мандельштам. Книги А. В. Луначарского. Библиографический указатель. Под ред. Н. К. Пиксанова. Л.— М., «Academia», 1926, 55 стр.

ВМЕСТО ИНТЕРВЬЮ

На этот раз я пробыл за границей очень долго, не по своей воле, а в силу обстоятельств.

В самом начале февраля я отправился в Женеву для работы на конференции по разоружению [1]. Только на две недели смог я приехать в Москву во время перерыва работ этой конференции, а затем вновь оставался в Женеве до июля месяца. К этому времени я довольно серьезно заболел и вынужден был переселиться в один тихий санаторий в Таунусе, где лечился более трех месяцев. Холода заставили меня переселиться в Висбаден, а потом дальнейшие потребности лечения вынудили переехать в Берлин.

Почти год, таким образом, длилось мое отсутствие из Москвы.

Этот большой срок был сильно изувечен болезнью и заботами, связанными с нею. Однако это обстоятельство не помешало мне использовать время настолько рационально, настолько только это было возможно. Поскольку я жил в тихих городах, я старался возможно больше читать, а в Берлине я мог также очень многое видеть, а равно встречать разнообразных людей и беседовать с ними.

Все это дало мне в результате очень полное представление об историческом моменте, переживаемом Европой. Мои мысли по этому поводу я отчасти излагал в многочисленных статьях, которые я посылал из-за границы в нашу советскую прессу [2]. Конечно, я имею немало материалов и тем, касающихся Европы, которые я предполагаю разработать уже в Москве.

Моя болезнь придает дальнейшей моей деятельности несколько новый характер. Состояние моего здоровья не позволяет мне так широко отдаваться агитационно-пропагандистской работе, как прежде. Тем более возможно мне будет сосредоточиться на работах литературно-научного характера, и не столько на разного рода статьях, как на серьезных работах, в которых я постараюсь подытожить опыт моей жизни и результаты моих занятий.

Такие серьезные работы были для меня до сих пор недоступны именно в силу чересчур бурного потока текущих работ, каких требовала злоба дня.

За этот год я подготовил материалы к нескольким таким большим работам [3].

Кроме того, я не мог пройти мимо дружеского совета Алексея Максимовича Горького, который постоянно рекомендовал мне безотлагательно заняться подготовкой к моим мемуарам [4]. Это — добрый совет. Надеюсь оставить после себя в моих мемуарах заметную, а может быть, даже нужную книгу.

На родину я возвращаюсь с огромным интересом, естественным после столь долгого отсутствия, со страстным желанием послужить социалистическому отечеству, а вместе с тем величайшему делу человеческой истории, насколько только позволят силы, и с непоколебимой верой в то, что именно нам дала история указать пути исхода из смертельного кризиса, в котором мечется человеческий род.

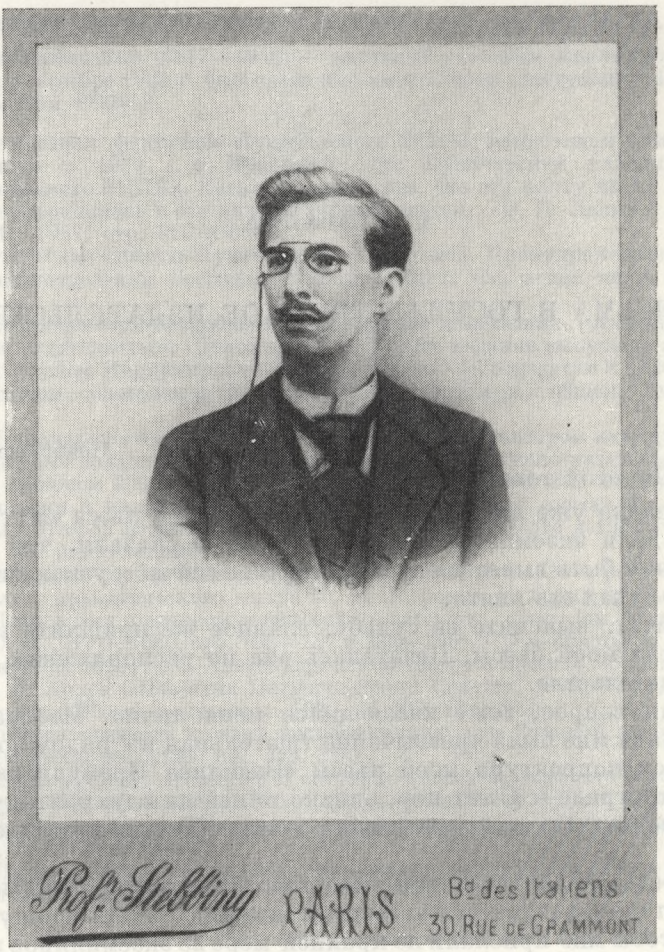
Луначарский

13/I ‹1933›

Машинопись с авторской правкой и подписью. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 170. В сокращенном виде напечатано в газ. «Вечерняя Москва», 1933, № 12, 15 января.

[1] Международная конференция по сокращению и ограничению вооружений открылась в Женеве 2 февраля 1932 г.

Публикация И. А. Луначарской.



ЛУНАЧАРСКИЙ
Фотография. Париж, 1897—1898 годы
Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва

[2] В 1932 г. Луначарский опубликовал в «Вечерней Москве» цикл «Писем из Женевы» за подписью: *А. Д. Тур*. Часть статей 1932 г. вошла в сб.: А. В. Луначарский. Статьи и речи по вопросам международной политики. М., Изд-во социально-экономической литературы, 1959.

[3] В письмах к А. М. Горькому 20 августа и 23 сентября 1932 г. (Архив Горького) Луначарский говорит о своей подготовительной работе по следующим большим темам: «„Фауст" Гете в свете диалектического материализма»; «Смех как орудие классовой борьбы»; «Биография и характеристика Бэкона».

[4] Горький писал Луначарскому 8 сентября 1932 г.: «А не думаете ли вы, дорогой Анатолий Васильевич, писать свои мемуары? Вот была бы замечательная книга! И очень нужная книга для нашей молодежи, плохо знакомой с историей старых большевиков. Если б вы взялись за эту работу!» (Архив Горького). Советы взяться за работу над мемуарами содержатся и в двух письмах Горького, написанных в октябре 1932 г. В последнем из них Горький так мотивировал свое пожелание: «Вы прожили тяжелую, но яркую жизнь, сделали большую работу. Вы долгое время, почти всю жизнь, шли плечом к плечу с Лениным и наиболее крупными яркими товарищами ‹...› Вы владеете словом, как художник слова,— когда хотите этого‹...› Книга ваша о вашей жизни объективно нужна». Создать книгу своих воспоминаний Луначарский не успел.

О ПЬЕСАХ

ПИСЬМА В ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1

Д. Л. ВЕЙСУ

Ноябрь-декабрь 1920 г.

Дорогой товарищ,

давным-давно уже напечатана в Ярославле моя пьеса «Маги» [1], в свое время мне дали экземпляров 10 этой пьесы и сказали, что главная ее масса не может быть вывезена из Ярославля, а сейчас я узнаю, что у разных лиц есть на руках эта книга.

Пожалуйста, выясните ее судьбу, главное же пришлите мне экземпляров 20 этой моей пьесы. Печаталась она по распоряжению Государственного издательства.

Еще один вопрос, тоже касающийся меня лично. Месяца три тому назад прислана мне была чрезвычайно тщательная и с рядом дополнительных вопросов корректура моей пьесы «Василиса Премудрая», печатающаяся в Петрограде [2]. С тех пор, однако, о ней ни слуху, ни духу; между тем мне говорят, что она уже вышла в свет. Нельзя ли также получить справку?

Затем третье. Я получил один экземпляр моей пьесы «Королевский брадобрей» во втором, фактически четвертом издании[3]. Очень прошу вас распорядиться, чтобы мне прислали по крайней мере 25 экземпляров этой пьесы.

Наконец, довольно давно ведутся со мной переговоры относительно переиздания «Фауста и города». Первый раз он был издан довольно роскошно. Я на таком роскошном издании нисколько не настаиваю, считаю даже излишним, но «Фауст и город» переиздать в простом издании необходимо. Я часто получаю письменные и устные запросы о нем [4]. Он шел в Костроме и Петрограде с огромным успехом [5]. Может быть, даже следует издать его в двух видах, с одной стороны, полностью, как драму для чтения, а с другой — тот текст, пересмотренный режиссером Петровым, по которому он идет в Петрограде и по которому он должен идти и в провинции. Вы, может быть, знаете, что пьеса эта при своем первом появлении вызвала похвалы Горького [6], Стеклова и др. товарищей, теперь с ее удачным приспособлением для сцены она может значительно усилить наш революционный репертуар.

Пьеса «Канплер и слесарь» [7] в рукописи мною вам сдана. Я очень сожалею о том, что книга «Иван в раю» [8], которая имеет для революционного театра десятистепенное значение, уже вышла, а «Канцлер и слесарь» еще нет. Если бы можно было поторопиться с этим, то это было бы хорошо. Эта пьеса шла в Петрограде в театре Балтфлота и идет сейчас с выдающимся успехом.

Нарком по просвещению

〈А. Луначарский〉

Публикация Л. М. Хлебникова.

Машинописная копия. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 385, л. 415—415 об.

Давид Лазаревич *Вейс* (1877—1940) — активный участник революционного движения в России, в октябре 1920 г. был назначен заместителем заведующего Государственным издательством РСФСР.

[1] «Драматическая фантазия» Луначарского «Маги», написанная зимой 1918/19 г., была напечатана в 1919 г. в Ярославле, где Луначарский находился в качестве уполномоченного ВЦИКа. Есть сведения о том, что эту книгу читал В. И. Ленин, хотя она и не сохранилась в его личной библиотеке (см.: «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1957, стр. 619 и 629).

[2] «Драматическая сказка» Луначарского «Василиса Премудрая» вышла из печати в Петроградском отделении Госиздата в конце 1920 г. См. о ней ниже на стр. 562—564.

[3] Пьеса «Королевский брадобрей» была впервые напечатана (отдельной книжкой) петербургским издательством «Дело» в 1906 г. Второе издание выпущено Литературно-издательским отделом Наркомпроса в 1918 г., третье — Госиздатом в 1920 г. В письме говорится о втором советском и третьем (а не четвертом) по общему счету издании пьесы.

[4] Пьеса Луначарского «Фауст и город», обозначенная автором как «драма для чтения», была впервые издана в 1918 г. в Петрограде Литературно-издательским отделом Наркомпроса тиражом 2000 экземпляров. Книга была отпечатана на дорогой бумаге, обложка, концовки и иллюстрации в красках на вкладных листах были исполнены С. Чехониным. Второе издание этой пьесы вышло в Госиздате в 1921 г. в скромном оформлении, без иллюстраций.

[5] Пьеса «Фауст и город» была впервые поставлена 1 мая 1920 г. режиссером петроградского Малого драматического театра Н. В. Петровым во время пребывания театра в Костроме. Петров был и автором сценического варианта пьесы (см. кн.: Н. В. Петров. 50 и 500. М., ВТО, 1960, стр. 186—187 и 232—236). Премьера пьесы в Петрограде состоялась 7 ноября 1920 г. в б. Александринском театре и прошла с большим успехом. См. рецензии Л. Аркса («Известия Петроградского Совета», 1920, № 252, 10 ноября) и Евг. Кузнецова («Жизнь искусства», 1920, № 607, 12 ноября).

[6] Н. В. Петров отмечает в своих воспоминаниях, что Горький одобрил сценическую редакцию пьесы (см. указ. кн., стр. 233).

[7] Пьеса Луначарского «Канцлер и слесарь» вышла в Госиздате в 1921 г. (на обложке обозначен 1922 г.). В конце 1920 г. автор читал пьесу в Доме печати в Москве. См. отчет М. Б. Загорского о публичном чтении пьесы и ее обсуждении в «Вестнике театра», 1920, № 61, стр. 12—13.

[8] Пьеса Луначарского «Иван в раю», написанная летом 1919 г., была издана в Москве Госиздатом в начале 1920 г.

2

Н. Л. МЕЩЕРЯКОВУ и Д. Л. ВЕЙСУ

7 мая 1921 г.

Дорогие товарищи,

как вы, вероятно, уже слышали, мною начата большая трилогия «Фома Кампанелла» из трех частей: «Народ», «Герцог» и «Солнце».

Я предполагал издать всю трилогию одной книжкой по окончании всей работы. Однако с последней частью дело застопорилось. У меня написан первый акт, и я не знаю, когда мне удастся приступить к продолжению [1]. Между тем «Народ» уже идет с успехом в Москве и в Саратове [2], запрашивают о нем с разных сторон. За очень небольшим исключением, все его видевшие, в том числе и многие ответственные товарищи, находят пьесу весьма полезной. То же самое можно сказать и о «Герцоге», который уже подготовляется к постановке в тех же театрах (и у Незлобина и в Саратове) и который тоже просят с разных сторон [3]. Поэтому я пришел к выводу о необходимости напечатать отдельными брошюрками каждую из этих драм, дам им общее заглавие: «Фома Кампанелла», часть первая и т. д.[4]

Само собой разумеется, я не ходатайствую перед Государственным издательством о том, чтобы оно признало мои драмы спешными и печатало бы их в первую очередь. Это целиком дело самого Государственного издательства, но рукописи во всяком случае я пересылаю.

Вместе с тем просил бы вас, согласно принятым в Государственном издательстве обыкновениям, уплатить мне соответственную часть гонорара за эти пьесы, так как у меня очень большая семья и в последнее время ощущается острый недостаток в денежных средствах.

Очень прошу вас письменно или по телефону сообщить мне решение Государственного издательства по этому поводу. Вместе с тем прошу вас сообщить мне также, имеется ли у вас рукопись «Канцлер и слесарь». Дело в том, что «Канцлер и слесарь» на днях пойдет у Корша и идет уже в Н.-Новгороде и в Петербурге [5]. Репертуарная комиссия, совершенно независимо от моего мнения, пришла к выводу, что эта пьеса должна быть напечатана как можно скорей.

Насколько я знаю, Государственное издательство ответило, что рукопись была мною взята и что рукописи в Гос. издательстве не имеется.

Я не совсем в этом убежден и прошу осведомить, так сказать, официально.

Нарком по просвещению А. Л у н а ч а р с к и й
Секретарь — А. Ф л а к с е р м а н

Приложение: «Народ», 61 стр.
«Герцог», 49 стр.

Машинопись с автографической подписью. ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 2, ед. хр. 132, л. 5—5 об.

О Н. Л. Мещерякове — см. на стр. 310 настоящ. тома.

[1] Пьеса «Народ» написана Луначарским в первой половине 1920 г., «Герцог» — в конце 1920 г. Тогда же он начал работать над третьей частью — «Солнце», которая осталась незавершенной.

[2] В Москве пьеса «Народ» была поставлена Театром Незлобина (премьера — 7 ноября 1920 г.); в Саратове — городским Театром им. Чернышевского в 1921 г.

[3] Пьеса «Герцог» была поставлена в Театре МГСПС (премьера — 19 марта 1924 г.). Постановка в Саратове осуществлена не была.

[4] Первая и вторая части изданы одной книгой: А. Л у н а ч а р с к и й. Фома Кампанелла. Драма в 2-х частях. М., ГИЗ, 1922.

[5] Премьера пьесы «Канцлер и слесарь» в Москве состоялась в Театре «Комедия» (б. Корш) 17 мая 1921 г. В Петрограде впервые пьеса была поставлена в театре Балтфлота в 1920 г.; в первой половине 1920-х годов шла во многих других городах (в том числе в Новгороде, а не в Нижнем-Новгороде).

ПРЕДИСЛОВИЕ К АНГЛИЙСКОМУ ИЗДАНИЮ ПЬЕСЫ «ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ»

Английского читателя заинтересует, быть может, некоторый вопрос, касающийся происхождения предлагаемой сейчас его вниманию драмы-сказки. Думаю, всякому мало-мальски знакомому с историей России за эти четыре года будет понятно, что количество работы, опрокинувшейся на меня с назначением меня народным комиссаром по просвещению в России, оказалось невероятно огромным. Помимо этого непрерывного, ответственного и крайне разнообразного труда, на душу ложились большою тяжестью и все чрезвычайно острые переживания, связанные со всеми перипетиями трагической борьбы нашей партии с ее многочисленными внутренними и внешними противниками.

Нельзя было и думать ни о каком отпуске, ни о каком отдыхе. Тогда-то и пришло в голову устроить себе внутренний отдых, взявшись за перо и написав какое-нибудь поэтическое произведение, по возможности совсем не связанное с окружающей действительностью.

По-видимому, в душе моей накопилось чрезвычайно много всяких эмоций и идей, как бы стиснутых со всех сторон обстоятельствами жизни.

Публикация В. Д. З е л ь д о в и ч а.

ДРАМА ЛУНАЧАРСКОГО «ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ» ИЗДАНИЕ НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

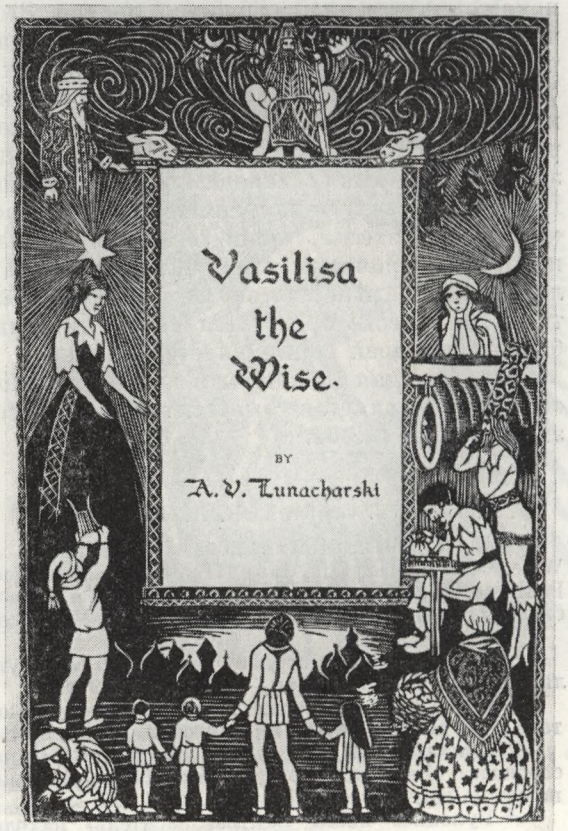
Предисловие Луначарского, перевод Леонарда А. Магнуса

Лондон, 1922

Обложка

Книга из личной библиотеки Луначарского

Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва



Когда я прочел мое первое произведение этого рода, драматическую сказку «Маги», и сказал, что она написана в восемь ночей, то отдельные русские литераторы, в том числе и известный в Англии поэт Валерий Брюсов, отказались поверить в возможность столь напряженной работы, с таким, на вид как бы совершенно законченным и отшлифованным, результатом [1].

Драма «Маги» написана в ямбовых стихах с многочисленными вставками рифмованных стихов.

Сначала я не предполагал опубликовать ее, но потом под влиянием советов моих друзей опубликовал. В предисловии к этой драме я указал на тот огромный душевный отдых, который доставила мне прибавка к восьми трудовым дням восьми бессонных ночей. Естественно, что несколько времени спустя, к январю 1919 г., я решил повторить мой эксперимент. Поэтому и была написана в течение двух недель моя сказка «Василиса». Мне не кажется нужным как-либо ее объяснить. В рецензии на эту сказку упомянутый уже мною поэт Брюсов, признавая ее лучшим моим произведением, в то же время говорит, будто она слишком понятна, будто я слишком расшифровал все ее образы, слишком ее интеллектуализировал [2]. Я этого не думаю, потому что, наоборот, многие читатели пьесы находили в ней слишком много туманного и необъясненного.

Я никогда не искал в моих произведениях нарочитой туманности, но никогда и не был сторонником рационализма в художественном слове. Быть может, для людей особо догадливых покажется, что «Василиса» есть чуть ли не пьеса с определенной тезой, а для людей другого склада

покажется, что она совершенно неясна. Это-то и доказывает, как я думаю, что здесь соблюдена какая-то мера, что настоящая *Мысль* там и есть, но что она выражена не проповеднически, а художественно.

Сюжет «Василисы», манера, в которой она была сделана (довольно новая в русской литературе, как мне кажется), высокое одобрение, которое я получил, между прочим, от моего друга Максима Горького [3], все это заставило меня остановиться на дальнейшей разработке тех же данных. В результате чего получилась вторая часть «Василисы» под названием «Митра-Спаситель», очень большая драматическая поэма, которую по некоторым причинам я не считаю подлежащей напечатанию [4]. Я предполагаю написать и третью часть под названием «Последние герои» [5]. Вся трилогия вместе представит собою сказочную парафразу того, что я мог бы назвать моей социальной фантазией.

Эта трагедия может быть издана только через несколько лет. Пока же «Василиса» является самостоятельной пьесой, совершенно закругленной и законченной в себе.

‹1921›

Машинопись. Собрание В. Д. Зельдовича.

Напечатано на английском языке в книге: A. L u n a c h a r s k y. Vasilisa the Wise. A dramatic fairy-tale. Transl. (in blank verse) by L. A. Magnus. London, Kegan Paul and C°, 1922. ‹А. Л у н а ч а р с к и й. Василиса Премудрая. Драматическая сказка. Переведена (белым стихом) Л. А. Магнусом. Лондон, Кеган Поль и К°, 1922›.

[1] См. примеч. 1 на стр. 561 настоящ. тома. Луначарский читал пьесу «Маги» деятелям литературы в январе — феврале 1919 г.

[2] Рецензия В. Брюсова на драматическую сказку «Василиса Премудрая» напечатана в журнале «Печать и революция», 1921, № 1.

[3] В письме 1922 г. Революционно-художественному театру в Тифлисе Луначарский сообщал о «Василисе Премудрой»: «Горький очень усиленно настаивал на ее постановке» («Литературная Грузия», 1961, № 2, стр. 76).

[4] Рукопись пьесы «Митра-Спаситель» находится в ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 227.

[5] Пьеса «Последние герои» написана не была.

ЗАПИСКА П. Н. САКУЛИНУ

‹21 октября 1926 г.›

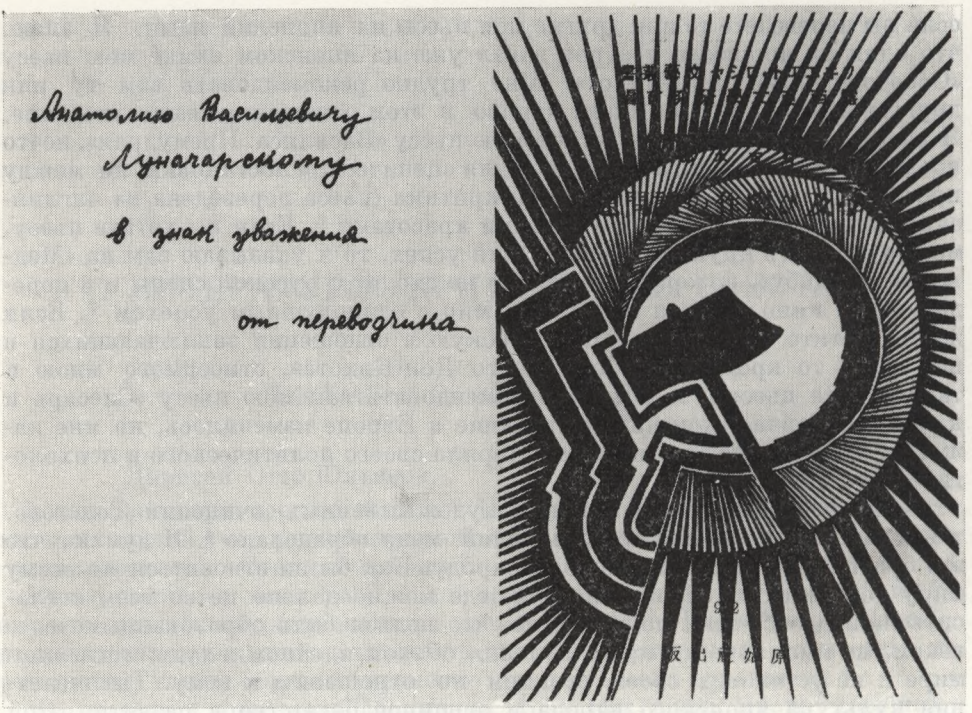
Моя следующая пьеса (кот‹орую› я рассчитываю написать в марте во время моего отдыха на Ривьере) будет называться «Печальный демон» или «Дух изгнания» [1]. Ее героем будет Лермонтов, а темой — мучительное продвижение к революционным позициям высокодаровитого предст‹авителя› «малого дворянства», одновременно тянущегося к «большому свету», ненавидящему и презирающему его. Ваш доклад — тоже вода на эту мельницу [2].

Автограф на листке из блокнота со штампом наркома по просвещению. В верхнем углу листка карандашная помета: «На заседании Пушк‹инской› к‹омиссии› 21/X 26». Отдел рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина, ф. НС, кор. 6, ед. хр. 68.

Там же хранится другая записка Луначарского — о пьесе К. А. Тренева «Любовь Яровая»: «Последний с‹пектак›ль Малого театра (делающий ему б‹ольшую› честь) обещает стать противовесом „Дням Турбиных“».

[1] О замысле этой пьесы Луначарский рассказывал в одном из своих интервью начала 1927 г.: «В настоящее время я в свободные моменты, когда могу думать, подготовляю понемножку большую драму ‹...› из русской жизни. Я хочу показать в ней источник и форму своеобразной революционности лучших представителей дворянского классицизма в литературе. Героем этой драмы будет один из величайших русских поэтов.

Публикация И. П. К о х н о.



«ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ И ДРАМАТУРГИИ»
Сборник материалов диспута, проводившегося под председательством Луначарского 26 мая 1924 г.
Перевод на японский язык Иосиро Иокэмура
Издание «Общества изучения русской литературы». Токио, 1928
Обложка и форзац с дарственной надписью:
«Анатолию Васильевичу Луначарскому в знак уважения от переводчика»
Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва

Хотелось бы воссоздать своеобразную среду романтических деятелей нашей литературы. Один из эпизодов в жизни этого поэта как нельзя больше поддается эффектному драматическому оформлению. Когда во мне созреет более или менее этот сюжет, когда я смогу подчитать кое-что в качестве необходимого материала, когда сумею написать и отшлифовать эту вещь, решительно не могу сказать. Может быть через год, может быть через два. Вообще вещь крепко во мне засела и волнует меня» («Репертуарный бюллетень Художественного отдела Главполитпросвета», 1927, № 2, стр. 59—60).

В архиве Луначарского следов работы над пьесой о Лермонтове не обнаружено.

[2] 21 октября 1926 г. П. Н. Сакулин выступил на заседании Пушкинской комиссии Общества любителей российской словесности с докладом «Классовое самоопределение Пушкина». Доклад этот был позднее опубликован в книге «Пушкин», сборник второй, под ред. Н. К. Пиксанова. М.— Л., 1930.

ПИСЬМО К НОБОРИ СЁМУ

11 января 1929 г.

Дорогой профессор,

я чрезвычайно благодарен вам за ваше милое и содержательное письмо [1]. Я получил мои произведения в вашем переводе и жалею об одном только, о невозможности для меня хоть сколько-нибудь просмотреть этот перевод. Передаваемое вами известие об успехе моей книги в вашем переводе преисполняет меня глубочайшей радостью. Я буду вам чрезвычайно благодарен,

Публикация Л. М. Хлебникова.

если вы переведете те или другие мои пьесы на японский язык. Я знаю, что один из японских театров давал уже на японском языке мою пьесу «Освобожденный Дон-Кихот». Мне трудно рекомендовать вам ту или другую пьесу, ибо я не знаю, каково в этом отношении ваше желание. Я очень люблю мою фантастическую пьесу «Василиса Премудрая», нечто вроде сказки, не очень подходящей для сценической постановки, но между прочим, по признанию английской критики (пьеса переведена на английский язык), обладающей некоторыми красотами [2]. Если вы хотите пьесу, могущую иметь крупный сценический успех, то я указываю вам на «Медвежью свадьбу», которая до сих пор не сходит с русской сцены и в переделке для кино обошла почти весь мир с единодушным успехом [3]. Если же вы хотите пьесу наиболее глубокую в отношении заключающихся в ней идей, то кроме «Освобожденного Дон-Кихота», относимого мною к такого рода пьесам, я мог бы рекомендовать вам мою пьесу «Слесарь и канцлер». Сейчас, конечно, положение в Европе изменилось, но мне кажется, что и нынче эта пьеса не потеряла своего политического и психологического значения.

Ваше решение об издании как художественных сочинений Толстого, так и полного собрания его сочинений меня обрадовало [4]. Я думаю, что это будет большой дар японскому народу. Как бы ни относиться ко всему миру толстовских образов и идей, где можно далеко не со всем согласиться, надо все-таки подчеркнуть, что нельзя быть образованным человеком, не имея точного представления об этом идейном и художественном мире и не установив своей позиции по отношению к нему. Тысячелетняя культура японского народа и огромное богатство в развитии этой культуры за последнее время, притом также и в интернациональной плоскости, заставляет меня думать, что наличие полного собрания Льва Толстого в вашей великой переводной литературе является сейчас совершенно естественным и необходимым.

Крепко жму вашу руку.

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 533, л. 17.

Нобори Сёму (1878—1958) — японский литературовед, автор многих статей и исследований о русской литературе, переводчик произведений русских писателей, приехавший в 1928 г. в Москву для участия в праздновании столетия со дня рождения Толстого. См. о нем статью в кн.: Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., «Наука», 1966, стр. 409—428.

[1] Адресованное Луначарскому письмо от 1 декабря 1928 г. также хранится в ЦПА ИМЛ (ед. хр. 533, лл. 10—12). Нобори сообщал в нем, что перевел и издал в Японии «Очерки марксистской теории искусства» Луначарского; эта книга, по его словам, пользовалась таким успехом у японских читателей, что понадобилось ее второе издание. Далее Нобори писал: «В ближайшее время я хочу переводить ваши пьесы с русского на японский. Был бы очень благодарен, если вы укажете мне подходящие пьесы из ваших произведений».

[2] См. примеч. 2 и 3 к «Ответам на вопросы американской корреспондентки».

[3] В 1930 г. в Японии был издан перевод «Медвежьей свадьбы», выполненный Нобори.

[4] Нобори сообщал в цитируемом выше письме, что японское издательство «Сюндзюся» собирается выпускать под его редакцией в переводе на японский язык все тома полного собрания сочинений Л. Н. Толстого по мере их выхода из печати в России. Этот замысел данным издательством не был осуществлен. В 1929—1931 гг. в другом издательстве (Иванами Сётэн) вышло двадцатидвухтомное собрание сочинений Толстого.

О ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ

ПИСЬМО к О. Ю. ШМИДТУ

27 мая 1922 г.

Дорогой Отто Юльевич,

после разговора моего с вами и с Полонским [1] о переиздании некоторых моих статей я сам пересмотрел оба мои сборника «Этюды критические и полемические» и «Отклики жизни» [2].

Между прочим у меня была в свое время мысль издать третий большой том моих статей, накопившихся за время до 1916 г. Но сейчас, конечно, нет никакой возможности отыскивать все это по журналам и газетам, и приходится, таким образом, временно от этой мысли отказаться [3].

Что касается этих двух сборников, то в них очень много хороших статей. Я испытывал искреннее удовольствие, на расстоянии десяти и больше годов перечитавши свои молодые писания. Конечно, всего перепечатывать не следует уже потому, что много философского материала, частью полемического. Оба тома составляют 627 страниц, я же выбрал из них только то, что прямо относится к искусству и литературе, что отнюдь не мертво и для настоящего времени. Такого материала собралось на 260 страниц, т. е. это будет довольно порядочная книжка в 16 печатных листов. Конечно, я был бы чрезвычайно доволен, если бы Государственное издательство взяло на себя переиздать ее. Пополнена она будет только новым предисловием и затем теми двумя небольшими статьями о Короленко, которые я уже опубликовал во время революции и которые дополняют мое отношение к Короленко [4].

В предполагаемом сборнике, который я хотел бы озаглавить просто «Этюды», я думал бы оставить предисловие (вновь написанное), «К вопросу об искусстве», «Перед лицом рока» (разбор «Гамлета», «Фауста» и «Потонувшего колокола»), «Чему учит Короленко», «Короленко и революция», «На смерть Короленко» (две статьи, не вошедшие в сборник), «Морис Метерлинк», «О чести» (о Куприне и некоторых других писателях), «Дачники» и «Варвары» (два этюда, посвященных Горькому, о пьесах, которые малоизвестны, но относятся к числу наиболее значительных у Горького). Жалко, что нельзя сюда включить моих этюдов об Ибсене [5], которые были переведены на польский, болгарский и немецкий языки и котор⟨ых⟩ у меня сейчас нет под руками, этюдов об Андрееве, о котором я писал много [6]. Но если удастся, это войдет, когда времени немного больше будет, в новый, третий том, так сказать общего собрания моих статей, первыми двумя томами которого являются мною поименованные.

Теперь, стало быть, Отто Юльевич, я прошу вас сказать мне, может ли Государственное издательство взяться за издание этой книги «Этюдов» [7]. В литературном отношении, в отношении свежести мысли и соответствия их потребностям нашего времени мне кажется вы не усумнитесь, когда

сами просмотрите эти статьи. Тут Полонский прав: мне кажется, что книга эта может войти в серию подлежащих, так сказать, государственному удешевлению, но книга великовата, а сократить ее больше я не хотел бы. Напишите мне, пожалуйста, что вы обо всем этом думаете. Если вы согласны, то я предоставлю вам просмотренный, дополненный, снабженный некоторыми предисловиями и примечаниями материал через каких-нибудь две недели.

Не смог быть на вашем торжестве [8], так как дискуссия по поводу с⟨оциалистов⟩-р⟨еволюционеров⟩ на Прохоровской мануфактуре затянулась до 12 часов [9].

Жму вашу руку.

А. Луначарский

Машинопись с автографической подписью. На письме резолюция: «К изданию принять. Прошу т. Луначарского представить рукопись. Но удешевлению книжка согласно правил удешевления не подлежит. Н. Мещеряков. 15 июня 1922 г.». ЦГАОР СССР, ф. 395, оп. 1, ед. хр. 265, л. 288.

Об О. Ю. Шмидте — см. на стр. 536 настоящ. тома. В 1921—1924 гг. он был заведующим Госиздатом.

[1] Вячеслав Павлович *Полонский* (псевдоним Гусина, 1886—1932), советский критик и историк, в это время был редактором журнала «Печать и революция» и членом редколлегии Госиздата.

[2] См. примеч. 28 и 29 к «Автобиографической заметке».

[3] Часть статей этого периода вскоре вошла в сборники «Мещанство и индивидуализм». М., 1923, «Критические этюды (Русская литература)». Л., 1925, и «Этюды критические (Западноевропейская литература)». М., 1925.

[4] «Владимир Галактионович Короленко (к 65-летию со дня рождения)» (одновременно: в журн. «Пламя», 1918, № 15, 11 августа, и в газ. «Петроградская правда», 1918, № 172, 11 августа) и «В. Г. Короленко» («Правда», 1921, № 294, 29 октября).

[5] Имеется в виду статья «Ибсен и мещанство», напечатанная в журн. «Образование», 1907, № 5—7.

[6] «Социальная психология и социальная мистика» («Образование», 1906, № 5 и 6); «К звездам» («Вестник жизни», 1906, № 8, 9 и 12); «Новые драмы» («Вестник жизни», 1907, № 3); «Тьма» (сб. «Литературный распад», кн. I. СПб., 1908).

[7] Сборник статей «Этюды» был выпущен Госиздатом в 1922 г. Из намечавшихся Луначарским работ в него не вошли обе послереволюционные статьи о Короленко и статьи о пьесах Горького.

[8] 25 мая 1922 г. в Третьей студии МХАТ состоялся спектакль для работников Государственного издательства по случаю исполнившегося трехлетия его деятельности.

[9] Луначарский выступал 25 мая 1922 г. на общем собрании рабочих Трехгорной мануфактуры перед трехтысячной аудиторией с докладом по вопросу о суде над партией эсеров. В прениях приняло участие 12 ораторов (см. заметку «Рабочие об эсерах» в «Рабочей Москве», 1922, № 90, 28 мая).

ПИСЬМО К П. С. РОМАНОВУ

⟨Кисловодск. 8 сентября 1922 г.⟩

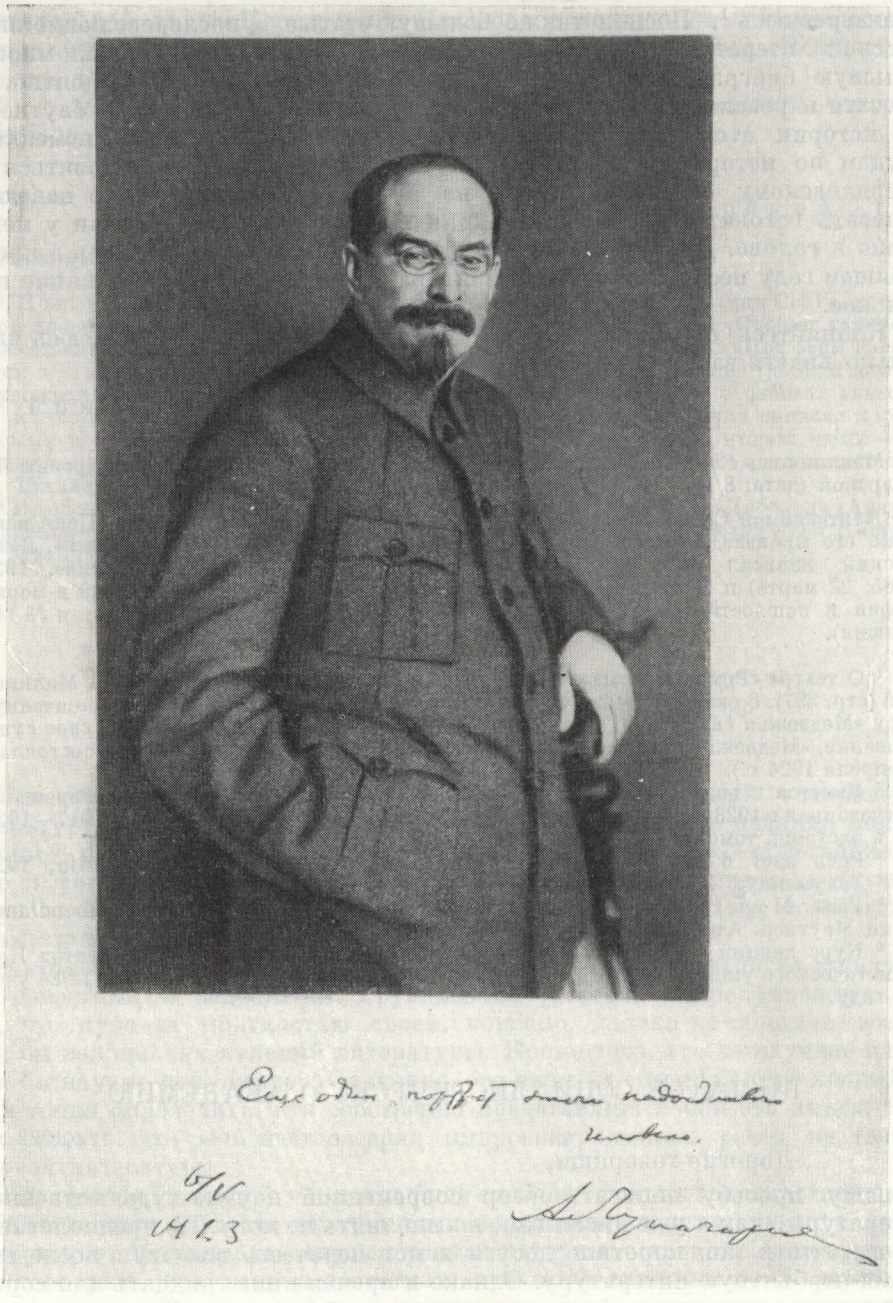
Дорогой Пантелеймон Сергеевич,

я очень обрадовался вашему письму, уж по одному тому, что из него явствует, что вы живы и здоровы и успешно работаете.

Мы тут, главным образом, поправляемся. Но это мы делаем крайне успешно: худеем, крепнем и молодеем, можно сказать, не по дням, а по часам.

Впрочем я, как всегда, и работаю. Написаны уже две картины новой мелодрамы «Медвежья свадьба», вероятно, для театра «Романеск», которым

Публикация Н. А. Трифонова.



ЛУНАЧАРСКИЙ

Фотография, 1923

С автографом: «Еще один портрет этого надоедливого человека. 6/V 1923. А. Луначарский»

Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва

я интересуюсь [1]. Послал также большую статью о послереволюционной русской литературе для одного немецкого журнала [2]. Прочитал много: большую биографию Гофмана [3] (будет статья моя о нем [4], вероятно, в «Печати и революции»), огромный (два тома — 1200 стр.) труд Маутнера по истории атеизма [5]. Приступаю к другим замечательным немецким трудам по истории религии. Собственно, надо бы скорее готовиться к Свердловскому большому курсу по всеобщей литературе, но надеюсь успевать готовиться к каждой лекции порознь [6]. Общий-то план у меня давно в голове. Думаю еще больше, чем пишу и читаю. Надеюсь в предстоящем году несколько систематизировать мою работу и мое влияние посильное.

Кланяйтесь от меня Антонине Михайловне. В Москве надеюсь частенько видеть вас обоих. Крепко жму руку.

А. Луначарский

Машинопись с автографической подписью и с припиской Анны Александровны Луначарской (дата: 8/IX). ЦГАЛИ, ф. 1281, оп. 1, ед. хр. 104.

Пантелеймон Сергеевич *Романов* (1884—1938) — советский писатель. Ценя некоторые его произведения «за живость, за юмор и прекрасный русский язык», Луначарский написал положительную рецензию о романе «Русь» («Известия», 1922, № 65, 22 марта) и защищал его рассказ «Письма женщины» от обвинений в порнографии и пошлости («Красная газета», веч. вып., 1926, № 143, 22 июня, и № 148, 28 июня).

[1] О театре «Романеск» см. в настоящ. томе письмо Луначарского Е. К. Малиновской (стр. 387). 6 октября 1922 г. он читал труппе этого театра только что законченную пьесу «Медвежья свадьба». Так как театр «Романеск» в 1923 г. прекратил свое существование, «Медвежья свадьба» была поставлена в Малом театре (премьера состоялась 30 апреля 1924 г.).

[2] Имеется в виду статья «Очерки русской литературы революционного времени», напечатанная в 1923 г. на немецком языке в сборнике «Das heutige Russland. 1917—1922» (см. в настоящ. томе стр. 220—238).

[3] Речь идет о кн.: W. Harich. E. T. A. Hoffmann, Bd. 1—2. Berlin, 1921.

[4] Задуманную статью о Гофмане Луначарский не написал.

[5] Fritz Mautner. Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande. (Фриц Маутнер. Атеизм и его история на Западе), Bd. I—IV. 1920—1923.

[6] Курс лекций по истории западноевропейской литературы для студентов Коммунистического университета им. Я. М. Свердлова Луначарский прочел в 1923/24 учебном году.

ПИСЬМО В СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ АКАДЕМИЮ

‹1922 г.›

Дорогие товарищи,

вашу просьбу написать обзор современной научно-художественной литературы, как я уже писал вам, я выполнить не могу. Не предполагаете же вы, что в мои короткие досуги я мог перечесть всю эту в последнее время необъятную литературу. Однако я прочел книг тридцать или сорок по-немецки, пять-шесть французских и английских книг. Так как у меня под руками нет никаких обозрений, а этот материал я считаю недостаточным, то я предпочитаю начать у вас серию под заголовком «Очерки научно-художественной литературы», не претендуя таким образом на целостный охват.

Мне хотелось бы сразу дать вам несколько таких очерков, но отъезд в Петроград и ваше понукание заставляют меня послать вам очень небольшой кусок, именно: общую характеристику идей Гаузенштейна и отзыв о

Публикация Л. М. Хлебникова.

замечательной книге Кассирера [1]. На столе у меня, кроме этого, лежат разные другие книги, начиная с «Анархии в театре» Дибольда, «Искусство и война» Гильдебранда и т. д.

К следующей книжке я могу приготовить сразу пять или шесть очерков о наиболее значительных книгах этого года [2].

Нарком по просвещению

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 172, л. 6.

[1] Присланная Луначарским статья была напечатана в журн. «Вестник Социалистической академии», № 1, 1922, ноябрь, стр. 182—189, под названием «Очерки научно-художественной литературы», со следующим примечанием редакции: «Под этим заголовком т. Луначарский любезно обещал помещать обзоры новинок иностранной научно-художественной литературы». В первой части статьи говорилось о работах немецкого искусствоведа Вильгельма Гаузенштейна, о котором Луначарский написал в это же время и специальную большую статью (см. VII, 372—400), во второй части — о книге немецкого философа Эрнста Кассирера «Идея и образ» (1921), посвященной Гете, Шиллеру, Гельдерлину и Клейсту.

[2] Из обещанных очерков появился еще только один — о книгах Б. Дибольда «Анархия драмы» («Anarchie in Drama», 1920) и Г. Иеринга «Борьба за театр» («Der Kampf ums Theater», 1922) в № 2 того же журнала (1923, январь).

ПРЕДИСЛОВИЕ

〈К ИЗДАНИЮ НА ГРУЗИНСКОМ ЯЗЫКЕ КНИГИ «ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЕЕ ВАЖНЕЙШИХ МОМЕНТАХ»〉

Для меня является очень лестным, что серия моих лекций о мировой литературе появится на грузинском языке [1]. Факт второго издания моих лекций [2] и печатание значительной их части в несколько облегченном виде в форме фельетонов в «Комсомольской правде» [3] свидетельствуют скорее не о достоинствах этой моей работы, а о скудости у нас соответственных книг.

В этом отчасти оправдание издания этой работы, несмотря на хорошо мне известные ее недостатки. Грузинского читателя я предупреждаю о том, что курс за краткостью своей, конечно, далеко не обнимает всех хотя бы важнейших явлений литературы. Кроме того, это не научное или хотя бы научно-популярное сочинение, это даже не обычный курс лекций. Если точно определить, что собственно представляет собой эта книга, то надо сказать, что речь идет о серии импровизированных речей на темы мировой литературы.

Я льщу себя надеждой, что когда буду свободен от моих государственных и общественных работ, то вернусь к задаче написать настоящую двух- или трехтомную популярную марксистскую историю мировой литературы. Но, повторяю, при всех недостатках, при всей сжатости моей работы, сейчас, после того как в ней произведены многочисленные исправления по указаниям моих товарищей-марксистов и после того как публика приняла эту книгу ласково и как вещь нужную [4], я считаю, что свою долю пользы она, вероятно, принесет и грузинской молодежи [5].

1 июня 1929 г.

Машинопись. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 306, л. 9.

[1] 11 марта 1929 г. председатель правления Грузинского Госиздата В. Бибинейшвили сообщил Луначарскому, что издательство намерено выпустить в свет в переводе

Публикация Л. М. Хлебникова.

на грузинский язык курс его лекций по истории западноевропейской литературы, и просил прислать предисловие (см. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 306, л. 10). Луначарский выполнил эту просьбу. В сопроводительном письме, датированном 1 июня 1929 г., он писал: «Дорогие товарищи! В ответ на ваше сообщение от 11 марта за № 783 посылаю вам маленькое предисловие».

[2] См. примеч. 1 и 3 на стр. 64 настоящ. тома.

[3] В 1929 г. в «Комсомольской правде» были напечатаны следующие лекции Луначарского: 1) «От Гомера к Аристофану. Литература в древней Греции» — № 111, 18 мая; 2) «Средние века» — № 123, 1 июня; 3) «Данте (Из эпохи раннего Возрождения)» — № 158, 13 июля; 4) «Шекспир и его время» — № 206, 7 сентября, и № 212, 14 сентября.

[4] Первое издание курса лекций вызвало ряд рецензий, в том числе В. Фриче («Печать и революция», 1925, № 2, стр. 251—253), Спартака («Октябрь», 1924, № 2, стр. 208—209), Ал. Гербстмана («Новый мир», 1925, № 9, стр. 156—157), А. Осенева («Октябрь», 1925, № 3-4, стр. 246).

[5] На грузинском языке книга издана не была.

ПРЕДИСЛОВИЕ

‹К СБОРНИКУ СТАТЕЙ ЛУНАЧАРСКОГО ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ›

В 1930 г. Луначарский задумал издать сборник своих статей по истории русской литературы для немецкого читателя. Для этого издания и было написано 5 июля 1930 г. предисловие. Замысел не осуществился, и в следующем году автор намеревался выпустить свой сборник для русского читателя, произведя в составе книги некоторые замены и дополнения. В связи с этим в июне 1931 г. в предисловии были сделаны сокращения и поправки. В августе того же года критик решил пополнить сборник двумя новыми работами, о чем написал в постскриптуме к предисловию. Но и в этом виде сборник не увидел света. Осталось в авторском архиве и публикуемое ниже предисловие. Мы печатаем здесь первоначальный текст его (1930 г.), как наиболее полный. Самые существенные позднейшие исправления указываются в подстраничных сносках.

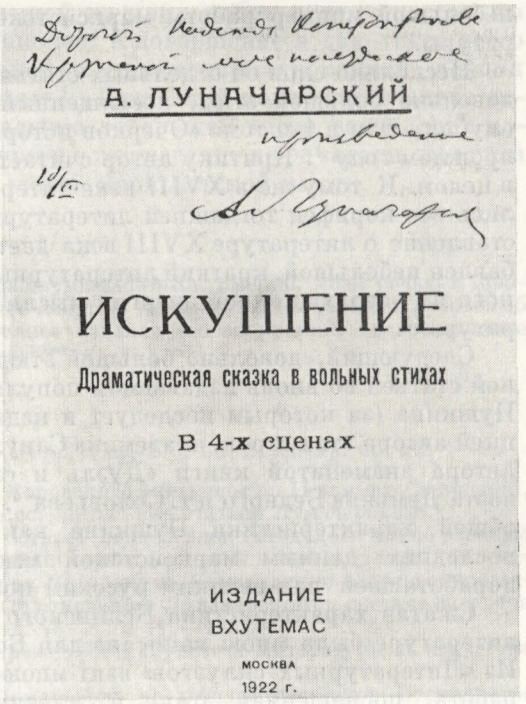
Очерки по истории русской литературы, предлагаемые вниманию немецкого читателя, как видно уже из заглавия, не претендуют на то, чтобы быть целостной историей литературы. Книга, однако, составлена из моих работ, написанных в разное время и для разного назначения, таким образом, что очерки мои имеют основной линией историю нашей литературы и освещают многие из важнейших ее моментов. Единству книги способствует единство метода, единство основной мысли, которая вложена во все очерки*.

Мне думается, что для немецкого читателя в этой книге будет не столько интересным то знакомство с русской литературой, которое он сможет почерпнуть оттуда,— немецкий читатель в этом отношении, по сравнению со всеми другими европейцами, наиболее осведомлен,— а то обстоятельство, что здесь впервые, пожалуй, появится перед немецким читателем *марксистская* концепция важнейших явлений русской литературы.

Марксизм является в России доктриной, которой придерживается правительство, правящий пролетарский класс и, в значительной части, интеллигенция и крестьянство. С величайшей быстротой прививается марксизм как философия и социология умам молодежи. Необычайная плодотворность этого метода окрыляет наших молодых ученых. Производится громадная работа по введению марксистских методов в естествознание, искусствоведение, т. е. в области, где в этом отношении пока сделано еще недостаточно.

Публикация И. А. Луначарской.

* Дальнейшие три абзаца при переработке статьи зачеркнуты.


Дорогой Надежде Константиновне Крупской мое последнее произведение
А. ЛУНАЧАРСКИЙ
10/III
А. Луначарский
ИСКУШЕНИЕ
Драматическая сказка в вольных стихах
В 4-х сценах
ИЗДАНИЕ ВХУТЕМАС
МОСКВА 1922 г.

ДАРСТВЕННАЯ НАДПИСЬ НА КНИГЕ ЛУНАЧАРСКОГО «ИСКУШЕНИЕ» (М., 1922):
«Дорогой Надежде Константиновне Крупской мое полудетское произведение 10/III. А. Луначарский»
Титульный лист
Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле, Москва

При этом идет немало споров, отчасти весьма глубоких и плодотворных. Конечно, в области литературы марксизм еще не располагает произведениями, которые мы могли бы считать бесспорными. Здесь в первую очередь надо отметить прекрасные работы покойного Плеханова. К классическим работам по русской литературе можно отнести и несколько небольших очерков Ленина о Толстом, хотя Ленин специально не занимался вопросами литературоведения. Все остальное, даже многие работы покойного Воровского, оставившего после себя большое количество критических статей, которые готовятся к изданию под редакцией автора этой книги[1], даже работы Фриче, весьма ценные сами по себе, подвергаются порой серьезным сомнениям критики. В нашей литературоведческой области мы недавно пережили маленький переворот, который низвел даровитого профессора Переверзева с роли одного из популярнейших учителей в этой отрасли до роли «еретика»[2].

Вот почему не так легко представить бесспорный, так сказать, официально признанный образец марксистской литературной критики. Однако автор настоящей книги до известной степени может претендовать на некоторую степень признанности его воззрений на литературу в глазах нашей передовой революционной общественности. Недавнее избрание его в Академию наук по кафедре русской литературы, передача ему очень существенной кафедры в Литературном институте при Коммунистической академии, имеющем целью подготовку новой профессуры, и в 1-м Московском государственном университете по литературному факультету[3], данное ему поручение работать в качестве ответственного редактора Литературной энциклопедии и литературной части Большой Советской Энциклопедии, издаваемых в Коммунистической академии, избрание председателем Секции литературы и искусств народов СССР в этой же Коммунистической академии — все это может служить доказательством известного доверия и дает право автору представить свой труд на суждение европейской публики как

небольшой пример работы марксистской мысли в области родной литературы.

Несколько слов об отдельных статьях, вошедших в сборник. Первая — довольно большой этюд, посвященный русской критике в XVIII веке, опубликован в 1-м томе «Очерков истории русской критики», вышедшем в прошлом году [4]. Критику автор считает неотъемлемой частью литературы в целом. К тому же в XVIII веке литературной критикой сплошь занимались все корифеи тогдашней литературы. Таким образом известное представление о литературе XVIII века дается в этой статье. К ней мною прибавлен небольшой, краткий литературный силуэт Радищева, этого редкостного по революционной энергии мысли явления ранней дворянской литературы [5].

Следующий, довольно большой этюд о Пушкине является вступительной статьей во вновь издаваемом популярном полном собрании сочинений Пушкина (за которым последует и издание большое научное) под редакцией автора этих строк, академика Сакулина, известнейшего пушкиноведа, автора знаменитой книги «Дуэль и смерть Пушкина» П. Е. Щеголева, поэта Демьяна Бедного и т. Соловьева [6]. Этюд представляет собой попытку общей характеристики Пушкина как социального явления, согласно последним данным марксистской мысли, уже довольно существенно поработавшей над великим русским поэтом.

Сжатая характеристика Белинского и его исторической роли в нашей литературе была мною написана для Большой Советской Энциклопедии [7]. Из «Литературных силуэтов» взят мною абрис бедного Гоголя [8]. Большая работа, посвященная этике и эстетике Чернышевского, представляет собой доклад, прочитанный автором в Коммунистической академии [9]. Очерк о Некрасове взят из «Силуэтов» [10]. Из моих работ о Толстом я взял очень популярный и много раз повторявшийся публичный доклад мой на тему «Толстой и Маркс» [11] и статью о творчестве Толстого, представляющую собой стенограмму лекции, прочтенной в связи с «Курсом русской литературы в ее важнейших явлениях» в Свердловском Коммунистическом университете [12]. Так как некоторые суждения мои подверглись при этом критике со стороны товарищей-марксистов [13], то я считаю уместным прибавить к этой статье мой небольшой очерк «Еще о Толстом», где, отвечая на эту критику, я защищаю правильность моего суждения о Толстом и совпадение его во всем основном с суждением о нем Ленина.

Достоевский отражен в сборнике двумя работами. Во-первых, общим очерком о нем, его миросозерцании и его литературной деятельности, написанным для Большой Советской Энциклопедии и еще не опубликованным на русском языке; во-вторых, статьей о многоголосности Достоевского, которою я отозвался на интереснейшую книгу Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» и где раскрываются некоторые из любопытнейших, с моей точки зрения, деталей того общего портрета, который мною дан в статье для Советской энциклопедии [14].

В качестве анализа творчества Чехова я дал мою вступительную статью в полное собрание сочинений Чехова, вышедших недавно под моей редакцией [15]. Правда, статья эта теснейшим образом связана с большой социальной биографией Чехова, принадлежащей перу покойного коммуниста-академика Фриче. Включить статью академика Фриче в мой сборник мне кажется не совсем удобным, но я соответственно переработал мой очерк, чтобы придать ему стройность и законченность.

Из моих многочисленных работ о Горьком я взял сравнительно старую, приписав к ней несколько страниц специально для этого сборника, дающих беглую оценку позиций и литературной деятельности Горького за самое последнее время [16]. Я сделал это потому, что эта работа была несколько раз перепечатана в разных произведениях и хрестоматиях и является,

так сказать, наиболее апробированной из моих работ о нем со стороны нашего общественного мнения*. Наконец, в довершение я даю текст всего два месяца тому назад прочитанной и еще неопубликованной лекции «О задачах современной литературы» [18]. При такой композиции книги немецкий читатель будет иметь суждение о большей части важнейших моментов в истории русской литературы и о том взгляде на ее задачи, который является наиболее типичным для нашей марксистской мысли.

Москва. 5 июля 930 г.**

Позднее сделана приписка:

P. S. Книгу удалось пополнить еще двумя работами, именно: моей речью о Маяковском***, прочитанной на годовщине его смерти в Комакадемии, и большой работой об А. Блоке, являющейся введением в полное издание его сочинений, подготовленное Ленинградским издательством писателей****.

А. Л.

Август 1931 г.

Машинопись с авторской правкой. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 45, лл. 1—6.

[1] Литературно-критические статьи Воровского включены во II том его Сочинений, вышедший в 1931 г. в Соцэкгизе со вступительной статьей Луначарского.

[2] Имеется в виду острая критика, которой подверглись методологические взгляды В. Ф. Переверзева и его школы в дискуссии, происходившей в Комакадемии и в печати. Итогом дискуссии явилась резолюция Президиума Комакадемии о литературоведческой концепции Переверзева (1930). Об отношении Луначарского к системе взглядов Переверзева см. в настоящ. томе на стр. 76—82 и 119—122.

[3] См. письмо Луначарского в президиум факультета литературы и искусства I МГУ на стр. 583—585 настоящ. тома.

[4] Статья «Русская критика от Ломоносова до предшественников Белинского» в кн.: «Очерки по истории русской критики», т. I. Под ред. А. В. Луначарского и Вал. Полянского. М.— Л., ГИЗ, 1929 (см. VIII, 120—181).

[5] Речь на открытии памятника Радищеву в Петрограде 22 сентября 1918 г. Впервые напечатана брошюрой: А. Л у н а ч а р с к и й. Александр Николаевич Радищев — первый пророк и мученик революции. Изд-во Петрогр. Совета рабочих и красноармейских депутатов, 1918 (см. I, 3—7).

[6] Первый том Полного собрания сочинений Пушкина в шести томах со вступительной статьей Луначарского вышел в 1930 г.

[7] Статья «Белинский (Историческое значение)» была напечатана в БСЭ, т. 5, 1927.

[8] Статья «Гоголь» впервые напечатана в «Красной ниве», 1924, № 12, 23 марта (см. I, 103—110).

[9] Доклад «Этика и эстетика Чернышевского перед судом современности» был прочитан 9 февраля 1928 г. и напечатан в «Вестнике Коммунистической академии», 1928, кн. XXV (см. VII, 543—584).

[10] Статья «Николай Алексеевич Некрасов» впервые напечатана в журнале «Коммунистический Интернационал», 1921, № 19 (см. I, 211—219).

[11] Доклад впервые напечатан отдельным изданием в кн.: А. Л у н а ч а р с к и й. Толстой и Маркс. Л., «Academia», 1924 (см. I, 290—313).

[12] Курс лекций «Русская литература в ее важнейших проявлениях» Луначарский читал в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова в 1924—1926 гг. Лекция «О творчестве Толстого» была напечатана в газете «Комсомольская правда», 1926, № 299, 25 декабря, и 1927, № 1, 1 января, № 7, 9 января, № 13, 16 января, а затем перепечатана в виде предисловия к полному собранию художественных произведений Л. Толстого, вышедшему в 1928 г. в качестве приложения к журналу «Огонек».

[13] Имеются в виду статьи М. Ольминского «Ответ А. Луначарскому» («Правда», 1928, № 40, 16 февраля), Б. В<олина> «А. В. Луначарский о Толстом» («На литературном посту», 1928, № 5) и Ф. Раскольникова «Ленин о Толстом» («На литературном посту», 1928, № 10). Луначарский отвечал последнему в статье «Ленин и Раскольников о Толстом» («Красная новь», 1928, № 9).

---

* *Вместо*: Из моих многочисленных ~ нашего общественного мнения *написано*: О Горьком я даю самую последнюю мою работу: вступительный доклад в серии работ о Горьком бригады аспирантов Комакадемии, зачитанный в этой Академии[17].

** *Исправлено на*: Москва, июнь 1931.

*** Впервые напечатано под заглавием «Вл. Маяковский-новатор» в журн. «Литература и искусство», 1931, № 5-6 (см. II, 486—500).

**** Первый том этого собрания сочинений со статьей Луначарского вышел в 1932 г. (см. I, 464—496).

[14] Статья «Достоевский. Миросозерцание и творчество» напечатана в БСЭ, т. 23, 1931. Статья «О „многоголосности" Достоевского (по поводу книги М. М. Бахтина „Проблемы творчества Достоевского")» появилась в «Новом мире», 1929, № 10.

[15] Речь идет о предисловии к собранию сочинений Чехова, вышедшему в качестве приложения к журн. «Огонек» в 1929 г.

[16] Статья «Максим Горький», первоначально напечатанная в сборнике «Призыв», 1924, № 5, и вошедшая в книгу Луначарского «Литературные силуэты», М., 1925. В переработанном виде стала предисловием к собранию сочинений Горького. М.—Л., Госиздат, 1928.

[17] Доклад был прочитан 16 июля 1931 г. и напечатан под названием «М. Горький-художник» в журн. «Литература и искусство», 1931, № 4 (см. II, 119—140).

[18] Лекция «Задачи современной литературы» была прочитана 12 апреля 1930 г. в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова. Невыправленная стенограмма хранится в ЦПА ИМЛ. Отрывки из стенограммы в сборнике «Проблемы социалистического реализма» (Академия общественных наук при ЦК КПСС. М., 1959).

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ «ПРАВДЫ»

〈Не ранее 11 мая 1931 г.〉

Во второй части своей статьи, посвященной повести Горького «Клим Самгин», т. Авербах цитирует мою давнюю статью о Горьком, где я защищаю идеи искусства как специфически отличного от логической мысли вида творчества [1].

Во избежание недоразумения с читателями я должен сказать, что придерживался такой точки зрения на «специфику» искусства довольно долго и разделял таким образом взгляды Плеханова и Воровского на этот вопрос.

Однако пристальное изучение беллетристических работ Чернышевского, пересмотр Успенского, постановка методологических проблем пролетарской литературы привели меня к совершенно иной установке. Ее я полностью выразил в сданных мною еще год назад статьях: в предисловии к тому критических статей Воровского [2] и статье «Плеханов как критик» во втором томе «Очерков по истории русской критики» [3].

Для настоящего момента я считаю очень важной проблему взаимоотношения образа и мысли в художественном произведении и полагаю, что именно пролетарская литература будет отличаться (рядом с образностью) яркостью мысли, что уже проявилось в произведениях наиболее близких нам «классиков» разночинского лагеря — Чернышевского, Салтыкова-Щедрина, Успенского.

С комм〈унистическим〉 приветом

〈А. Луначарский〉

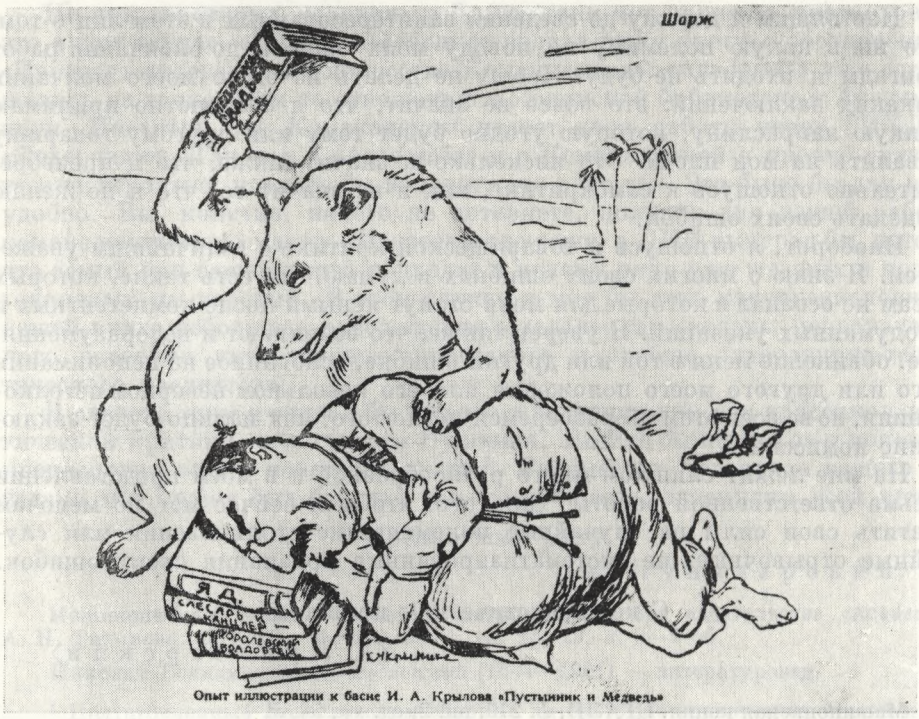
Машинописная копия. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 72.

[1] В статье Л. Авербаха «Заметки о „Жизни Клима Самгина"» («Правда», 1931, № 128, 11 мая) цитировалась статья Луначарского «О художественном творчестве и о Горьком», напечатанная в журн. «Революция и культура», 1928, № 5, март.

[2] Статья «Вацлав Вацлавович Воровский», напечатанная в качестве вступительной статьи в кн.: В. В. Воровский. Сочинения, т. II. М., Соцэкгиз, 1931.

[3] Статья «Г. В. Плеханов как литературный критик» была написана для третьего (а не второго) тома «Очерков по истории русской критики», выходивших под редакцией Луначарского и Вал. Полянского (т. I, 1929; т. II, 1931). Том третий был подготовлен к печати, но в свет не вышел. Статья впервые напечатана полностью в собрании сочинений Луначарского (VIII, 222—301).

Публикация И. А. Луначарской.



Опыт иллюстрации к басне И. А. Крылова «Пустынник и Медведь»

«ОПЫТ ИЛЛЮСТРАЦИИ К БАСНЕ И. А. КРЫЛОВА „ПУСТЫННИК И МЕДВЕДЬ“»
Дружеский шарж Кукрыниксов
«На литературном посту», 1927, № 8

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ «СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»

<Не ранее 30 декабря 1931 г.>

Дорогие товарищи,

в последнее время очень много говорится о моих ошибках в области теории искусства и литературы [1]. Таких ошибок в моем прошлом было немало. По этому поводу я уже выступал перед ячейкой ЛИЯ [2]. Мы пришли к выводу, что хорошо будет, если мои произведения будут критически просмотрены особой бригадой, что даст полное выяснение положительных и отрицательных сторон моих работ, возможность мне самому более или менее исчерпывающе (насколько это будет в моих силах) высказаться по этому поводу.

Один из основных работников бригады, мой заместитель по директорату ЛИЯ т. Динамов неоднократно заявлял, что он еще не изучил сколько-нибудь подробно моих сочинений. Это не помешало ему, однако, дать формулировку моих «заблуждений», напечатанную в прошлом номере вашей газеты, в совершенно неприемлемом для меня виде. Она содержит целый ряд голословных, абсолютно неверных утверждений, которые, как я надеюсь, т. Динамов сам вынужден будет взять назад, когда он внимательнее присмотрится к объекту своей критики — моим произведениям.

Конечно, в этой характеристике содержатся и кое-какие верные черты, но они тонут в общих определениях чрезвычайной остроты, определениях, которые были бы абсолютно несовместимы с какой бы то ни было руководящей ролью в Комакадемии [3].

Публикация А. И. Луначарского.

Настоящим я довожу до сведения заинтересованных в этом лиц о том, что ни в какую полемику по поводу моих ошибок до окончания работ бригады я входить не буду. Прошу не делать из этого моего молчания никаких заключений: это вовсе не значит, что я безропотно принимаю всякую напраслину, которую угодно будет тому или другому товарищу взвалить на мои плечи. Это нисколько не значит также, что я пренебрежительно отношусь к самокритике, как и не значит то, что я не желаю признать своих ошибок.

Наоборот, я отношусь к товарищеской критике с величайшим уважением. Я знаю о многих своих ошибках и думаю, что есть такие, которых я сам не осознал и которые для меня станут ясными после компетентных и продуманных указаний. Я уверен также, что возникают и недоразумения, т. е. обвинение меня в той или другой ошибке, основанное на непонимании того или другого моего положения или его невольном неверном истолковаииии, но во всем этом мы разберемся после того, как налицо будет заключение комиссии.

На мне лежит слишком много разнообразной и в моем представлении весьма ответственной работы [4] для того, чтобы я сейчас мог по мелочам тратить свои силы на случайные полемические столкновения или случайные отрывочные, не систематизированные признания своих ошибок.

С коммунистическим приветом

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 2, ед. хр. 54, л. 1.

[1] Письмо Луначарского было вызвано появлением в № 66-67 газ. «Советское искусство» от 30 декабря 1931 г. изложения доклада С. С. Динамова в Комакадемии «О письме т. Сталина в редакцию журнала „Пролетарская революция“ и о тех выводах, которые проистекают из него применительно к фронту искусствоведения и литературоведения». В докладе, в частности, было сказано: «Надо по-новому поставить вопрос и о т. Луначарском, на котором заметно сильное влияние идей II Интернационала и у которого неверная, немарксистская и неленинская система взглядов на литературу и на искусство».

[2] На перевыборном собрании ячейки Института литературы, искусства и языка в ноябре 1931 г. См. об этом собрании заметку В. Соболева «За партийную линию в литературе» («Правда», 1931, № 316, 17 ноября).

[3] С мая 1931 г. до апреля 1932 г. Луначарский был директором Института литературы, искусства и языка Комакадемии.

[4] В это время Луначарский был также председателем Ученого комитета при ЦИКе СССР, директором Пушкинского Дома, главным редактором «Литературной энциклопедии», членом советской делегации в подготовительной комиссии к конференции по разоружению.

ПИСЬМО к Н. В. БОГОСЛОВСКОМУ

Волынское, 31 марта 〈1933 г.〉

Дорогой Николай Вениаминович,

я прочел вашу вступительную статью к книге «Пушкин-критик» [1]. Она мне очень понравилась. Уверен, что и вся книга (т. е. полнота подбора и ясность комментария) также будет на большой высоте.

Однако писать предисловие мне кажется ненужным. Во-первых, я стараюсь избегать отклонений от моих основных работ. Во-вторых, вы сами написали прекрасное предисловие, к которому вряд ли что можно прибавить.

Но при некоторых условиях я бы все-таки мог написать предисловие: это в том случае, если бы «Academia» издала вашу книгу с обозначением «Институт литературы и искусства Комакадемии». «Academia» уже соглашалась на такие вещи по отношению к Ленинской библиотеке и Академии наук. Институт же Комакадемии издает свои работы через ГИХЛ и «Федерацию». Так как с «Academia» и с Комакадемией я прочно связан, то мне, вероятно, удалось бы наладить это дело так. Это было бы для всех удобно. Вы, конечно, ничего не потеряете, получив для вашей работы комакадемическую марку. Издательство тоже, а ЛИИ выиграл бы, потому что самый тип вашей книги подходит к целому ряду уже готовых и подготовляемых им изданий. В этом случае я мог бы дать как предисловие к вашей книге небольшое рассуждение о задаче, так сказать, первоначального освоения литературно-критического и вообще литературно-теоретического наследства.

В связи с этим я сказал бы кое-что о значении для нас классиков эстетической критики, в частности Пушкина. Вышло бы неплохое и понятное предисловие около половины листа [2]. Разумеется, в случае вашего согласия мне нужен был бы, как вы это обещаете, экземпляр всей книги.

Крепко жму руку.

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия с пометой главного редактора издательства «Academia» А. Н. Тихонова. ЦГАЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 29, л. 9—9 об.

Николай Вениаминович *Богословский* (1904—1961) — литературовед.

[1] Подготовленный Богословским сборник литературно-критических статей и высказываний Пушкина «Пушкин-критик» вышел в 1934 г. в издательстве «Academia». В предисловии «От составителя» Богословский писал: «Считаю долгом отметить, что замысел этой книги был с большим сочувствием встречен Анатолием Васильевичем Луначарским, оказавшим всемерное содействие ее изданию» (стр. VIII).

[2] Свое предисловие к сборнику «Пушкин-критик» Луначарский продиктовал весной 1933 г., но оно осталось тогда в виде неправленной стенограммы. Впервые было напечатано после смерти автора в «Литературном наследстве», т. 16-18, М., 1934 (см. VIII, 539—551).

О ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЕ

ДЕКАНУ ФАКУЛЬТЕТА ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК I МГУ тов. ВОЛГИНУ

22 июня 1921 г.

В ответ на ваш запрос о курсах и семинарах, которые я могу предложить Московскому университету в предстоящем семестре, сообщаю вам следующее.

Согласно вашему предложению, я начал в летнем семестре открытые лекции, представлявшие собою введение в теорию искусства. Предполагалось прочесть семь лекций[1]. Я успел прочесть только четыре. Введение это является совершенно необходимым для дальнейшего курса по «социологии искусства», как это у вас названо. Ввиду того, что курс не был закончен, что образуется большой перерыв, что могут появиться новые слушатели и что введение, в сущности говоря, является органической частью курса, хотя и выступает за него, поскольку дает некоторые психофизиологические премиссы* для дальнейшего социально-⟨псих⟩ологического анализа,— постольку мне кажется необходимым начать все сызнова. В таком случае курс мой окажется очень большим. Предлагаю краткую программу этого курса в двух версиях: менее для меня желательной, но широкой, и более для меня желательной, суженной. Первые лекции в обеих версиях одинаковы:

1) Общее вступление.

2) Психо-физиологическое и социально-психическое определение понятия красоты.

3) Роды прекрасного вне красоты.

4) Искусство как род труда и его социальные задачи.

5) Искусство как идеология и его задачи.

6) Общественно-психологические законы развития искусства.

7) Искусство и его жизнь и направление в зависимости от общей схемы классовой борьбы.

Далее по расширенной схеме пойдут такие лекции:

8) Роль искусства в примитивных обществах и теократических деспотиях.

9) Роль искусства в Греции. Начало и расцвет.

10) Искусство в Греции. Упадок искусства в Риме.

11) Церковно-христианское искусство.

12) Демократическое искусство на исходе средних веков. Флоренция.

Публикация Л. М. Хлебникова.

* предпосылки (от франц. prémisses).

13) Возрождение на Юге и его эволюция (Петрарка, Винчи).
14) Великаны искусства Возрождения на Юге.
15) Возрождение на Севере и его эволюция (Рубенс, Рембрандт, Шекспир).
16) Испания. Веласкес. Театр. Сервантес. Барокко. Тинторетто. Тассо.
17) Франция. Поздний Ренессанс. Расцвет придворного искусства. Литература. Театр. Пуссен, Ватто, Фрагонар.
18) Революция, ее предтечи и деятели в области искусства.
19) Германия и ее классицизм.
20) Франция. Романтики.
21) Россия. Общий очерк русского искусства до Пушкина.

Эти четырнадцать лекций хотелось бы заменить еще более фрагментами и примерами из области истории искусств. Вы понимаете, что читать о марксистской точке зрения на искусство, не отдав $^1/_4$ курса марксистскому анализу искусства, нелегко. Но так как в общем я читаю все-таки не историю искусства, а его «социологию», то приходится ограничиваться примерами в этом духе составленной и вышеизложенной программы, но постольку же она может быть сокращена. В таком случае получатся такие шесть лекций вместо выше перечисленных четырнадцати:

1) Искусство в Элладе.
2) Искусство средних веков. Раннее Возрождение.
3) Искусство позднего Возрождения в Италии.
4) Возрождение на Севере.
5) Искусство Французской революции.
6) Классическое искусство в Германии.

В первом случае дальше нужно будет начинать с 22-й лекции, во втором случае — с 14-й.

22/14). Художественная весна в России. Пушкин. Лермонтов. Портретисты. Брюллов. Архитектура. Белинский. Герцен. Театр.
23/15). Реализм на Западе и в России.
24/16). Западноевропейское декадентство. Импрессионизм.
25/17). Поворот к империализму и его отражение в искусстве.
26/18). Символизм и последующие направления в России.
27/19). Искусство военного и послевоенного времени в Западной Европе.
28/20). Искусство военного и революционного времени в России.
29/21). Социализм и искусство. Чего ждет социализм от искусства.
30/22). Искусство и социализм. Что даст искусство социализму.

Таким образом, если вы хотите настаивать на более полном курсе, представляющем собою нечто вроде общего абриса истории искусства, то придется предоставить мне 30 лекций, номинально по четыре часа каждая. Думается, что это вряд ли удастся, так как читать более одного раза в неделю я никак не смогу. К тому же возможны и мои отлучки из Москвы. Вот почему я просил бы вас согласиться на второй вариант курса. Если же это много, то возможны и дальнейшие сокращения по указанию факультета.

Нарком по просвещению

〈А. Луначарский〉

Машинописная копия. ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 1, ед. хр. 604, лл. 268—270.

Вячеслав Петрович *Волгин* (1879—1962) — советский историк и общественный деятель, академик (с 1930 г.). В 1921—1925 гг.— ректор I Московского государственного университета.

Публикуемый документ свидетельствует о том, что уже в 1921 г. Луначарский читал студентам факультета общественных наук I МГУ первый в Советской стране курс марксистской «социологии искусства». Лекции эти, в отличие от более поздних лекций в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова и в Московском государственном университете, вероятно, не стенографировались.

Луначарский кратко упоминает об отношении студентов I МГУ к его лекциям этого времени в статье «Смена вех интеллигентской общественности» («Культура и жизнь», 1922, № 1).

[1] В ЦГАЛИ (ф. 279, оп. 1, ед. хр. 96, лл. 27—29) хранится машинописный экземпляр следующей программы этих лекций:

ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ ИСКУССТВА

Семь четырехчасовых лекций в Московском университете

Лекция первая. *Эстетическая оценка художественного творчества*

Сознание. Мир как связная совокупность ощущений. Самосознание. Связь среды и личности. Оценка.

Воля. Борьба с миром. Целесообразный труд. Мир как воля. Мир как труд. Представления оказываются материей.

Эстетическая оценка. Момент обособления от материальных потребностей. Момент организованности. Момент восхищения.

Эстетический труд, или искусство. Связь его с ремеслом. Связь с игрой, с полом, с религией.

Самосознание искусства в марксизме.

Лекция вторая. *Основы гедоники. Красота*

Все эстетическое положительно организовано. Кантовская попытка отделить приятное от эстетического. Что верно и что неверно в ней. Элементы эстетического в акустике, в оптике, принцип ритма, основы модификации ритма. Линии и формы движения. Движение как форма жизни. Грация. Животная человеческая красота. Красота среды. Принцип эстетической ассоциации. Принцип симпатии.

Лекция третья. *Прекрасное и его виды*

Прекрасное за пределами красоты. Возвышенное. Изящное. Живописное. Типичное. Трагическое. Комическое. Прекрасное как создание искусства. Основная тайна прекрасного за пределами красоты.

Лекция четвертая. *Реальные задачи искусства*

Украшение себя и среды. Задача претворения или довершения мира. Творчество, мастерство и техника. Коллективизм как основа подлинного и реального искусства. Преобразование земли. Архитектура как центр изобразительных искусств. Музыка как центр социальной эстетической жизни. Слияние науки, искусства и труда. Борьба с бесконечностью и конечностью бытия.

Лекция пятая. *Искусство как идеология*

Классы и культура. Роль идеологий в классовой борьбе. Искусство как щит (классовое самосознание). Искусство как меч (классовая пропаганда). Стиль. Роды искусства в зависимости от места его носителей в классовой борьбе. Внутреннее движение искусства. Общечеловеческое искусство: а) как ценность истории, б) как ценность общезначимая, в) как искусство бесклассового общества.

Лекция шестая. *Краткий очерк истории и теории искусства*

Идеалисты: Платон и Плотин, Шеллинг, Шопенгауэр и Ницше.

Формалисты: Кант, Шиллер, Кроче и Гильдебранд.

Психологи: Гемстергейс, Фехнер, Спенсер, Грант Аллен, Авенариус.

Социологи: Вико, Гердер, Тэн, Гюйо. Марксизм.

Лекция седьмая. *Краткий очерк истории искусства*

Искусство первобытного времени. Искусство варварских монархий. Искусство Эллады. Искусство средневековья. Возрождение на Юге и Севере. XVIII век. XIX век. Академизм. Романтики. Реализм. Импрессионизм. Сезанн. Кубисты. Футуристы. Личное разложение художника и аналитические тенденции в искусстве. Экспрессионизм. Какое искусство нам нужно.

ПИСЬМО В ПРЕЗИДИУМ ФАКУЛЬТЕТА ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА I МГУ

17 июня 1930 г.

Дорогие товарищи,

на ваше извещение за № 579 от 15 июня я должен вам дать ответ, который, по всей вероятности, вы найдете крайне неудовлетворительным и из которого следует сделать соответствующие выводы.

Когда я принципиально согласился на ведение курса по истории иностранной критики, я еще не знал некоторых дополнительных обстоятельств, крайне затрудняющих для меня вообще ведение этого курса.

Прежде всего моя работа в Институте красной профессуры, вернее, в Институте литературы и языка Коммунистической академии, куда соответственный факультет ИКП и перешел, чрезвычайно расширяется. В будущем учебном году я буду иметь на руках восемнадцать дней семинарских работ [1]. При чрезвычайной серьезности работы, которая производится в этом институте, каждый такой день требует основательной подготовки.

Этого мало. На вчерашнем (16 июня) заседании кафедры театроведения, которой я, как вы знаете, руковожу, мое заявление о том, что в будущем году я не смогу читать курса социологии театра и не смогу руководить этой кафедрой, вызвало самые оживленные протесты. Преподаватели и студенты решительно заявили, что такой уход мой с этой кафедры может разрушить едва-едва складывающееся и страдающее еще, как это видно было из доклада т. Бескина, многими недостатками театроведческое дело. Я указал товарищам, что поставлю перед президиумом факультета вопрос о том, что является более предпочтительным — продолжение ли моей работы по театроведению или работа на литературном отделении по истории западноевропейской критики.

Этот вопрос я и ставлю теперь перед вами. Впрочем, вдумавшись в положение, я нахожу, что известный исход дела есть. Поскольку в будущем году я большую половину работы по социологии театра перевожу на рельсы лабораторного метода, я могу и не отказаться от параллельного ведения курса по истории западной критики. Но уж, конечно, говорить о четырех часах в декаду никак не приходится. Я могу максимум дать два часа в декаду по театроведению и два часа в декаду на критику. С этим прошу президиум считаться. Дальнейшую нагрузку я считаю не только крайне для себя утомительной, но и недобросовестной. И при этих условиях я буду иметь более или менее подряд три крайне важных и ответственных занятия в каждую декаду. Товарищи должны понять, что к этому прибавляются мои политические выступления по поручению партии [2] и довольно большая государственная работа. Между тем личные мои научные и литературные работы, которыми я и без того постоянно поступаюсь с чрезмерной и вредной в конце концов уступчивостью, не могут быть мною заброшены.

Это условие для меня необходимо. Если президиум считает, что надо непременно вести занятия по истории критики в двух группах два раза в декаду, то пусть президиум освободит меня от занятий по театроведческой кафедре. Я лично против этого не протестую. Только надо, чтобы слушатели кафедры театроведения знали, что я поступаю так, как это нашел целесообразным президиум, и не переносили бы ответственность за это лично на меня.

Публикация Л. М. Хлебникова.

Гораздо более беспокоит меня следующий момент. В настоящее время я никоим образом не могу представить ни общего плана моих лекций, ни, тем более, подробного содержания каждого занятия, ни литературы. Я совершенно не был подготовлен к тому, что вы обратитесь ко мне именно сейчас с подобным предложением. На днях я уезжаю за границу [3]. В частности, между прочим для того, чтобы возобновить мое знакомство с соответственной литературой по западной критике. Эти дни у меня буквально загружены и окончанием курса в МГУ, и подведением всяких итогов по моей основной службе, и выполнением срочных статей и работ, которые я не успел закончить, что, пожалуй, отражается на моих заказчиках, с которыми я связан контрактами, и т. д. Выполнять при этом какую бы то ни было дополнительную работу я никоим образом не могу. Мало того. Я не продумал даже вопроса о том, какое место в моем будущем курсе займут систематические лекции, а какое — семинарская работа. При сообщенном мне устно пожелании президиума, чтобы курс охватил не только Германию и Францию, как я предполагал, но и английскую и итальянскую критику, а может быть, и отдельных крупнейших представителей литературно-критической мысли в других странах, единственным способом провести систематически этот предмет является, конечно, лекционная система. В результате серии лекций может получиться книга, содержащая в себе более или менее широкий курс по истории западноевропейской литературной критики в связи с развитием общественной мысли. Перевод этой работы сразу на семинар, в то время как сколько-нибудь систематической книги по истории литературной критики Запада на русском языке нет, не говоря уже о марксистской работе, до чрезвычайности труден. Между тем я знаю, что студенты несколько тяготятся лекционным способом и желают поскорее перейти к методам лабораторным. Я просил бы президиум обсудить этот вопрос и сообщить мне свое мнение. Лично я, будучи самым лучшим другом лабораторного метода, считаю, что на первом и втором семестре почти необходимо прибегнуть к лекционной системе, устроив, может быть, в конце учебного года несколько так называемых зачетных бесед, во время которых отдельные группы слушателей могли бы представить доклады на отдельные наиболее интересные темы курсов. Дальнейшие общие контуры курсов могут быть разрешены в зависимости от того, каким методом будет идти преподавание — лекционным или лабораторному методу будет дано значительно большее место. Но независимо даже от этого вопроса я могу представить продуманный план моего предмета, более или менее подробную программу лекций только по возвращении моем из-за границы. Мое месячное пребывание за границей я посвящу серьезной работе подготовки этого курса. Если бы я сейчас дал мою программу, то, по всей верятности, ее пришлось бы значительно изменить после более подробного знакомства с появившимися в последнее время работами по истории западноевропейской критики, а таковые есть, и притом нужно иметь в виду решающее значение работ марксистских.

Что касается дней, в которые я буду читать лекции, то это я всецело предоставляю президиуму, прося только не занимать третий и шестой дни декады, в которые происходят заседания Секретариата и Президиума ЦИК Союза, стало быть обязательные, утвержденные работы.

Резюмирую: 1. Мои силы в МГУ могут быть использованы либо на два курса: а) Социология театра вместе с кафедрой театроведения—два часа в декаду; б) История западноевропейской критики—два часа в декаду. Либо по одному курсу — четыре часа в декаду с освобождением меня от первого.

2. Считаю необходимым предварительно сговориться, будет ли мой курс преимущественно курсом лекций или необходимо будет перейти



ЛУНАЧАРСКИЙ ВЫСТУПАЕТ С РЕЧЬЮ НА МИТИНГЕ В ЧЕСТЬ ОТКРЫТИЯ ТРЕТЬЕГО КОНГРЕССА III ИНТЕРНАЦИОНАЛА

У трибуны группа женщин Советского Востока, приехавших в те дни в Москву

Москва, Красная площадь, 17 июля 1921 г.

Фотография

Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва

на лабораторный метод, в результате чего изменятся сами контуры курсов.

3. План в том виде, в каком вы понимаете, может быть дан только в конце сентября, а к самому курсу я могу приступить только в октябре [4]. Профессора-специалисты, т. е. люди, не занимающиеся ничем, кроме высшей педагогической деятельности, вероятно, не ставят президиуму подобных затруднений. Но я прошу иметь в виду совершенную специфичность моего положения.

В общем, обычно, несмотря на все препятствия, которые этим положением диктуются, я довольно добросовестно выполняю взятые на себя обязательства, что, как мне кажется, могут подтвердить и мои слушатели по социологии театра. Мне приходится заранее считаться с этими условиями. Очень прошу президиум в случае, если все эти мои сообщения сделают самое ведение мной курса малоприемлемым, освободить меня от такового. В сущности, бросая взгляд на перспективы будущего года, я ничего так не желаю, как снятия с меня одной из моих многочисленных и сложных обязанностей.

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 465, лл. 227—228.

[1] В 1930 и 1931 гг. Луначарский вел семинарские занятия по истории русской литературы на литературно-критическом отделении Института красной профессуры.

[2] Помимо выполнения своих служебных обязанностей Луначарский часто выступал с докладами на общественно-политические темы по путевкам ЦК и МК партии.

[3] В августе 1930 г. Луначарский лечился в Мариенбаде, а осенью участвовал в международных съездах — по философии в Оксфорде и по теории искусства в Гамбурге.

[4] К чтению лекций по истории западноевропейской критики Луначарский приступил только весной 1931 г. (первая лекция была прочитана 28 марта).

ПИСЬМО к И. И. ИОНОВУ

26 июня ‹1930 г.›

Дорогой Илья Ионович,

я все хотел поговорить об историко-театральной хрестоматии, которую мы задумали с т. Брендером[1] — ленинградским театроведом, более или менее марксистски мыслящим и желающим стать совсем марксистом. Работать он будет с некоторым количеством молодых людей из апробированной публики и под моим общим руководством. Замысел заключается в том, чтобы дать три больших тома, в которые войдут в хрестоматийном порядке отрывки из марксистской литературы о теории и о развитии явлений из истории театра (теперь такого рода материала уже кое-какое количество накопилось), из авторитетнейших старых и новых буржуазно-радикальных писателей, каждый раз с соответственными замечаниями в духе марксизма и, наконец, из хорошо выбранных отрывков пьес. Первый том предполагается издать в будущем году (может быть, и второй, но это будет зависеть от темпа работы и от желания издательства). Первый том обнимет происхождение театра, примитивные формы театра, народный театр и античный театр. Я сам являюсь заведующим кафедрой театроведения в Первом Московском университете. Прочитал довольно большой курс по социологии театра [2]. Я знаю, что студентам буквально нечего порекомендовать как собрание подходящих материалов. Знаю, что всякая по театроведению книга обучающейся по театроведению и культуре театра молодежью будет расхватана, как хлеб. Вот почему мне кажется, что следовало бы выпустить эту хрестоматию, может быть, при «Теа-кино-печати», которая к нам переходит. Но я сам уезжаю, и если дело сладится, надо бы дать Брендеру хотя бы небольшой аванс, он бы тогда мог оторваться от всякой другой работы и засесть на все лето. При таких условиях том мог бы быть готов, думается мне, в середине октября [3].

Если все это вам улыбается, то позвоните мне. Можем посоветоваться в ЗиФе, но с уточнением, когда именно, так как Брендеру нужно дать ответ. Повторяю, что в случае вашего принципиального согласия Брендер тотчас бы приехал из Ленинграда для более точных переговоров.

Крепко жму вашу руку.

‹А. Луначарский›

Машинописная копия. ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 453, л. 163—163 об.

Илья Ионович *Ионов* (Бернштейн; 1887—1942) — поэт и издательский работник. После Октябрьской революции заведовал издательством Петроградского Совета рабочих и крестьянских депутатов, Ленинградским отделением ГИЗа. В 1924 г. назначен заместителем заведующего ГИЗом. В 1928—1930 гг. был заведующим издательством «ЗиФ».

[1] Театральный деятель, режиссер и педагог Владимир Александрович *Брендер* (1883—1970) был знаком с Луначарским еще с начала 1900-х годов. После 1917 г. работал под руководством Луначарского в Театральном отделе Наркомпроса, в 1920 г. был назначен заведующим государственной театральной инспекцией; поставил пьесу Луначарского «Народ» в Театре б. Незлобина (1920). В ЦГАЛИ (ф. 279, оп. 2, ед. хр. 315) хранится письмо Брендера к Луначарскому от 12 мая 1930 г. с просьбой «переговорить с тов. Ионовым относительно возможности издания нашей работы».

[2] Курс по социологии театра Луначарский читал в 1929/1930 учебном году (см. предыдущее письмо).

[3] Задуманная хрестоматия по истории театра издана не была.

ИЗ РЕВОЛЮЦИОННОЙ БИОГРАФИИ ЛУНАЧАРСКОГО

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ И «МОСКОВСКОЕ ДЕЛО» 1899 ГОДА

Статья Н. А. Трифонова и И. Ф. Шостак*

Отвечая в 1921 г. на вопрос анкеты «С какого времени состоите членом РКП (большевиков)?», Луначарский писал: «С основания социал-демократической партии — социал-демократ. С основания большевизма — большевик» [1].

Началом своего участия в революционном движении он считал 1892—1893 гг. Будучи еще учеником Киевской первой гимназии, он начал вести пропаганду среди рабочих железнодорожного депо и ремесленников в киевском предместье Соломенка. Министерство внутренних дел сообщало 20 января 1902 г. Министерству юстиции, что «по сведениям департамента полиции Луначарский известен своей неблагонадежностью с 1894 г.» [2].

Четверка по поведению в «аттестате зрелости», вызванная этой политической «неблагонадежностью», сделала для него чрезвычайно затруднительным поступление в университет в России, и Луначарский по окончании гимназии в 1895 г. отправляется для продолжения образования в Швейцарию. За границей он не только учится в Цюрихском университете, слушая лекции профессора Р. Авенариуса, занимаясь в его семинарах, штудируя философию, социологию, политическую экономию, психологию, анатомию и физиологию, но и общается в Швейцарии и Франции с крупнейшими деятелями социалистического лагеря, в том числе с Г. В. Плехановым, П. Б. Аксельродом, Розой Люксембург, Жюлем Гедом, Полем Лафаргом, Жаном Жоресом, пристально присматривается к рабочему движению на Западе. Уже в это время Луначарский начинает сотрудничать в изданиях «Союза русских социал-демократов за границей».

Все это было серьезной политической школой для молодого студента. Но подлинное революционное крещение он получает только в 1898—1899 гг., по возвращении из-за границы, в Москве.

Основание социал-демократической организации в Москве было положено в 1894 г. (До этого здесь существовали только отдельные разрозненные марксистские студенческие и рабочие кружки). Через год эта общемосковская марксистская организация приняла название «Рабочего союза». Под его руководством были проведены стачки на некоторых заводах.

Однако обстановка для революционной деятельности в Москве сложилась очень тяжелая. Московское охранное отделение, во главе которого стоял пресловутый Зубатов, умело вело сыскную работу, создавая широкую сеть шпионажа и провокации. В результате социал-демократические группы подвергались здесь частым и опустошительным разгромам: и в конце 1894 г., и летом 1895 г., и в 1896, и в 1897 гг. И позже, по словам Н. Э. Баумана, «организации рушились, как карточные домики, не успев маломальски окрепнуть» [3]. В. И. Ленин, побывав в Москве в 1895 г., писал П. Б. Аксель-

---

* В работе над статьей принимал участие также И. П. Кохно. Материалы, хранящиеся в Центральном государственном архиве г. Москвы, выявлены и сообщены Л. С. Пустильник.

роду: «Был в Москве. Никого не видал ⟨...⟩, мы не можем найти там связей. Там были громадные погромы, но, кажется, остался кое-кто, и работа не прекращается» [4].

В марте 1898 г. после I съезда Российской социал-демократической рабочей партии московской охранкой вновь были произведены повальные аресты. В тюрьмах оказалось около пятисот человек, в том числе сорок членов только что образовавшейся московской группы РСДРП.

В это трудное время, отмеченное организационной распыленностью, когда социал-демократические кружки вновь оказались слабо связанными друг с другом, работали изолированно, кустарно, и появился в Москве возвратившийся из-за границы А. В. Луначарский.

Деятельность московской социал-демократической организации за 1898—1899 гг. получила в нашей исторической литературе еще недостаточно полное и недостаточно конкретное освещение. Даже в таких итоговых работах, как например, книга «Очерки истории московской организации КПСС» («Московский рабочий», 1966), об А. В. Луначарском и «деле» 1899 г. вообще не говорится ни слова [5].

Сам Луначарский рассказывает об этом этапе своей жизни довольно кратко, причем он неточно указывает некоторые даты. Тем более важно обратиться к документам тех лет, хранящимся в Центральном государственном архиве Октябрьской революции высших органов государственной власти и государственного управления СССР и в Центральном государственном архиве г. Москвы. Они во многом дополняют сведения, имеющиеся в изданных типографским способом «Обзорах важнейших дознаний, производившихся в жандармских управлениях за 1898 и 1899 гг.» (СПб., типография Министерства внутренних дел, 1902). Изучение архивных документов дает возможность точно установить некоторые существенные факты в революционной биографии Луначарского.

Как известно, Луначарский приехал из-за границы вместе со своим больным братом Платоном Васильевичем, бывшим ординатором психиатрической клиники Московского университета, и его женой Софьей Николаевной, урожденной Черносвитовой, впоследствии носившей фамилию Смидович (по второму мужу) и ставшей активной участницей революционного движения, видной деятельницей партии большевиков. Платон Луначарский еще в 1893 г., до отъезда за границу, находился под негласным наблюдением полиции. Луначарский говорит в своей книге «Великий переворот» о брате и его жене, что они придерживались раньше полутолстовских, полународнических взглядов, но под его влиянием прониклись марксистскими идеями и вошли в социал-демократическую партию. «Несмотря на то, что брат мой был разбит параличом и тяжело ходил, опираясь на палку, он горел нетерпением вместе со мной начать практическую революционную работу. О том же мечтала его жена. В 1897 г. мы вернулись в Москву, где застали в революционном отношении порядочный развал» [6].

Здесь Луначарский допускает неточность в датировке. В своей автобиографической заметке 1907 г. он сам указывает другую дату возвращения — 1898 г. (см. настоящ. том, стр. 551).

О приезде из-за границы в Москву осенью 1898 г. пишет в своих воспоминаниях и С. Н. Луначарская-Смидович. Это же подтверждается и архивными документами.

Уже в 1898 г. на Софью Николаевну Луначарскую Особым отделом департамента полиции было заведено «дело», поскольку был установлен факт ее переписки с революционными кругами в Париже. Отвечая на запрос директора департамента полиции Л. А. Ратаева, начальник Московского охранного отделения С. В. Зубатов в секретном отношении от 10 ноября 1898 г. сообщал, что Луначарские прибыли «в Москву осенью сего года из-за границы» и что «Софья Луначарская ⟨...⟩ учительствует в Пречистенских классах для рабочих, персонал коих изобилует политически неблагонадежными лицами» [7].

Приехав в Москву, А. В. Луначарский обратился в Московский университет с просьбой допустить его к слушанию лекций. При подобном ходатайстве требовалось представить от полиции свидетельство о благонадежности. Такое свидетельство и было выдано Луначарскому за подписью московского обер-полицеймейстера 29 сентября 1898 г. [8] Следовательно, в сентябре 1898 г. Луначарский был уже в Москве.



ЛУНАЧАРСКИЙ НА ПОЛОТНЯНОМ ЗАВОДЕ у Д. Д. и В. К. ГОНЧАРОВЫХ
Крайний справа — А. В. Луначарский, в центре (с ребенком на руках)
В. К. Гончарова, крайний слева — Д. Д. Гончаров
Фотография, 1901
Мемориальный кабинет А. В. Луначарского, Москва

И еще один документ нужно учесть для установления хронологии. В протоколе показаний Луначарского на допросе 22 апреля 1899 г. записано: «С 1895 года по 1898 август был за границей в Швейцарии и Франции, сопровождал больного брата» [9]. Таким образом, можно утверждать, что возвращение Луначарских из-за границы состоялось не ранее августа и не позже сентября 1898 г.

Уезжая в Россию, Луначарские получили явку и рекомендательные письма от П. Б. Аксельрода к сестре Ленина — А. И. Елизаровой-Ульяновой, игравшей в 1890-х годах видную роль в московской социал-демократической организации. Разыскав ее, хотя и не сразу, приехавшие включились в работу революционного подполья. Вот как рассказывает об условиях и начале этой работы С. Н. Луначарская-Смидович:

«Задача наша, прежде всего, заключалась в том, чтобы сорганизовать Московский комитет, стянуть разрозненные работавшие в Москве кружки и завязать связи на фабриках и заводах. Товарищам, работающим сейчас, чрезвычайно трудно представить себе работу крота, которая нам предстояла. Большие аресты последних лет ⟨...⟩, казалось, не оставили в Москве ничего живого. Правда, где-то глубоко, в подполье, зарылись отдельные работники, но обособившиеся, сторонящиеся организации, так как всякие попытки к организованности неминуемо кончались провалом. Рабочие, сторонящиеся интеллигентов, интеллигенты, тщетно ища связи с рабочей средой, если и находят их, то только для того, чтобы после первых же шагов к сближению оказаться в цепких лапах охранного отделения. Вот атмосфера, в которой протекала наша работа этого времени.

Нечего было и думать, конечно, о центре, построенном на выборном начале. А центр был необходим. Ясно было, что пока не будет широко известно, что он существует, невозможно стянуть отдельные усилия, оформить их, придать им значение единого партийного строительства. Путем кооптации был создан первый Московский ко-

митет, сильно законспирированный, но все же, несомненно, сыгравший организационную роль. В этот первый Московский комитет вошли: А. И. Ульянова, М. Ф. Владимирский и П. В. Луначарский, брат Анатолия Васильевича.

Одновременно вокруг этого центра сорганизовалась группа активных работников, которая поставила себе целью разработку связей с рабочей средой и постановку пропаганды и агитации.

В эту группу вошел Анатолий Васильевич Луначарский. Помню и еще несколько фамилий: тт. Анна Морицовна Лукашевич, Надежда Ивановна Попова, Николай Иванович Гусев (статистик)...» [10].

А. И. Елизарова-Ульянова, упоминая о кружке, который в 1898 г. вел работу по пропаганде и изданию нелегальной литературы, называет еще ряд имен, в том числе сестер Карасевых и Ольгу Гермогеновну Смидович [11].

Полиция, получая сведения от своих агентов о деятельности этой группы, не могла не обратить внимание на двадцатитрехлетнего вольнослушателя Московского университета и бывшего студента Цюрихского университета Анатолия Луначарского, тем более что он и ранее был известен властям «по сношениям с выдающимися русскими эмигрантами» [12].

1 февраля 1899 г. полицейский надзиратель 2-го участка Хамовнической части Дементьев сообщал в Московское охранное отделение, что Луначарский прибыл в его участок 5 января 1899 г. из 1-го участка Тверской части, из гостиницы «Петергоф», и проживает в меблированных комнатах Богдановой по Сенной площади, один, платит за номер пятнадцать рублей в месяц. В этом донесении указывалось, что за новым жильцом «наблюдений 〈...〉 не велось».

В донесении от 1 марта Луначарский назван уже «состоящим под наблюдением», хотя пока еще полицейский надзиратель констатирует: «Мною ничего не замечено» [13]. А в следующем донесении, от 28 марта, сообщаются приметы поднадзорного: «Блондин, выше среднего роста, телосложения худощавого, лицо белое, чистое, одевался в пальто с бобровым воротником, носил светлые очки» [14].

Из этого же донесения мы узнаем, что Луначарский «10 марта 1899 г. выбыл в Киев». Отлучка, очевидно, не была продолжительной, так как в апреле он снова находился в Москве и жил в тех же меблированных комнатах.

К этому времени деятельность подпольной организации заметно активизировалась. 5 апреля на механическом заводе Густава Листа появились призывавшие к забастовке, вследствие уменьшения расценок рабочим, гектографированные прокламации. Они были подписаны: «Издание Московского комитета Российской социал-демократической рабочей партии». Через несколько дней были произведены аресты. Первой была арестована в ночь с 11 на 12 апреля «дочь надворного советника» Ольга Гермогеновна Смидович. За ее квартирой давно следили, и было известно, что сюда по вечерам приходят рабочие. При обыске здесь были обнаружены принадлежности для гектографирования, прокламация, тождественная с появившимися на заводе, а также гектографированная программа для собирания сведений о положении рабочих на фабриках и заводах. Среди прочего была найдена и записка с адресом: «Плющиха, меблированные комнаты против ресторана „Москва", № 7, Луначарский» [15]. Так полиция получила дополнительные улики против Луначарского, который в официальном документе за подписью московского обер-полицеймейстера Трепова был признан «вредным для общественного порядка и спокойствия» [16].

В ночь на 13 апреля по предписанию Зубатова и. д. пристава 2-го участка Хамовнической части Неклюдов произвел у Луначарского, как сказано в протоколе, «самый тщательный и всесторонний обыск» [17].

Обыск был произведен и в квартире брата Анатолия Васильевича — Николая (в доме № 9/11 по Прогонному переулку) в его отсутствие, но в присутствии Платона. Там были взяты личные документы Луначарского (опись их имеется в протоколе обыска). И хотя, по признанию самих полицейских властей, в результате обоих обысков «ничего явно преступного не обнаружено», Луначарский был арестован (в предписании указывалось: «Обвиняемый подлежит безусловному задержанию») и доставлен в Сретенский полицейский участок, где находился до 28 апреля [18].

21 апреля Платон Васильевич Луначарский подал прошение о разрешении личного свидания с братом «для переговоров о семейных делах», но получил отказ. На его прошении была сделана пометка: «Преждевременно» [19].

В апреле было арестовано и заключено под стражу четырнадцать человек. Аресты производились и позже. Например, 30 сентября была арестована Мария Ильинична Ульянова. Всего же к расследованию в качестве обвиняемых было привлечено двадцать шесть человек.

В это число, кроме О. Г. Смидович, А. В. Луначарского и М. И. Ульяновой, входили:

1. Лукашевич Анна Морицовна, 37 лет, домашняя учительница, бывшая слушательница петербургских Высших женских курсов, не окончившая их вследствие ареста; по определению С. Н. Луначарской-Смидович, «наиболее активный член этой группы пропагандистов-агитаторов, неутомимая по кропотливой работе разыскивания утраченных связей».
2. Карасева Анна Сергеевна, 29 лет, домашняя учительница.
3. Шестаков Андрей Васильевич, 21 года, слесарь на заводе Листа, ставший вскоре профессиональным революционером, активным участником революции 1905 г., а впоследствии известным советским историком.
4. Павлов Константин Павлович, 24 лет, наборщик типографии Сытина.
5. Николаев Владимир Иванович, 22 лет, наборщик.
6. Афанасьев Михаил, 24 лет, рабочий-модельщик на заводе Листа.
7. Журавлев Александр Федотович, 20 лет, наборщик типографии Сытина.
8. Ильичев Алексей Трофимович, 18 лет, наборщик типографии Баландина.
9. Карасева Мария Сергеевна, 21 года, служащая в правлении Московско-Брянской ж. д.
10. Корольков Николай Ефимович, 20 лет, конторщик Ярославской ж. д.
11. Новодворский Владимир Дмитриевич, 27 лет, землемер.
12. Новодворская Серафима Егоровна, 25 лет, его жена, сельская учительница.
13. Смирнова Любовь Егоровна, 19 лет, домашняя учительница.
14. Борисов Алексей Павлович, 29 лет, наборщик типографии Пастухова.
15. Косарев Сергей Захарович, 18 лет, наборщик типографии Васильева.
16. Иванов Герасим Филиппович, 21 года, чернорабочий на фабрике Кудряшева.
17. Смирнов Андрей Ипполитович, 35 лет, чистильщик машин на фабрике Вебера.
18. Белоусов Петр Алексеевич, 24 лет, токарь на заводе Московского товарищества механических изделий в Подольском уезде.
19. Годовиков Александр Степанович, 21 года, наборщик типографии Васильева.
20. Гордеев Николай Васильевич, 22 лет, наборщик типографии Машистого в Нижнем-Новгороде.
21. Евдокимов Павел Дмитриевич, 19 лет, рисовальщик по камню.
22. Фролов Степан Петрович, 20 лет, рисовальщик по камню.

Неразысканным остался слесарь Иван Мягков [20].

Так возникло «Дело о преступной пропаганде среди рабочих в городе Москве» [21], или, как оно именовалось иначе, «Дело по обвинению дочери надворного советника Ольги Гермогеновой Смидович, домашних учительниц Анны Морицовой Лукашевич, Анны Сергеевой Карасевой и других 23 лиц в преступлении, предусмотренном 318 ст. Уложения о наказаниях» [22]. Выбор фамилий в названии «Дела» показывал, кого полицейские и судебные власти считали организаторами и руководителями «преступного сообщества». В один ряд с ними товарищ прокурора московского окружного суда Золотарев в своем рапорте поставил и Луначарского [23].

Естественно возникает вопрос: чем объяснить, что жандармам и на этот раз удалось быстро напасть на след подпольщиков, как только их работа стала налаживаться?

Сами участники объясняли провал «внешним сыском и неконспиративностью товарищей». Лишь впоследствии им стало ясно, что «дело было в провокации, без которой внешнему сыску едва ли часто удавалось что-нибудь сделать» [24].

Во время допроса 22 апреля 1899 г. Луначарский дал такое показание: «Анну Морицовну Лукашевич знаю приблизительно с конца 1898 г., познакомившись с ней

у Серебряковых, где только там с нею и встречался, не считая случайных встреч на улице»[25]. Здесь Луначарский, сам того не зная, назвал фамилию человека, предавшего его и его товарищей в руки царской охранки.

Анна Егоровна Серебрякова была известна в московском обществе как интеллигентная дама, которая сотрудничала в редакциях некоторых газет, занималась переводами с иностранных языков для издательств, организовывала на кооперативных началах мастерские дамских платьев. В то же время она была деятельной участницей Красного Креста — полулегальной организации, оказывавшей помощь политическим заключенным и ссыльным. Неудивительно, что у Серебряковой были большие знакомства среди московской интеллигенции, по своей работе в Красном Кресте она поддерживала тесные связи и с революционными группами разных направлений, в частности с социал-демократами. Им она оказывала различные услуги: снабжала нелегальной литературой или прятала ее, охотно предоставляла свою квартиру для всяких бесед и встреч, в том числе конспиративных. Благодаря этому она считалась нужным человеком, пользовалась доверием революционеров, и только немногие из них, особенно А. И. Елизарова-Ульянова, держались с ней настороженно, и то потому только, что находили ее слишком болтливой.

Выступление Вл. Бурцева в 1909 г. с заявлением, что Серебрякова является сотрудницей охранки, явилось совершенно неожиданным. Но дело разоблачения не было тогда доведено до конца и ограничилось газетной шумихой. Только после Октябрьской революции было окончательно установлено, что Серебрякова была провокаторшей, которая служила в охранке под кличкой «Субботина», «Мамаша», «Туз», и что на ее совести провалы почти всех революционных организаций Москвы 1890-х и начала 1900-х годов.

Ее службу высоко ценили руководители охранного отделения. Они выхлопотали ей большое денежное пособие и пожизненную пенсию. «Для должностных лиц отделений,— писал шеф московской охранки Зубатов,— она являлась не только глубоко преданным агентурным источником, но и компетентным советником, а иногда и опытным учителем в охранном деле. Как имевший удовольствие пользоваться ее интеллигентными услугами наиболее продолжительное время, я от души присоединяюсь к ее почтительному ходатайству о выдаче ей единовременного пособия в размере десяти тысяч рублей»[26].

К этой особе и явился в 1898 г. Луначарский с письмом от П. Б. Аксельрода, который рекомендовал через нее связаться с московскими социал-демократами. Луначарский не раз бывал у Серебряковой и беседовал с ней. Она была знакома и с другими участниками группы и, конечно, была осведомлена о многом в их нелегальной работе[27].

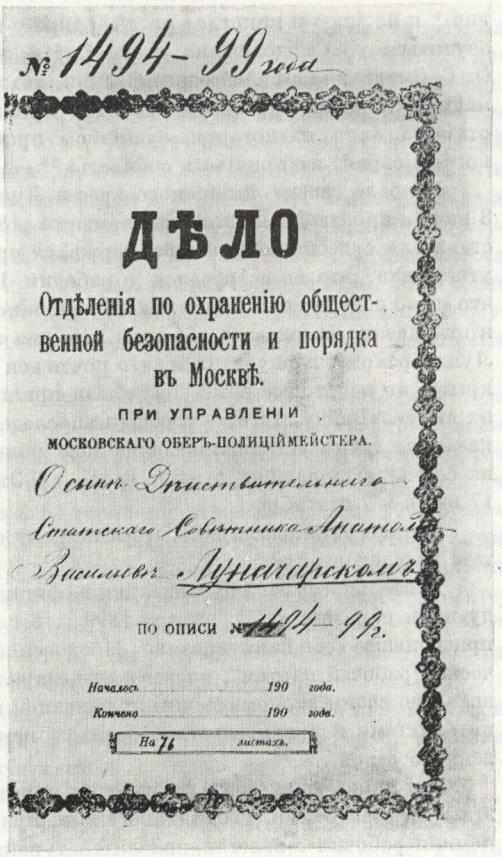
Дело не ограничилось одним предателем. А. И. Елизарова-Ульянова в своих воспоминаниях отмечает и провокаторскую роль рабочего Афанасьева, который помог жандармам найти подпольную типографию.

Может вызвать удивление тот факт, что в 1899 г. избежали ареста члены Московского комитета А. И. Елизарова-Ульянова и П. В. Луначарский, а также его жена. (М. Ф. Владимирский был выслан из Москвы в связи со студенческими волнениями и уехал вскоре за границу.) Значит ли это, что охранка не знала об их участии в подпольной работе? Над этим задумывались сами уцелевшие. «То обстоятельство, что при этом провале мы остались целы (...), — вспоминает С. Н. Луначарская-Смидович,— мы объяснили тем, что за нами не следят, так как непосредственных отношений с рабочими мы не имели». Только позже она поняла, что здесь проявился «метод охранки оставлять кого-нибудь на разводку»[28]. Была и другая причина: не желая навлекать подозрение на своего агента, охранка не арестовывала всех революционеров, с ним знакомых. Поэтому Платон и Софья Луначарские оставались на свободе еще два года, они подверглись аресту лишь в 1901 г., а Анна Ильинична успела в 1900 г. уехать за границу.

Между тем расследование по делу «о социал-демократическом кружке с домашними учительницами Смидович и Лукашевич во главе» шло своим путем.

Жандармы допрашивали арестованных, в том числе и Луначарского. «Сначала дело повернулось как будто очень благоприятно для меня,— вспоминал Луначарский

ДЕЛО МОСКОВСКОГО ОХРАННОГО ОТДЕЛЕНИЯ О ЛУНАЧАРСКОМ. 1899
Обложка
Центральный архив Октябрьской революции, Москва


№ 1494-99 года

ДѢЛО

Отдѣленія по охраненію общественной безопасности и порядка въ Москвѣ.

ПРИ УПРАВЛЕНІИ МОСКОВСКАГО ОБЕРЪ-ПОЛИЦІЙМЕЙСТЕРА.

О сынѣ Дѣйствительнаго Статскаго Совѣтника Анатолія Васильевичѣ Луначарскомъ.

ПО ОПИСИ № 1494-99 г.

Началось ..... 190 года.
Кончено ..... 190 года.
На 71 листахъ.

через двадцать лет после этих событий. — Серьезных улик против меня не оказалось. Жандарм Петерсон *, ведший дело, заявил мне, что считает меня молодым заграничным студентом, попавшим в дурную компанию, не находил нужным вести против меня дело и требовал, чтобы я уехал из Москвы» [29].

Разумеется, жандармский поручик Петерсон был неискренен. Заигрывание с арестованными и даже временное освобождение из-под стражи для установления связей с другими революционерами было обычным тактическим приемом Зубатова и его агентов.

Вскоре Луначарский был освобожден из заключения и отпущен в Киев, где жила его мать. Однако вслед ему летела шифрованная телеграмма Зубатова начальнику Киевского губернского жандармского управления: «Наши наблюдают привлеченным дознанию Луначарским передвижение интересно ввиду возможности ареста. Зубатов» [30].

В процессе продолжающегося дознания выяснились в это время и новые факты, уясняющие более значительную, чем предполагалось, роль Луначарского в деле. Во всяком случае 22 мая начальник Московского губернского жандармского управления генерал-лейтенант Шрамм потребовал арестовать Луначарского и доставить его в Москву [31]. 23 мая ночью Зубатов телеграфирует об этом в Киев, прибавляя указание: «А нашим людям вернуться»[32]. 24 мая Луначарский был вновь арестован. Его привезли в Москву и заключили в одиночную камеру Таганской тюрьмы [33].

На допросах в апреле (22-го и 29-го) Луначарский многое отрицал. Так, например, отвечая на предложенные вопросы, он писал 22 апреля: «Ольгу Гермогеновну Смидо-

* В воспоминаниях Луначарского фамилия названа неточно: Петерс.

вич * я не знаю и никогда на квартире у нее не бывал 〈...〉 Как мог 〈мой адрес〉 очутиться у Смидович, не знаю»[34]. На самом же деле он, конечно, хорошо знал О. Г. Смидович как члена организации, которому было поручено размножение прокламаций. Он даже знал, что при этом произошел такой случай: «Ольга Гермогеновна открыла окно, на котором сушились прокламации, и ветер снес их на крышу какого-то сарая; их пришлось собирать» [35].

И после своего вторичного ареста Луначарский на допросах 27 мая, 4 июня и 8 июля, производившихся жандармским ротмистром Самойленко в присутствии представителя судебного ведомства, держался прежних своих объяснений. В частности, он утверждал, что не встречался с рабочим Шестаковым [36]. Однако вскоре он увидел, что «дело повернулось хуже». За это время некоторые из арестованных успели подробно и откровенно рассказать обо всем, что они знали. Их показания продемонстрировали Луначарскому, и он убедился, что почти вся картина деятельности их группы уже раскрыта, но некоторые действия «были приписаны другим лицам и сильно усугубляли их вину». «Ввиду этого,— сообщал впоследствии Луначарский,— я решился дать показания, точно устанавливающие мою роль, снимавшие ответственность кое с кого из случайно попавших в наше дело...» [37] Это Луначарский осуществил на допросах 17 июля и 7 сентября.

Что же установили жандармы по делу социал-демократической группы в результате расследования?

Деятельность этой организации в официальных документах охарактеризована следующим образом: «...В январе 1899 г. в г. Москве образовалось тайное сообщество, присвоившее себе наименование „Московского комитета Российской социал-демократической рабочей партии", члены коего старались возбудить в трудящемся классе недовольство своим экономическим положением и вызвать рабочих к упорной борьбе с капиталистами и правительством в видах изменения в будущем современного общественного строя...» [38]

Эти лица, «знакомясь на рабочих курсах в Москве с некоторыми из посещавших эти курсы рабочими, сходились с ними, приглашали их в свои квартиры и здесь знакомили рабочих с нелегальной литературой, трактующей о рабочем вопросе. Распространяя таким образом среди посещавших их рабочих недовольство своим положением, члены кружка постепенно склоняли их к устройству стачки и майского праздника. Затем, по инициативе тех же обвиняемых, знакомыми им рабочими были приняты меры к добыванию шрифта, краски, кассы и остальных принадлежностей, необходимых для печатания прокламаций к рабочим и майских листков». С этой целью они и вводили «в свой преступный кружок знакомых им наборщиков» [39].

Охранка усиленно искала тайную типографию, находившуюся, по агентурным сведениям, в Московской губернии, близ Подольска. Осенью полицейские ищейки напали на след небольшой подпольной типографии, оборудованной в Тамбове В. Д. Новодворским. Здесь была отпечатана в количестве около восьмисот экземпляров первомайская листовка «Наш светлый праздник» с подписью «Г. Плеханов» и обозначением «Издание Московского комитета Российской социал-демократической партии» [40]. В Центральном государственном архиве Октябрьской революции, высших органов власти и государственного управления СССР хранится экземпляр этой листовки, свидетельствующий, что печатание происходило на примитивном станке в трудных условиях. В наборной кассе не хватало некоторых литер, поэтому строчные буквы заменялись порой прописными, а буква «ч» часто вообще пропускалась [41].

Относительно Луначарского жандармы вскоре убедились, что и в агитационно-пропагандистской и в организационной деятельности группы он играл очень активную роль.

Вот что сообщал, например, товарищ прокурора Московского окружного суда Золотарев в своем рапорте 12 июня 1899 г.: «Прежде нежели приступить к печатанию

---

* В тексте показаний эта фамилия пишется ошибочно: Смедовичь. Возможно, что, искажая фамилию, Луначарский хотел показать жандармам, что О. Г. Смидович ему неизвестна.

воззваний, для точного выяснения действительного положения рабочих на разных заводах, Анатолий Луначарский совместно с Шестаковым редактировали по этому поводу пространные вопросные пункты, которые и были розданы некоторым рабочим. Тот же Анатолий Луначарский принимал деятельное участие в приискании и найме конспиративной квартиры для кружка» [42]. Это по существу признал и сам Луначарский в упомянутых показаниях 17 июля и 7 сентября, хотя он и стремился подчеркнуть, что его действия были вызваны теоретическим интересом к рабочему движению на Западе и в России [43]. По свидетельству С. Н. Смидович и А. И. Елизаровой-Ульяновой, Луначарский был и автором гектографированного первомайского листка, появившегося на заводе Листа. Он же поддерживал связи с рабочими разных предприятий, в том числе и с наборщиками одной из типографий, откуда подпольщики получали шрифт. Прокурор писал о Луначарском, что «членами-интеллигентами он считался очень деятельным и серьезным сотрудником» [44].

В Таганской тюрьме Луначарский находился до 8 октября 1899 г. Эти месяцы, проведенные в одиночном заключении, не прошли бесследно для его умственного развития. Правда, он был почти совершенно лишен прогулок, плохо питался, почти потерял сон (по собственному признанию, он часто не спал целыми неделями). Но уже тогда он приучил себя работать в любых условиях и не терял даром времени. «Мне давали полную возможность,— пишет он в своих мемуарах,— выписывать книги, на что я тратил все деньги, которые получал от матери. Я прочитал целую библиотеку книг, написал множество стихотворений, рассказов, трактатов ⟨...⟩. К этому времени относится окончательная выработка моих философских воззрений»[45].

Вот почему Луначарский со свойственным ему оптимизмом вспоминал впоследствии об этом периоде своей жизни как об «очень хорошем времени».

По мере приближения дознания к концу, арестованные поодиночке или небольшими группами освобождались из-под стражи и отдавались под особый надзор полиции. 8 октября 1899 г. был выпущен и Луначарский.

Ему был выдан пропуск на выезд в Полтаву «с тем, чтобы по прибытии туда он ⟨...⟩ немедленно явился в местное полицейское управление». «По настоящему документу,— указывалось в пропуске,— Луначарский не имеет права проживать в Москве, а равно и в других местностях империи»[46].

10 октября он прибыл в Полтаву и в тот же день уехал в село Супруновку Полтавского уезда, где жил его юридический отец, действительный статский советник в отставке Василий Федорович Луначарский, владевший там небольшой усадьбой [47].

Вскоре Луначарский стал добиваться возможности побывать в Киеве. 8 декабря 1899 г. ему было дано разрешение «временно проживать в Киеве, у престарелой больной матери, сроком по 15 января 1900 года»[48].

По истечении этого срока он переехал на жительство в Калугу [49], которую выбрал, по его признанию, совершенно случайно, очевидно желая находиться поближе к Москве. А весной он снова получил разрешение выехать «к матери на Святую и Фомину неделю в г. Киев» [50] и 8 апреля 1901 г. уже был в хорошо знакомом ему еще по гимназическим годам городе.

Дознание по «московскому делу» было закончено в апреле 1900 г. Министр юстиции в своем отношении от 5 июня того же года на имя министра внутренних дел предлагал «разрешить дознание ⟨...⟩ административным порядком» с тем, чтобы подчинить привлеченных к дознанию лиц гласному надзору полиции «в избранных ими местах жительства, но вне столиц, столичных губерний, университетских городов и тех местностей фабричного района, в коих присутствие их Министерством внутренних дел будет признано вредным». При этом Луначарского предполагалось отдать под надзор сроком на один год [51]. Но товарищ министра внутренних дел князь Святополк-Мирский в ответном отношении сообщил, что Луначарский привлечен в качестве обвиняемого к новому дознанию при Киевском жандармском управлении [52].

Поэтому хотя судьба большинства обвиняемых по «московскому делу» 1899 года была окончательно решена 28 февраля 1901 г., дело о Луначарском было приостановлено и выделено особо для совместного рассмотрения с вновь возникшим дознанием. Что же это было за новое «киевское дело» Луначарского?[53]

В Киеве Луначарский встретился со многими своими знакомыми, в том числе с киевским литератором-публицистом В. В. Водовозовым. Во время одной из встреч разгорелся спор о Ибсене, писателе, творчество которого на рубеже XIX и XX вв. пользовалось большим вниманием во всех европейских странах. Норвежский драматург становился тогда одним из властителей дум и русской интеллигенции. Вокруг его пьес происходили оживленные литературные и политические дискуссии. Одних он привлекал своим протестом против устоев буржуазного общества, других — поэтизацией гордого одиночества.

Луначарский принял предложение Водовозова выступить в Литературно-артистическом обществе с рефератом на тему «Генрик Ибсен как моралист». Оппонентом вызвался быть Водовозов. Реферат назначили на 3 мая. Сбор от продажи входных билетов должен был пойти в пользу политического Красного Креста. Но знакомые Луначарскому студенты, для которых и тридцатикопеечная входная плата была слишком большим расходом, уговорили докладчика прочесть реферат еще до большого публичного выступления в более тесном кругу в одной из частных квартир. Луначарский согласился: это могло послужить неплохой репетицией для него, еще не имевшего тогда приобретенного позже опыта выступлений перед многочисленной аудиторией, в частности на литературные темы. Он рассчитывал при этом также заранее познакомиться с возражениями своего оппонента, которого докладчик пригласил принять участие и в данном, более узком собрании.

Наконец, у Луначарского было и еще одно соображение: разрешенное ему время пребывания в Киеве уже истекало, и он не был уверен в том, что ему продлят срок.

Вечером 29 апреля Луначарский отправился в дом № 36 по Фундуклеевской улице в находившуюся при студенческой столовой квартиру, где проживали студенты университета князь Константин Андроников и братья Зборовские. Однако Луначарскому не удалось в этот вечер закончить свой реферат.



ЛУНАЧАРСКИЙ
Фотография. Таганская тюрьма
1899
Центральный архив Октябрьской революции, Москва



ЛУНАЧАРСКИЙ
Фотография. Таганская тюрьма
1899
Центральный архив Октябрьской революции, Москва

В апреле 1900 г. киевская полиция была встревожена признаками оживления в местных социал-демократических кружках. Поступали сведения об усилении пропаганды среди рабочих и подготовке к празднованию 1 Мая, вблизи фабрик разбрасывались и расклеивались прокламации. Правда, день 1 мая по новому стилю (18 апреля по старому) прошел в Киеве тихо, но власти опасались, что рабочий праздник будет отмечаться 1 мая по старому стилю.

В двадцатых числах апреля произошли волнения среди киевских булочников и пекарей, устраивавших большие сходки и объявивших стачку. Поэтому полиция усилила наблюдение за всеми подозрительными лицами. 29 апреля филеры заметили, что некоторые известные своей политической неблагонадежностью лица, в том числе студенты, направляются в дом № 36 по Фундуклеевской улице. Заподозрив, что здесь происходит нелегальная сходка, полиция вторглась в квартиру, где Луначарский излагал свои мысли об Ибсене. Появление полиции вызвало среди слушателей переполох. Часть присутствовавших стала уничтожать и выбрасывать имевшиеся у них бумаги. Напрасно докладчик пытался разъяснить приставу, руководившему операцией, что собравшиеся слушают доклад на литературную тему, и, показав в доказательство свой конспект, попросил разрешения продолжать реферат. Пристав не согласился и начал немедленно переписывать всех присутствующих. Вскоре туда явился в сопровождении полусотни казаков начальник Киевского жандармского управления генерал Новицкий и распорядился отправить всех под конвоем в Лукьяновскую тюрьму. Среди арестованных оказались и Водовозов с женой, и будущий академик — историк Е. В. Тарле, в то время магистрант Киевского университета, только начинавший свою преподавательскую деятельность.

При обыске у некоторых участников собрания были обнаружены прокламации, распространявшиеся в Киеве, в том числе и гектографированное «Воззвание Киевского комитета Российской социал-демократической рабочей партии», помеченное 28 апреля

1900 г. и призывавшее помочь пожертвованиями забастовавшим булочникам, чтобы они могли дольше продержаться и добиться удовлетворения своих требований. В комнате Андроникова был найден гектограф. Обыски были произведены и в квартирах других арестованных; там тоже у многих нашли прокламации и другие нелегальные издания. В результате было создано дело «О распространении по гор. Киеву воззваний к 1 мая и приготовлениях к устройству майского рабочего праздника в г. Киеве в 1900 г.».

Вот что сообщал о происшествии 29 апреля прокурор Киевской судебной палаты Арсеньев министру юстиции в рапорте 3 мая 1900 г.: «Обескураженный неудачей приурочить празднование рабочими 1 мая в Киеве к празднованию такого же за границей, комитет социал-демократической партии решил воспользоваться беспокойным настроением забастовавших булочников и сделать попытку устроить уличные демонстрации рабочих 1 мая старого стиля. Для обсуждения этого вопроса была назначена сходка интеллигенции на 29 апреля вечером, но место сходки жандармскому управлению известно не было. К вечеру означенного дня филеры, следившие за известными жандармскому управлению лицами, заметили, что они собираются в доме № 36 по Фундуклеевской улице, где помещается студенческая столовая, находящаяся в заведовании профессора университета св. Владимира Сикорского. Получив эти сведения, начальник жандармского управления немедленно отправился туда в сопровождении чинов полиции и, потребовав пятьдесят казаков, окружил квартиру. На сходке оказалось 17 студентов, 10 разночинцев и 28 интеллигентных женщин. Все они были взяты под стражу на основании 21 ст. положения об охране»[54].

Из числа этих 55 арестованных к дознанию в качестве обвиняемых было привлечено 23 человека, относительно которых имелись сведения «о прикосновенности их к рабочему движению». В этот список попал, разумеется, и Луначарский. К «делу» было присоединено и еще несколько студентов и рабочих, не присутствовавших на ибсеновском вечере.

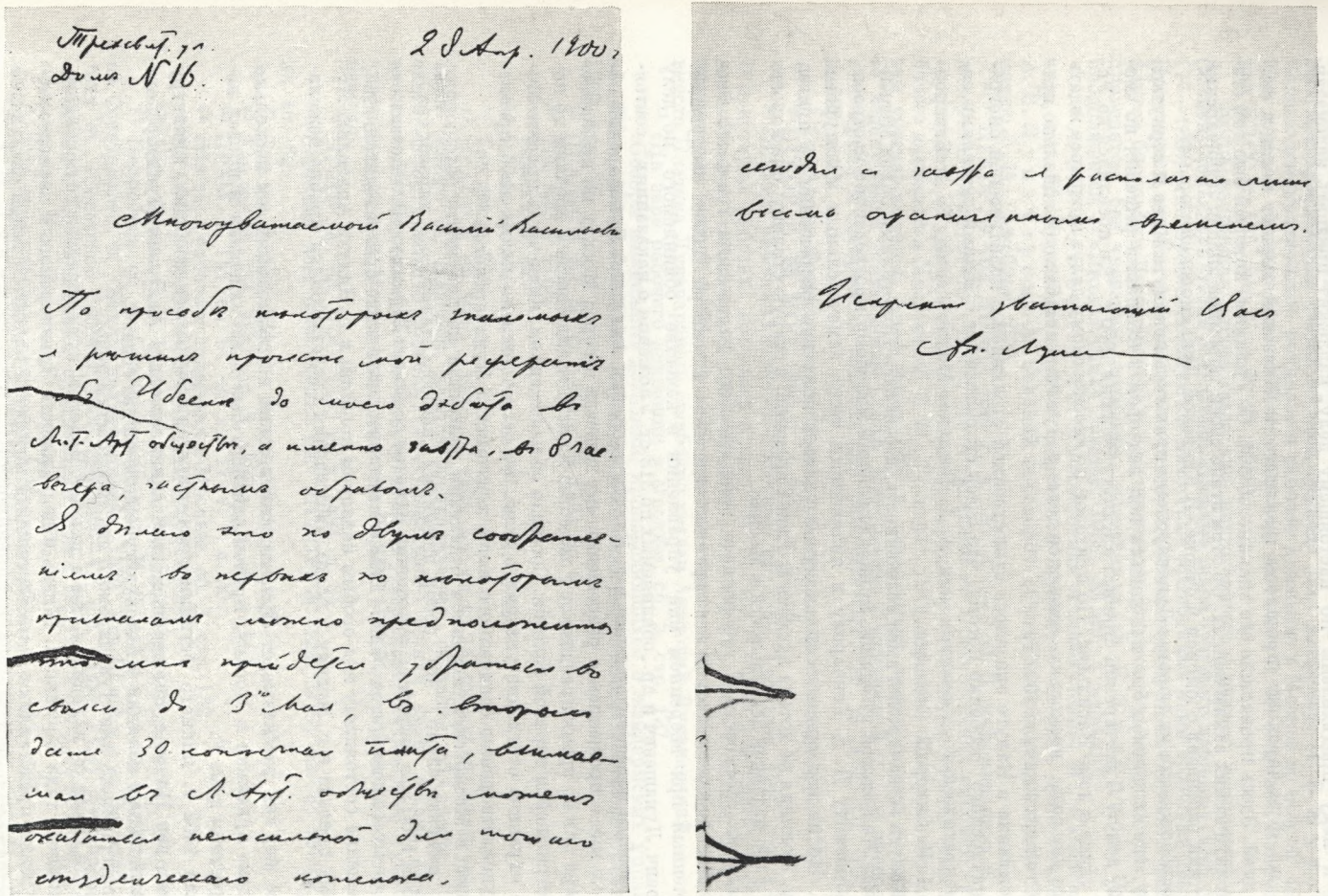
Закончено было дознание в октябре 1900 г., а «высочайшее повеление о разрешении дознания административным порядком» состоялось лишь 17 апреля 1902 г.

Относительно собрания 29 апреля жандармы сначала утверждали, что оно «представляло собою сходку с преступными целями и что заявление ее участников о чтении реферата о драмах Ибсена как цели собрания не заслуживает доверия» [55]. Однако дальнейшее расследование не подтвердило первоначального заключения, и прокурор вынужден был признать, что это «была не преступная сходка членов социал-демократического сообщества, а собралась молодежь слушать реферат о драмах Ибсена». «Несомненно,— отмечал далее прокурор,— что в собрании этом присутствовало много лиц политически неблагонадежных и некоторые из них принадлежали к тайным кружкам и, может быть, даже к организованным преступным сообществам (...), но нет никаких оснований утверждать, что они представляли собою одну организацию, тесно связанную единством мысли и целей, собравшуюся на сходку по определенному поводу»[56].

Для большинства этих «политически неблагонадежных» лиц дело закончилось высылкой в различные места под гласный надзор полиции.

В отношении Луначарского властям было совершенно ясно, что перед ними человек с явно враждебными существующему политическому строю, вполне сложившимися социалистическими взглядами, но в то же время они убедились, что к распространению воззваний в Киеве он не причастен. Прокурор Киевской судебной палаты писал о Луначарском в своем заключении, составленном 11 мая 1901 г.:

«... он еще со школьной скамьи воспитал в себе социалистическое мировоззрение, на что указывает найденный у него номер гимназического журнала „Свободное слово“ с яркой тенденциозной окраской этого направления. Дальнейшее воспитание в Цюрихском университете, вероятные связи с тамошними эмигрантами, постоянный интерес к социальным вопросам — все это несомненно развило и укрепило социалистическое направление в Луначарском, приведшее его на родине к московскому делу, по которому он обвиняется в преступлении, предусмотренном 318 ст. Уложения о наказаниях. Таким образом, несомненно, что Анатолий Луначарский представляет собою установившуюся личность, в смысле русской государственности политически неблагонадежную, но преступной в этом смысле деятельности его к Киеву приурочить нельзя.



Трехсвят. ул.
Домъ № 16.

28 Апр. 1900 г.

Многоуважаемый Василій Васильевичъ

По просьбѣ нѣкоторыхъ знакомыхъ я рѣшилъ прочесть мой рефератъ объ Ибсенѣ до моего дѣбюта въ Лит.-Арт. обществѣ, а именно завтра, въ 8 час. вечера, частнымъ образомъ.

Я дѣлаю это по двумъ соображеніямъ: во первыхъ по нѣкоторымъ признакамъ можно предположить, что мнѣ придется убраться во свояси до 3го Мая, во вторыхъ даже 30 копѣечная плата, взимаемая въ Л.-Арт. обществѣ можетъ оказаться непосильной для тощаго студенческаго кошелька.

сегодня и завтра я располагаю лишь весьма ограниченнымъ временемъ.

Искренно уважающій Васъ
Ал. Луначарскій

ПИСЬМО ЛУНАЧАРСКОГО В. В. ВОДОВОЗОВУ
Автограф. Киев, 28 апреля 1900 г.
Листы первый и последний
Центральный государственный исторический архив УССР, Киев

Здесь он не совершил ничего такого, за что подлежал бы преследованию, и те обвинения, которые к нему предъявлены по настоящему делу, надлежит признать недоказанными»[57].

Все же Луначарскому пришлось просидеть в Киевской тюрьме месяц и семнадцать дней. Здесь произошло его знакомство с М. С. Урицким, который был там старостой политических заключенных. Об этом этапе своей тюремной эпопеи Луначарский впоследствии рассказал с юмором в очерке «В Киевской Лукьяновской тюрьме».

По освобождении из тюрьмы Луначарскому пришлось покинуть Киев и вернуться в Калугу, где он должен был находиться под надзором в ожидании решения по «московскому делу». Луначарский прибыл в Калугу 30 июня 1900 г. [58] и поселился на Успенской улице в доме Васильева. Но приговор по «московскому делу» пришлось ждать еще почти два года, поскольку «киевское дело» о Луначарском было официально прекращено только в начале 1902 г.

Пребывание в Калуге оказалось существенной страницей в политической биографии Луначарского особенно потому, что здесь он сблизился с такими деятелями социал-демократического движения, как А. А. Богданов-Малиновский, В. А. Базаров-Руднев, И. И. Скворцов-Степанов.

Из Калуги Луначарский имел возможность выезжать в Полотняный Завод Медынского уезда Калужской губернии, принадлежавший молодому прогрессивно настроенному фабриканту Д. Д. Гончарову и являвшийся тогда замечательным культурным уголком. Но поднадзорному ссыльному не удалось получить разрешение на приезд в Москву. Полиция не хотела пускать его даже временно в старую столицу: она хорошо помнила о его недавней деятельности в Москве.

Начальник Московского губернского жандармского управления генерал-лейтенант Шрамм сообщал в Московское охранное отделение 4 декабря 1900 г. следующее: «Привлеченный при вверенном мне управлении в качестве обвиняемого по делу „о Смидович, Лукашевич и др., обвиняемых по 318 ст. Уложения о наказаниях", состоящий под особым надзором полиции в г. Калуге дворянин Анатолий Луначарский обратился ко мне с прошением о разрешении ему приезда в город Москву на несколько дней теперь или во время праздников Рождества Христова для совета с врачами по поводу обострившейся нервной болезни. Сообщая об изложенном, имею честь просить Московское охранное отделение уведомить меня, не встречается ли каких-либо препятствий к удовлетворению означенного выше ходатайства Луначарского» [59].

Однако в Московском охранном отделении наложили на документе резолюцию: «Крайне нежелат⟨ельно⟩ по сообр⟨ажениям⟩ наблюд⟨ательного⟩ характ⟨ера⟩». И 9 декабря 1900 г. в секретном отношении Зубатов сообщает Шрамму: «Вследствие отношения от 4 сего декабря за № 11711 имею честь уведомить ваше превосходительство, что разрешение состоящему под особым надзором полиции в г. Калуге Анатолию Луначарскому приезда в г. Москву в целях наблюдения представляется крайне нежелательным» [60].

И все же, как рассказывает Луначарский в своих воспоминаниях, он несколько раз «зайцем» приезжал в Москву, причем однажды был даже задержан и провел неделю в арестном доме [61].

15 мая 1902 г. министр юстиции статс-секретарь Муравьев сообщил министру внутренних дел Плеве о «высочайшем повелении» «выслать Анатолия Луначарского под гласный надзор полиции в Вятскую губернию на два года» [62].

Так завершилось для Луначарского его «московское дело».

Но в это время он находился уже в далекой Вологде, куда переехал по приглашению высланного туда Богданова. Жизнь и деятельность Луначарского в период вологодской ссылки представляют самостоятельный интерес и являются темой следующей статьи настоящего тома.

[1] ЦПА ИМЛ, ф.: 142, оп. 1, ед. хр. 582, л. 21.
[2] ЦГАОР, ф. 124, МЮ, 1900 г., д. 47, л. 108 об.
[3] Доклады социал-демократических комитетов Второму съезду РСДРП. М.— Л., Госиздат, 1930, стр. 121.
[4] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 46, стр. 8.

[5] Нет упоминаний об А. В. Луначарском и «московском деле» 1899 г. и в соответствующем томе «Истории Москвы» (т. V, М., Изд-во АН СССР, 1959) и в ряде специальных монографических статей об этом периоде (см., например: Н. В. Муромцев. Социал-демократическое подполье и рабочее движение в Москве во второй половине 90-х годов.— «Ученые записки Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина». Вопросы истории КПСС, т. 135, вып. 5, ч. 1. М., 1959).

Когда настоящая работа была уже подготовлена к печати, в журнале «Неман» (Минск) появилась статья А. Плавник «Первые шаги будущего наркома» (1968, № 8, стр. 177—180), в которой используются некоторые приводимые нами архивные документы. Приходится, однако, отметить, что в статье А. Плавник допущены ошибки в изложении фактов биографии Луначарского и в цитировании документов, выдержки из которых приводятся без указания архивных источников (см. Н. Трифонов. Путаница продолжается.— «Литературная газета», 1968, № 49, 4 декабря).

[6] А. В. Луначарский. Воспоминания и впечатления. М., «Советская Россия», стр. 24. Цит. статья «Мое партийное прошлое» впервые напечатана в кн.: А. В. Луначарский. Великий переворот. (Октябрьская революция). Ч. I. Пг., изд-во З. И. Гржебина, 1919.

[7] ЦГАОР, ф. 102, ДП ОО, 1898 г., д. 525, л. 3—3 об. В воспоминаниях С. Н. Луначарской-Смидович говорится, что к занятиям на Пречистенских рабочих курсах ей «приступить не удалось», так как ее «не утвердили учительницей курсов» («На заре рабочего движения в Москве», сб. 2. М., Госиздат, 1919, стр. 134). По архивным документам устанавливается, что в марте 1899 г. департамент полиции отдал распоряжение «о недопущении учительницы Софьи Николаевны Луначарской <...> к преподаванию в вечерних и воскресных классах для рабочих» (ЦГАОР, ф. 102, ДП ОО, 1898 г., д. 525, л. 5).

[8] См. Архив Тотемского краеведческого музея, осн. фонд, ед. хр. 14238.

[9] ЦГАОР, ф. 63, МОО, 1899 г., д. 1494, л. 32 об.

[10] «На заре рабочего движения в Москве», сб. 2. М., Госиздат, 1919, стр. 131—132. В некоторых работах, например в книге И. Васина «Социал-демократическое движение в Москве» («Московский рабочий», 1955, стр. 67), а также в Большой Советской Энциклопедии (изд. 2, т. 28, стр. 373) в составе первого Московского комитета РСДРП вместо Платона Луначарского ошибочно назван Анатолий Луначарский.

[11] «На заре рабочего движения в Москве», сб. 2, стр. 127.

[12] «Обзоры важнейших дознаний, производившихся в жандармских управлениях за 1898 и 1899 гг.» (XXII и XXIII). СПб., типография Министерства внутренних дел, 1902, стр. 35.

[13] ЦГАОР, ф. 63, МОО, 1899 г., д. 1494, л. 7.

[14] Там же, л. 9 об.

[15] Там же, л. 22.

[16] ЦГАМ, ф. 131, оп. 64, ед. хр. 17, т. II, л. 21.

[17] Там же, л. 22.

[18] ЦГАОР, ф. 63, МОО, 1899 г., д. 1494, лл. 10, 13, 15, 22—22 об., 28. В упомянутой выше статье А. Плавник даются неправильные сведения об аресте Луначарского. Автор статьи то заявляет, что Луначарского «взяли через восемь дней» после ареста О. Г. Смидович (цит. статья, стр. 178), то утверждает, что «впервые Луначарского арестовали по делу Московского комитета РСДРП в 1900 году» (там же). И то и другое неверно.

[19] ЦГАОР, ф. 63, МОО, 1899 г., д. 1494, л. 34.

[20] Перечень всех обвиняемых см.: ЦГАОР, ф. 124, МЮ, оп. 8, 1899 г., д. 30, лл. 40—62.

[21] Там же, ф. 102, ДП, 3-е делопроизводство, 1904 г., д. 346.

[22] Там же, ф. 124, МЮ, оп. 8, 1899 г., д. 30, л. 113.

[23] ЦГАМ, ф. 131, оп. 64, ед. хр. 17, т. I, л. 26.

[24] «На заре рабочего движения в Москве», сб. 2, стр. 132.

[25] ЦГАОР, ф. 63, МОО, 1899 г., д. 1494, л. 32 об.

[26] Цит. по кн.: С. И. Мицкевич. Революционная Москва. М., 1940, стр. 285.

[27] Подробнее об *А. Серебряковой* см.: И. В. Алексеев. Провокатор Анна Серебрякова. М., Изд-во политкаторжан, 1932; Лев Шейнин. Записки следователя М., «Советская Россия», 1965, стр. 454—471 (гл. «Дама Туз»). Луначарский рассказывает о Серебряковой в предисловии к кн.: И. В. Алексеев. История одного провокатора. Изд. Московского губсуда, 1925.

[28] «На заре рабочего движения в Москве», сб. 2, стр. 133—134.

[29] А. В. Луначарский. Воспоминания и впечатления, стр. 24—25.

[30] ЦГАОР, ф. 63, МОО, 1899 г., д. 1494, л. 38.

[31] Там же, л. 39—39 об.

[32] Там же, л. 40.

[33] См. ЦГАОР, ф. 124, МЮ, оп. 8, 1899 г., д. 30, л. 53.

Здесь о Луначарском сказано, что он содержался под стражей: 1) по охране с 13 по 27 апреля 1899 г.; 2) по дознанию с 24 мая по 8 октября 1899 г.

[34] ЦГАОР, ф. 63, МОО, 1899 г., д. 1494, л. 32 об.

[35] Цит. по кн.: И. В. Алексеев. Провокатор Анна Серебрякова, стр. 273.
[36] ЦГАМ, ф. 131, оп. 64, ед. хр. 17, т. III, л. 85.
[37] А. В. Луначарский. Воспоминания и впечатления, стр. 25.
[38] ЦГАОР, ф. 124, МЮ, 1899 г., д. 30, л. 71 об.
[39] Там же, л. 6 об. См. также ЦГАМ, ф. 131, оп. 64, ед. хр. 17, т. I, л. 26.
[40] Там же, ф. 102, ДП ОО, 1904 г., д. 346, лл. 18 об.— 19.
[41] Там же, ф. 1741, коллекция нелег. изд., инв. № 106.
[42] ЦГАМ, ф. 131, оп. 64, ед. хр. 17, т. I, л. 26.
[43] См. там же, лл. 173—174 об.
[44] ЦГАОР, ф. 124, МЮ, 1899 г., д. 30, лл. 53—54.
[45] А. В. Луначарский. Воспоминания и впечатления, стр. 25.
[46] ЦГАОР, ф. 63, МОО, 1899 г., д. 1494, л. 62.
[47] Фактическим отцом Луначарского был Александр Иванович Антонов. Луначарский сообщает о нем в автобиографии: «Родился я в 1875 году, 23 ноября в гор. Полтаве. Трехлетним ребенком переехал оттуда в Нижний-Новгород, где жил и воспитывался под руководством моего родного отца (я ношу фамилию мужа моей матери) А. И. Антонова, управляющего контрольной палатой. Это был человек радикальных настроений, несмотря на крупный пост, который он занимал. От него я получил первый толчок к атеизму и революционно-демократическому воззрению на окружающее. А. И. Антонов умер, когда мне было около девяти лет, и после короткого пребывания в Москве, где последовала его смерть, семья моя переехала в Киев» (ЦПА ИМЛ, ф. 142, оп. 1, ед. хр. 581, л. 1).
[48] ЦГАМ, ф. 131, оп. 64, ед. хр. 17, т. I, л. 58.
[49] См. там же, л. 65.
[50] Там же, л. 71.
[51] ЦГАОР, ф. 124, МЮ, оп. 8, 1899 г., д. 30, л. 65.
[52] Там же, л. 69 об.
[53] См. заметку Н. Пияшева «„Арестованный" Ибсен» («Театр», 1966, № 2, стр. 77—78). Мы цитируем далее документы, которые не приводятся Н. Пияшевым.
[54] ЦГАОР, ф. 124, МЮ, 1900 г., д. 47, лл. 20 об.— 21.
[55] Там же, л. 23 об.
[56] Там же, л. 230 об. Версию о том, что собрание 29 апреля представляло собой нелегальную сходку, устроенную Луначарским «с тем, чтобы собрать деньги в пользу стачечников и заодно ознакомиться с настроениями интеллигенции и студенчества», бездоказательно поддерживает Е. И. Чапкевич в статье «Е. В. Тарле под надзором полиции» (альм. «Прометей», т. 3. «Молодая гвардия», 1967, стр. 396).
[57] ЦГАОР, ф. 124, МЮ, 1900 г., д. 47, л. 243.
[58] См. ЦГАМ, ф. 131, оп. 64, ед. хр. 17, т. I, л. 102.
[59] ЦГАОР, ф. 63, МОО, 1899 г., д. 1494, л. 67—67 об.
[60] Там же, л. 68—68 об.
[61] См. А. В. Луначарский. Воспоминания и впечатления, стр. 28.
[62] ЦГАОР, ф. 124, МЮ, оп. 8, 1899 г., д. 30, л. 137.

ВОЛОГОДСКАЯ ССЫЛКА ЛУНАЧАРСКОГО

Статья И. П. Кохно

Царское самодержавие издавна считало Вологодскую губернию одним из наиболее подходящих мест для ссылки своих политических противников. Гранича на юге с Ярославской губернией, а на севере с Архангельской, охватывая огромные лесные массивы, Вологодчина до революции была по преимуществу краем сельскохозяйственным, отсталым в экономическом и культурном отношении. В. И. Ленин отмечал, что к северу от Вологды лежат необъятные пространства, где «царит патриархальщина, полудикость и самая настоящая дикость» [1]. Сосланные сюда революционеры были очень удалены и от фабрично-заводских районов, и от университетских городов, где их деятельность могла быть особенно опасной для властей.

История Вологодской губернии неразрывно связана с отбывавшими там срок политическими ссыльными. Их было много — сначала декабристы, потом народники, а с конца 1890-х годов социал-демократы, эсеры и представители других революционных и оппозиционных организаций. Более двух лет (1902—1904) прожил здесь также и Луначарский.

Годы, проведенные Луначарским в Вологодской губернии, явились значительным этапом в его жизни, революционной деятельности и литературной работе. Этому периоду он уделил довольно большое место в своей книге «Великий переворот»[2], а также посвятил отдельный очерк «Из вологодских воспоминаний» [3]. Характеризуя жизнь Луначарского этого времени, обычно ограничиваются названными мемуарами и мало обращаются к другим источникам.

Среди знакомых Луначарского в Вологде был местный фельдшер И. Е. Ермолаев, сыгравший впоследствии немалую роль при установлении Советской власти на Вологодчине. Во время пребывания там Луначарского он выполнял обязанности его секретаря. Перу Ермолаева принадлежат воспоминания, в которых содержатся ценные сведения о вологодских политических ссыльных, и целая глава там посвящена Луначарскому [4]. Однако, как ни интересны воспоминания Луначарского и Ермолаева, авторы их невольно ограничивались кругом своих впечатлений; к тому же писали они о событиях двадцатилетней давности, отсюда беглость отдельных характеристик, фактические неточности, ошибки в датах [5].

Весьма существенным дополнением к воспоминаниям Луначарского и Ермолаева являются документы Вологодского областного архива из фондов канцелярии вологодского губернатора, полицеймейстера и губернского жандармского управления. Отдельные официальные документы из секретной переписки, касающейся Луначарского, находятся в Тотемском краеведческом музее. Все они рисуют хотя и не совсем полную, во многом одностороннюю, но достаточно выразительную и, главное, фактически точную картину пребывания Луначарского на Вологодчине, его отношений с местными властями. Некоторые существенные данные содержат и материалы газеты «Северный край», в которой сотрудничал Луначарский в период ссылки.

Укажем еще один источник, который совершенно не привлекался исследователями. Это воспоминания жителей Тотьмы. Они были записаны в 1925 г. в связи с 50-летием Луначарского для местного краеведческого музея и с тех пор хранятся там в рукописном виде. Все эти источники, мемуарные, архивные и газетные, позволяют более подробно и точнее, чем прежде, проследить жизнь и деятельность Луначарского в Вологодской губернии.

Первое упоминание о нем в Вологодском архиве относится к 18 января 1902 г. В секретном отношении начальника Вологодского губернского жандармского управления полицеймейстеру указывалось, что «начальник Киевского губернского жандармского управления от 12 сего января за № 183 сообщил о разрешении им состоящему под особым надзором полиции в селе Полотняный Завод Калужской губернии дворянину Анатолию Васильевичу Луначарскому переехать на жительство в г. Вологду»[6]. Вследствие этого вологодскому полицеймейстеру предписывалось учредить за Луначарским, как только он прибудет в Вологду, особый надзор.

Что же заставило Луначарского просить о разрешении переехать именно в этот город? Во время своего пребывания в Калуге Луначарский познакомился и сблизился с Александром Александровичем Малиновским, более известным под псевдонимом Богданов. Он был старше Луначарского на два года и ко времени их знакомства был уже автором книг «Краткий курс экономической науки» (1897) и «Основные элементы исторического взгляда на природу» (1899). Полиция знала его как активного участника социал-демократических организаций в Туле, Харькове, Твери, Калуге.

В 1901 г. Богданова выслали в Вологду, где он вскоре занял одно из ведущих мест среди ссыльных.

В письмах Богданов настойчиво звал Луначарского в Вологду, рассказывая о здешней интенсивной культурной и политической жизни. Там в это время находилась большая колония политических ссыльных, среди которых было немало знакомых Луначарского по Киеву. Неудивительно, что он решил переехать в этот неизвестный ему до тех пор город.

26 января 1902 г. он выехал из села Полотняный Завод Медынского уезда Калужской губернии, о чем была поставлена в известность вологодская полиция [7]. А 6 февраля пристав 3-го участка г. Вологды докладывал полицеймейстеру: «На предписание от 25 января с. г. за № 29 имею честь донести вашему высокоблагородию, что состоящий под особым надзором полиции дворянин Анатолий Васильевич Луначарский прибыл в вверенный мне участок 2 сего февраля и временно остановился в доме Гусева, а 4 февраля выбыл на жительство в Вологодский уезд в село Кувшиново к доктору Малиновскому»[8].

В Вологду Луначарский приехал до вынесения приговора по «московскому делу»[9]. Поэтому жандармерия, разрешив ему переезд из Калужской губернии в Вологду, постоянно держала его под надзором.

Начальник Вологодского жандармского управления писал уездному исправнику 16 февраля 1902 г.: «Привлеченный при Киевском губернском жандармском управлении к дознанию в качестве обвиняемого в преступлении, предусмотренном 252 и 318 ст. Уложения о наказаниях и отданный под особый надзор полиции дворянин Анатолий Васильевич Луначарский, как сообщил вологодский полицеймейстер, в настоящее время выбыл из г. Вологды в село Кувшиново Вологодского уезда, а потому прошу ваше высокоблагородие учредить за ним особый надзор полиции во время проживания его во вверенном вам уезде». 22 февраля 1902 г. пристав 2-го стана уже сообщил уездному исправнику, что в соответствии с его распоряжением особый надзор полиции за Луначарским учрежден. Этот рапорт исправник переслал в Вологодское жандармское управление [10].

В селе Кувшинове Богданов, врач по специальности, работал в местной психиатрической лечебнице. Условия работы были трудные: на 300 больных только два врача [11]. Богданов и Луначарский жили в небольшом деревянном домике при лечебнице (дом сохранился доныне), время от времени совершая поездки в город.

Тон в вологодской колонии ссыльных задавали социал-демократы. Среди них, кроме Богданова, следует назвать литераторов и статистиков П. П. Румянцева и С. А. Су-



ДОМ В ПОСЕЛКЕ КУВШИНОВО. ЗДЕСЬ в 1902 г. у А. А. БОГДАНОВА ЖИЛ ЛУНАЧАРСКИЙ

Фотография В. Н. Андрианова, 1967

Музей «Революционная деятельность большевиков в вологодской ссылке», Вологда

ворова, будущих сотоварищей Луначарского по философским сборникам и журналам, одного из участников I съезда РСДРП П. Л. Тучапского и его жену В. Г. Крыжановскую, старого агента «Искры» И. А. Саммера и хорошо известную Луначарскому по подпольной работе в Москве О. Г. Смидович.

В Вологде под надзором полиции жил Б. В. Савинков. Луначарский впоследствии метко назвал Савинкова «артистом авантюры», определив тем самым и его незаурядные способности и характер его политической деятельности. В Вологде будущий лидер эсеровской партии часто выступал на собраниях с критикой социал-демократов, упрекая их в крохоборчестве и трусости. Понятно, что социал-демократы не отмалчивались в таких случаях.

Встретился Луначарский и с Н. А. Бердяевым, знакомым ему еще по Киеву. Теперь Бердяев мог представлять интерес лишь как идейный противник; о начавшейся стремительной эволюции его от легального марксизма к православию и мистике Луначарский и Богданов были хорошо осведомлены.

Среди новых знакомых Луначарский называет и писателя А. М. Ремизова, автора стилизаций в духе русской сказочной старины, и будущего известного историка и пушкиниста П. Е. Щеголева.

Как видим, вологодская колония представляла довольно пеструю картину: социал-демократическая интеллигенция, эсеры-террористы, кадетствующие либералы, философы и писатели с явным уклоном в сторону декадентства, ученые-историки. Все они были враждебно или оппозиционно настроены к царскому самодержавию, и это до известной степени их сближало. Как свидетельствует Луначарский, ожесточенные дискуссии не мешали ссыльным сохранять добрососедские отношения и поддерживать друг друга в трудную минуту. В этом мире предстояло жить и Луначарскому.

Наиболее сошелся он с Богдановым. Жизнь под одной крышей и общность взглядов по многим вопросам философии сделали Богданова и Луначарского единомышленниками на несколько ближайших лет. Богданов, имевший больший опыт революцион-

ной борьбы, сыграл немалую роль в партийном самоопределении и политической судьбе Луначарского. Именно он помог Луначарскому разобраться во внутрипартийных разногласиях после II съезда РСДРП и стать на позиции большинства. Срок трехлетней ссылки Богданова кончался 31 декабря 1903 г. [12] В дальнейшем он едет в Швейцарию, принимает активное участие в августовском (1904 г.) совещании большевиков. Через Богданова о Луначарском как о многообещающем публицисте узнал В. И. Ленин — он встретился с Луначарским в декабре 1904 г.[13] в Париже и ввел его в редакцию большевистской газеты «Вперед».

Когда Луначарский приехал в Вологду, ему было 26 лет, он находился в расцвете физических и духовных сил. Предшествующие годы были для него преимущественно периодом накопления знаний, вологодский период явился началом активной отдачи этих знаний, началом его литературно-публицистической деятельности. Именно здесь впервые проявилась всегда изумлявшая очевидцев способность Луначарского работать исключительно интенсивно и плодотворно. И. Ермолаев рассказывает, например, о том, как писалась статья «Трагизм жизни и белая магия». «Статья против Бердяева была написана в 1 час и 10 минут почти на глазах моих и А. А. Богданова и нам прочитана. Такая быстрота работы повергала не только меня, но и Александра Александровича в изумление, хотя я к этому был несколько подготовлен тем, что Анатолий Васильевич стихами переводил с немецкого на русский не менее 30 стихов в час»[14].

Многие статьи Луначарского вырастали из его устных выступлений, докладов. Статья, упоминаемая Ермолаевым, тоже была вначале рефератом, с которым выступил Луначарский на одном из собраний. Для лиц, подобных Бердяеву, утверждал Луначарский, действительность страшна, познать смысл жизни им не дано, и потому остается создавать всевозможные метафизические системы. Идеализм Бердяева и его единомышленников — это «белая магия», чуждая современным реально мыслящим людям. Констатируемый Бердяевым трагизм жизни, трагизм любви и трагизм сознания, как показал Луначарский в этой статье, разрешимы в процессе творческой деятельности, борьбы за изменение условий существования, реальных, а не надуманных взаимоотношений людей.

Луначарский рассказывает, что первые же его выступления в Вологде принесли ему широкую известность среди местной интеллигенции, особенно молодежи. Влияние Бердяева резко упало, он не решался на публичные возражения своему критику. Вскоре он уехал из Вологды в Житомир [15].

В то время как Луначарский знакомился с Вологдой, дискутировал на философские темы, а полицейские следили за каждым его шагом, в высших правительственных сферах решалась его судьба.

Положение Луначарского определилось весной 1902 г., когда был вынесен приговор. По «киевскому делу» его оправдали, и 12 мая вологодский губернатор Л. М. Князев сообщил об этом полицеймейстеру [16]. В мае состоялось решение и по «московскому делу». Министр юстиции Н. В. Муравьев направил 15 мая 1902 г. министру внутренних дел В. К. Плеве отношение следующего содержания: «Государь император по всеподданнейшему докладу моему обстоятельств дела о дворянине Анатолии Луначарском, обвиняемом в государственном преступлении, в 15 день мая 1902 г. высочайше повелеть соизволил разрешить настоящее дознание административным порядком с тем, чтобы выслать Анатолия Луначарского под гласный надзор полиции в Вятскую губернию на два года. О таковой монаршей воле имею честь уведомить ваше превосходительство, вследствие отношений от 9 декабря 1900 и 20 января 1902 г. за № 5303 и 306, для зависящих с вашей стороны распоряжений о приведении означенного высочайшего повеления в исполнение, присовокупляя, что об изложенном мною одновременно с сим поставлен в известность прокурор Московской судебной палаты»[17].

7 июня Министерство внутренних дел уведомило об этом решении вологодского и вятского губернаторов. Первый предписал вологодскому уездному исправнику принять все необходимые меры для отправки Луначарского в Вятскую губернию. Начальник же последней назначил местом жительства нового ссыльного уездный город Орлов (в настоящее время г. Халтурин), о чем сообщал вятскому полицеймейстеру и орловскому исправнику в своих предписаниях от 27 июня 1902 г.[18]

Луначарскому о приговоре стало известно 18 июня 1902 г. В этот день ему дали прочитать следующий документ: «От департамента полиции объявляется дворянину Анатолию Васильеву Луначарскому, что на основании высочайшего повеления, последовавшего в 15 день мая 1902 года в разрешение дознания по обвинению его в государственном преступлении, он, Луначарский, подлежит высылке под надзор полиции в Вятскую губернию сроком на два года, считая с 15 мая 1902 года».

На обороте читаем: «Настоящее постановление мне объявлено 18 июня 1902 года. Дворянин Анатолий Луначарский»[19].

Тогда же было заготовлено проходное свидетельство № 32 на переезд в Вятку: в нем был подробно указан маршрут следования. Свидетельство было датировано июнем 1902 г., но день отправки не был указан [20].

Итак, новая ссылка, новые мытарства. Ясно, что Луначарскому не хотелось покидать гостеприимную Вологду, в которой он за короткое время успел обжиться, приобрести много новых интересных знакомств.

Одно из них вскоре изменило личную жизнь молодого революционера: он женился на сестре Богданова — Анне Александровне Малиновской. Из записи в книге Николо-Владыченской церкви в Вологде мы узнаем, что венчание состоялось 1 сентября 1902 г., что невесте было 19 лет, а жениху — 26, что поручителем «по женихе» был «потомственный почетный гражданин Сергей Александрович Суворов», «по невесте» — «фельдшер уездного земства Иван Ефимович Ермолаев»[21]. Впоследствии Ермолаев вспоминал, как Луначарский сообщил ему о своем намерении жениться. Когда Ермолаев высказал мнение, что революционер должен быть абсолютно свободен, чтобы проявлять максимум работоспособности и самопожертвования, он получил «сразивший» его ответ Луначарского: «Я многогранен...» [22]

Узнав о новой ссылке, Луначарский обратился в Министерство внутренних дел с ходатайством, в котором просил заменить Вятку на Вологду. Свою просьбу он мотивировал плохим состоянием здоровья, приложив к прошению медицинское свидетельство из Вологодской лечебницы для душевнобольных. Нетрудно догадаться, что к выдаче свидетельства был причастен Богданов.

Вологодский губернатор Князев был, по отзывам либеральной газеты, человеком мягким и снисходительным, ревностным участником начинаний местной интеллигенции [23]. Он пошел навстречу Луначарскому и распорядился оставить его в покое до получения ответа из Петербурга [24].

Как отнеслись там к просьбе Луначарского, выясняется из переписки между министром внутренних дел и министром юстиции. 4 декабря 1902 г. Плеве писал Муравьеву:

«На основании высочайшего повеления, последовавшего 15 мая сего года по всеподданнейшему вашего высокопревосходительства докладу, дворянин Анатолий Луначарский, проживавший в с. Кувшинове Вологодской губ., подлежал за противоправительственную пропаганду среди рабочих высылке под гласный надзор полиции в Вятскую губернию сроком на два года, но ввиду представленного Луначарским медицинского свидетельства заведующего Вологодской лечебницей для душевнобольных о том, что названное лицо, страдающее тяжелой формой неврастении, нуждается в постоянном и внимательном наблюдении со стороны врача-специалиста, Луначарскому было разрешено временное пребывание в Вологодской губернии. В ноябре с. г. Луначарский, указывая, что здоровье его все еще не поправилось, обратился с ходатайством о разрешении ему остаться в Вологодской губ. до истечения определенного ему срока надзора полиции. Об изложенном имею честь уведомить ваше высокопревосходительство, присовокупляя, что я, с своей стороны, не встречаю препятствий к удовлетворению ходатайства просителя. Министр внутренних дел статс-секретарь Плеве» [25].

Изменить первоначальное царское решение мог только царь — так Николаю II пришлось в 1902 г. вторично услышать имя Луначарского. 29 декабря министр юстиции Муравьев пишет министру внутренних дел Плеве и прокурору Московской судебной палаты Посникову: «Государь император по всеподданнейшему докладу моему в 26 день декабря 1902 г. всемилостивейше повелеть соизволил разрешить Анатолию Луначарскому отбывать остающийся срок назначаемого ему высочайшим повелением 15 мая 1902 г. гласного надзора в Вологодской губернии»[26].

Таким образом, Луначарский остался в Вологде под надзором местных властей. К тому времени, когда в Вологду пришло официальное распоряжение об оставлении Луначарского, у этих властей было уже достаточно причин пожалеть о своей первоначальной снисходительности. Правда, Князева в Вологде уже не было: летом 1902 г. он был переведен в Кострому. А 8 декабря в Вологду прибыл новый губернатор А. А. Лодыженский [27].

Луначарский в воспоминаниях отзывался о нем как о либерале, позднее даже пострадавшем от черносотенцев. Но в отношениях с Луначарским новый губернатор показал себя с непривлекательной стороны.

Для того, чтобы понять дальнейшие события, необходимо остановиться на малоизвестной стороне литературной работы Луначарского, имевшей, однако, для автора большие и неожиданные последствия.

Газета «Северный край» предложила Луначарскому писать корреспонденции о событиях вологодской культурной жизни. Эта прогрессивная газета издавалась в Ярославле и имела корреспондентов в Вологде, Архангельске, Костроме и других северных городах России. Поскольку в газете сотрудничали ссыльные и публикуемые материалы нередко были критическими по отношению к местным властям, многие статьи были анонимными или подписывались псевдонимами. Луначарский подписывал свои корреспонденции инициалами А. Л.

В них он регулярно информировал читателей о новинках театрального сезона 1902—1903 гг. в Вологде. Местную труппу он считал неплохой, тем более что она время от времени усиливалась талантливыми гастролерами. Однако рецензент отмечал и недостаточно высокий художественный уровень игры отдельных актеров, самонадеянно бравшихся за трудные роли без нужной подготовки.

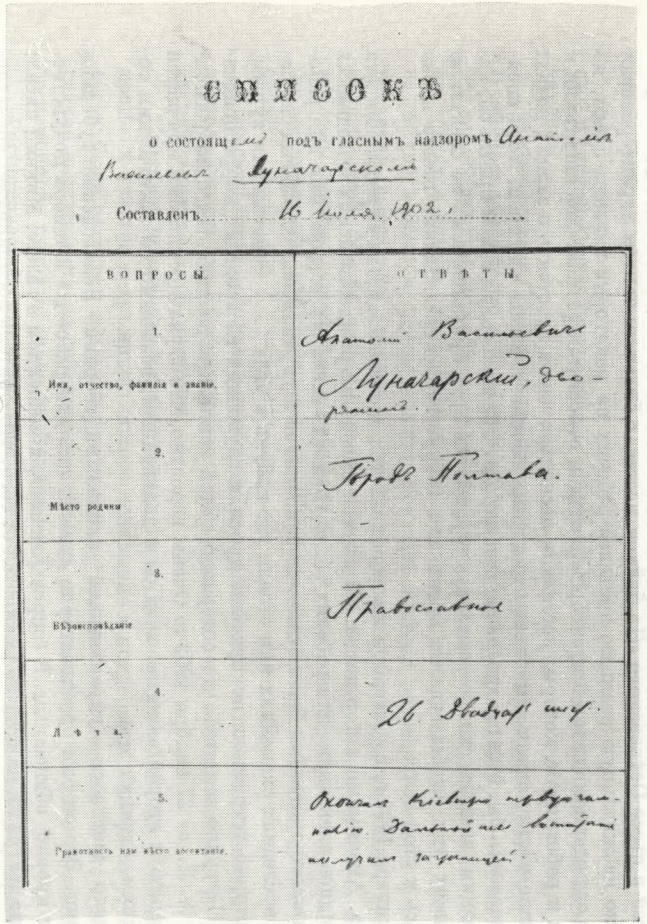
Вологодский репертуар, по словам Луначарского, был «как две капли воды похож на обычный, не особенно высокий репертуар провинциальных театров»[28]. Ставились пустые комедии и водевили, вроде «Не так страшен чёрт, как его малюют» или «Съехались, перепутались и разъехались». Но исполнялись и «хорошие, не очень заигранные пьесы». Были и заслуживающие внимания произведения современных авторов. К числу «безусловно интересных пьес» Луначарский относил, например, «Мещан» Горького и «Детей Ванюшина» Найденова, одну из лучших исторических драм Сарду «Граф де Ризоор» (подлинное название — «Родина») и драму Шницлера «Дикий». Не была забыта и классика: «Горе от ума», «Гамлет», пьесы Шиллера. В одной из рецензий Луначарский с одобрением говорил об инсценировке «Господ Головлевых», отмечая, что «бессмертный тип Иудушки допускает бесконечное совершенство сценической передачи». Особенно высокую оценку Луначарский дал гастрольным спектаклям одного из крупнейших представителей героико-романтического направления на сцене тех лет — Ф. П. Горева. Сильнейшее впечатление на рецензента произвело исполнение Горевым роли короля Лира. Оно напомнило ему таких выдающихся мастеров сцены, как Эрнесто Росси и Миттервурцер.

В ряде случаев Луначарский не ограничивался информацией о спектакле и разбором игры актеров. Он высказывается по общим вопросам литературы и искусства, и эти-то высказывания представляют наибольший интерес.

В творческой позиции Луначарского было немало моментов, сближавших его с Горьким. Оба они еще в период подготовки первой русской революции, когда один был уже прославленным писателем, а другой — политическим ссыльным и начинающим литератором, выражали неудовлетворенность состоянием современной литературы и театра, и оба обращались к романтике как к самому действенному направлению искусства.

Так же, как и Горький, Луначарский видел путь оздоровления театрального искусства в развитии мелодрамы. Он полагал, что хотя этот жанр изрядно опошлен буржуазией, все же романтически приподнятое и увлекательное искусство более всего необходимо современному зрителю. Ради этих достоинств мелодрамы критик готов был простить ее недостатки.

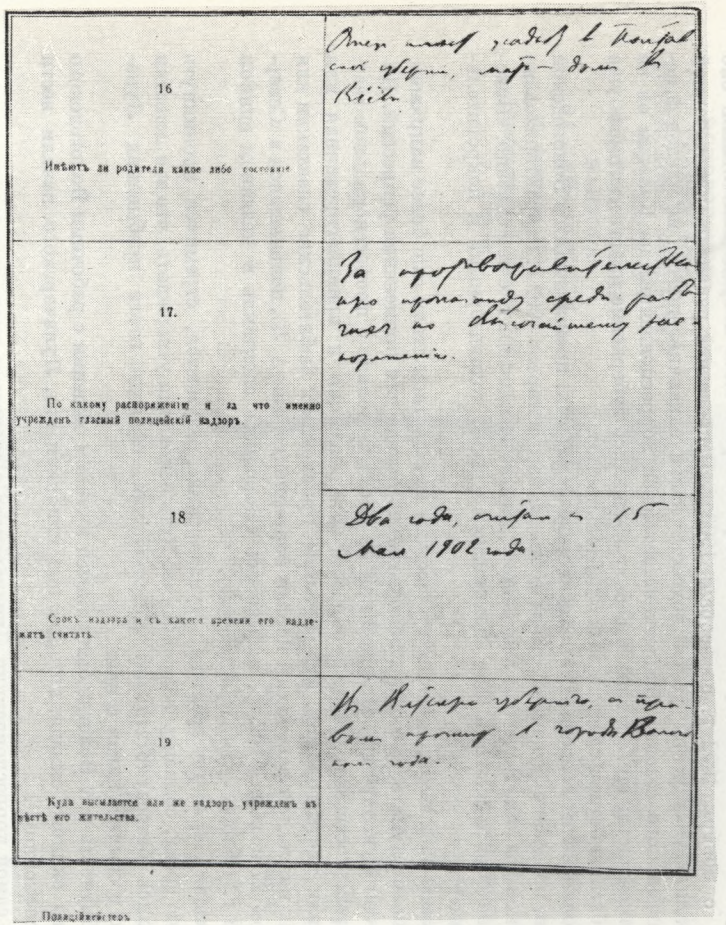
Скромные рецензии и обзоры, затерянные на страницах провинциальной газеты, были первыми опытами Луначарского в области театральной критики.



СПИСОКЪ

о состоящемъ подъ гласнымъ надзоромъ Анатолія Васильевича Луначарскаго

Составленъ 16 Іюля 1902 г.



ВОПРОСЫ	ОТВѢТЫ
1. Имя, отчество, фамилія и званіе.	Анатолій Васильевичъ Луначарскій, дворянинъ.
2. Мѣсто родины	Городъ Полтава.
3. Вѣроисповѣданіе	Православное
4. Лѣта.	26 Двадцать шесть.
5. Грамотность или мѣсто воспитанія.	Окончилъ Кіевскую первую гимназію. Дальнѣйшее воспитаніе получилъ заграницей.
16 Имѣютъ ли родители какое либо состояніе	Отецъ имѣетъ усадьбу въ Полтавской губерніи, мать — дома въ Кіевѣ.
17. По какому распоряженію и за что именно учрежденъ гласный полицейскій надзоръ.	За противоправительственную пропаганду среди рабочихъ по Высочайшему распоряженію.
18 Срокъ надзора и съ какого времени его надлежитъ считать.	Два года, считая съ 15 Мая 1902 года.
19 Куда высылается или же надзоръ учрежденъ въ мѣстѣ его жительства.	Въ Вятскую губернію, съ правомъ прожить 1 городъ Вологодской губ.

Полиціймейстеръ

«СПИСОК О СОСТОЯЩЕМ ПОД ГЛАСНЫМ НАДЗОРОМ АНАТОЛИИ ВАСИЛЬЕВЕ ЛУНАЧАРСКОМ»

Заполнен рукой Луначарского. Вологда, 16 июля 1902 г.

Листы 1, 2 об.

Краеведческий музей, г. Тотьма

Сотрудничество Луначарского в «Северном крае» было непродолжительным: оно длилось с ноября 1902 г. по февраль 1903 г. В последней рецензии, напечатанной 23 февраля, Луначарский успел подвести итоги заканчивавшегося на масленой неделе театрального сезона. Дальше посылать свои корреспонденции из Вологды он не имел возможности: в его жизнь и работу вмешались губернские власти, которые уже давно с беспокойством следили за его деятельностью.

В полицейских сведениях о политических ссыльных, проживавших в Вологодской губернии, поведение Луначарского за февраль, март и апрель 1902 г. охарактеризовано лаконичной фразой: «Ничего не замечено»[29]; но уже в июле 1902 г. о нем сказано: «Поведения неодобрительного. Ведет знакомство со всеми поднадзорными и покровительствует им»[30].

В конце 1902 г. отношения с губернским начальством стали еще более напряженными. Можно думать, что оно ожидало только повода для применения репрессий. Повод дал сам Луначарский. Молодой критик писал не только о профессиональном театре, который посещала, главным образом, интеллигенция и привилегированная или зажиточная часть горожан. Его внимание привлекли и любительские спектакли для народных низов, для рабочих. И первая корреспонденция А. Л., появившаяся в «Северном крае» 27 ноября 1902 г., называлась «Народный спектакль в казенном винном складе в г. Вологде» (см. приложение).

Посещая народные зрелища, Луначарский, разумеется, стремился проникнуть в рабочую среду, сблизиться с рабочими. Есть основания утверждать, что эти попытки не остались безрезультатными. Лодыженский, подводя итоги пребывания Луначарского в ссылке, писал о нем:

«В бытность в г. Вологде был замечен в тесном общении с рабочими Вологодского казенного винного склада, которые под влиянием его, Луначарского, начали вести себя неспокойно»[31].

И в самой корреспонденции Луначарского о спектакле прозвучали неприемлемые для начальства критические ноты. Автор очень доброжелательно оценил игру актеров-любителей в пьесе Островского «На бойком месте», с большим тактом характеризовал несколько неожиданную реакцию зрителей-рабочих на некоторые эпизоды пьесы, но с явным осуждением сказал о пренебрежительном отношении устроителей спектакля к рабочим и работницам, которых заставили несколько часов простоять в задних рядах: все лучшие места заняли чиновники акцизных сборов и члены их семей, хотя спектакль, казалось бы, был предназначен для народа. Обеспокоенная такой критикой, администрация винных складов пыталась ограничить круг приглашаемых на спектакли посторонних лиц, чтобы туда не проникали «корреспонденты». Однако газета вновь вернулась к этой теме.

20 января 1903 г. в «Северном крае» появляется ядовитая заметка «Увеселения для рабочих». Анонимный автор писал: «В винном складе на рождественских праздниках устраивались спектакли „для рабочих“ ⟨...⟩ Но хотя спектакль устроен был для рабочих, главными зрителями были знакомые чиновников и управляющего, рабочие же сидели на последних скамейках или стояли где-нибудь в углу ⟨...⟩ Отметим как курьез, что некоторые устроители покорнейше просили служащих не вводить „корреспондентов“»[32]. Нетрудно заметить, что содержание этой заметки перекликается с корреспонденцией А. Л. от 27 ноября 1902 г. Очень вероятно, что Луначарский был причастен к написанию и второй заметки, хотя он в дальнейшем, возможно по тактическим соображениям, отрицал это.

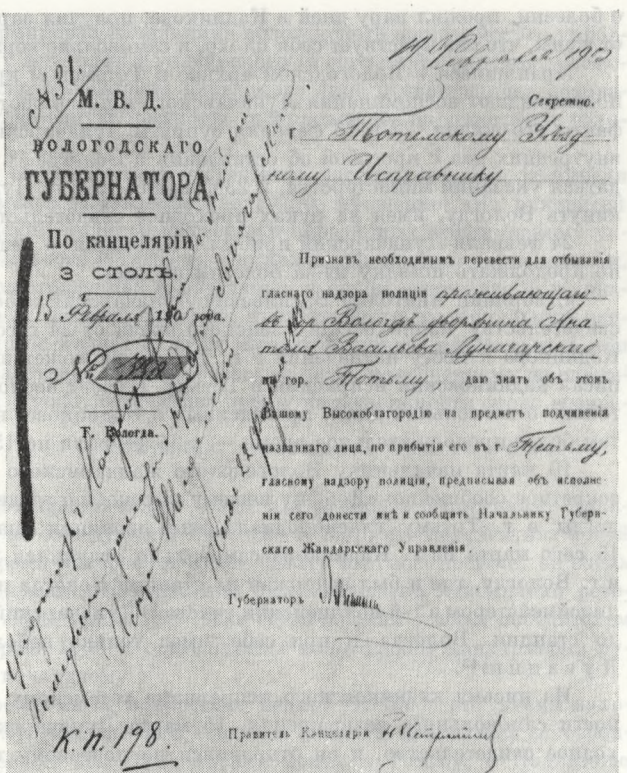
В дело вмешался управляющий акцизными сборами Вологодской губернии В. Миквиц. Это он был организатором «увеселений для рабочих» и теперь почувствовал себя кровно обиженным. В «опровержении», помещенном в газете, Миквиц писал: «Значение театра ни на йоту не умаляется от того, что зритель воспринимает впечатления не из первого ряда, а из девятого ряда ⟨...⟩ Они ⟨рабочие⟩ занимали в зале, конечно, последние ряды, потому что принуждать их садиться в первые — неразумно, бесцельно и наивно»[33].

Отвратительная физиономия барина-филантропа, презирающего рабочих, обнаружилась здесь со всей наглядностью. Нелепые увертки Миквица вскоре были высме-

РАСПОРЯЖЕНИЕ ВОЛОГОДСКОГО ГУБЕРНАТОРА ТОТЕМСКОМУ УЕЗДНОМУ ИСПРАВНИКУ ОБ УСТАНОВЛЕНИИ НАДЗОРА ЗА ЛУНАЧАРСКИМ

15 февраля 1903 г.

Краеведческий музей, г. Тотьма



№ 131.

М. В. Д.

ВОЛОГОДСКАГО

ГУБЕРНАТОРА.

Секретно.

г. Тотемскому Уезд-
ному Исправнику

По канцелярiи
3 столъ.

15 Февраля 190[illegible] года.

№ 198

Г. Вологда.

Признавъ необходимымъ перевести для отбыванiя гласнаго надзора полицiи проживающаго въ г. Вологдѣ дворянина Анатолiя Васильева Луначарскаго въ г. Тотьму, даю знать объ этомъ Вашему Высокоблагородiю на предметъ подчиненiя указаннаго лица, по прибытiи его въ г. Тотьму, гласному надзору полицiи, предписывая объ исполненiи сего донести мнѣ и сообщить Начальнику Губернскаго Жандармскаго Управленiя.

Губернаторъ

К. П. 198.

Правитель Канцелярiи

яны в газетной статье за подписью «Хмурый»[34]. Но последнее слово осталось за Луначарским.

«Стремление г. Миквица рассматривать увеселения как дело „семейное“,— писал Луначарский в письме в редакцию, напечатанном 6 февраля 1903 г.,— очень характерно; мы же думаем, что общество крайне заинтересовано в том, насколько целесообразно тратятся суммы, отпускаемые правительством для увеселений, так как акцизное ведомство в данном случае должно показать пример разумной борьбы с пьянством, развития в рабочем новых и удовлетворения уже существующих культурных потребностей. Мы не имеем прямого отношения к заметке, напечатанной в № 18, но склонны верить указанным в ней фактам, так как они совпадают не только с нашими собственными наблюдениями, но и с фактами, установленными самим г. Миквицем»[35].

Письмо было подписано не обычными инициалами, а полным именем и фамилией автора. Тем самым Луначарский открыто признал свою принадлежность ко всей этой «акцизно-театральной истории».

Потерпев поражение в публичном споре с Луначарским, Миквиц обратился за помощью к властям и тут нашел полное понимание и поддержку. Губернатору Лодыженскому были известны и другие факты «возмутительного» поведения Луначарского, его резкие выступления на собраниях ссыльных, и начальник губернии решил перевести беспокойного поднадзорного из Вологды в Тотьму.

Распоряжение о высылке Луначарского в Тотьму последовало 15 февраля 1903 г., и в тот же день об этом намерении властей были посланы официальные сообщения вологодскому полицеймейстеру и тотемскому уездному исправнику[36]. Самому Луначарскому предписание губернатора стало известно 19 февраля[37].

«Ехать я отказался,— вспоминал через двадцать лет Луначарский.— Тогда меня послали этапом. Я поехал до города Кадникова. Там остановился и взял свидетельство

о болезни, прожил пару дней в Кадникове, получил заранее условленную телеграмму от жены, что она чувствует себя плохо, и самовольно вернулся в Вологду»[38].

Хранящиеся в Вологодском архиве и Тотемском краеведческом музее документы подтверждают воспоминания Луначарского и позволяют точно датировать эти важные факты его жизни. 22 и 23 февраля супруги Луначарские обратились в Министерство внутренних дел с просьбой об оставлении в Вологде [39]. Но губернатор не стал дожидаться указаний министерства, и 23 февраля 1903 г. Луначарский вынужден был покинуть Вологду, имея на руках проходное свидетельство № 43 [40].

24 февраля Луначарский прибыл в Кадников — уездный город на пути в Тотьму, но продолжать поездку из-за болезни не смог.

«Дворянин Анатолий Васильевич Луначарский заболел инфлюэнцией, так что по свидетельству кадниковского земского врача от 24 сего февраля за № 57 выехать из Кадникова к месту назначения в г. Тотьму не может впредь до выздоровления»[41], — писал кадниковский исправник в Тотьму. В своих воспоминаниях Луначарский пишет только о нескольких днях, проведенных в Кадникове, в действительности он прожил там более продолжительное время — с 24 февраля по 15 марта.

16 марта начальнику Вологодского жандармского управления было направлено секретное сообщение: «Доношу вашему высокоблагородию, что переведенный из г. Вологды в г. Тотьму гласноподнадзорный дворянин Анатолий Васильев Луначарский 15 сего марта из г. Кадникова самовольно отлучился и прибыл по железной дороге в г. Вологду, где и был задержан на станции Вологда и отправлен г. вологодским полицеймейстером в 1-й полицейский участок. Луначарский вещи свои отправил багажом до станции Вологда и при себе имел только небольшой сверток. Унтер-офицер Дуванин»[42].

Из письма кадниковского исправника тотемскому мы узнаем некоторые подробности самовольного возвращения. 15 марта Луначарскому было вручено новое проходное свидетельство, и он отправился по почтовому тракту до Тотьмы, но, проехав несколько верст, свернул с дороги, добрался до железнодорожной станции Маржега, а оттуда уехал поездом в Вологду [43].

16 марта вологодский полицеймейстер Траковский в присутствии понятых производил осмотр вещей Луначарского, о чем был составлен большой, на трех листах, акт. В плетеной корзине были обнаружены книги и журналы преимущественно философского содержания на русском и немецком языках, кое-что из белья, множество рукописных материалов и в том числе «исписанный лист бумаги большого формата, почтовый линованный, на последней странице которого изображена человеческая голова, рисованная карандашом, с головным убором, похожим на архиерейскую митру с крупною на ней надписью „Подлец“»[44].

По воспоминаниям Луначарского, после ареста на станции он был препровожден в тюрьму, где ночевал, а днем его под конвоем отпускали домой. Губернатор хотел проявить строгость к непокорному ссыльному, и вместе с тем он не мог не считаться с довольно большой известностью Луначарского. 18 марта Луначарский пишет прошение в Вологодское жандармское управление: «Господином полицеймейстером доставлены в Вологодское жандармское управление мои книги и рукописи. Так как среди них находится начатая мною литературная работа, составляющая мой заработок, то я имею честь покорнейше просить о скорейшем возвращении мне оных книг и рукописей, коим составлена опись».

Резолюция, наложенная на прошении, гласит: «Вследствие крайней неразборчивости почерка рукописи еще не окончены просмотром, после которого все не имеющее для дела значения будет возвращено, о чем и уведомить через канцелярию просителя. 19 марта 1903 г.»[45]

На следующий день ему все же вернули книги и некоторые рукописи. Что же касается листа с рисунком, то он показался вологодским жандармам особо подозрительным, и потому его еще на второй день после обыска отправили в Петербург в департамент полиции [46].

Судя по всему, и в Петербурге не поняли, кто изображен на крамольном рисунке, кого Луначарский называет «подлецом», и потому вице-директор департамента полиции

Языков 24 марта 1903 г. информировал начальника вологодского жандармского управления о том, что «отобранный у Анатолия Луначарского 15 сего марта рисунок, указывающий на политическую неблагонадежность названного лица и являющийся основанием к переводу его в более отдаленную местность, препровожден на усмотрение вологодского губернатора»[47].

Между тем Луначарский, обеспокоенный отсутствием части рукописей, 18 апреля послал в губернское жандармское управление следующее прошение: «Из рукописей моих, задержанных г. вологодским полицеймейстером и переданных жандармскому управлению, удержаны некоторые листы и тетради, составляющие первую часть повести, озаглавленной „Подлец" и приготовленной к печатанию в одном ежемесячном журнале. Рукопись эта имеет для меня, помимо значения нравственного, материальную ценность 300—400 рублей и не представляет из себя абсолютно ничего нелегального или предосудительного. Я с удовольствием готов прочесть ее лицу, назначенному жандармским управлением. Во всяком случае покорнейше прошу по возможности скоро возвратить мне мою работу.

Дворянин Анатолий Луначарский

Тотьма, 18 апреля»[48].

Сейчас трудно сказать, что представляла собой эта рукопись с рисунком. Никаких следов ее в архивах пока не обнаружено. Известно только, что перспектива новой встречи с Луначарским, во время которой он будет читать им свою повесть, не очень улыбалась вологодским жандармам. На прошении была наложена лаконичная резолюция: «Отправить рукопись Луначарскому»[49]. Так Луначарский вышел победителем из этого столкновения. 24 апреля 1903 г. оставшиеся в вологодской жандармерии рукописи были отправлены Луначарскому [50].

Уже из приведенного прошения Луначарского видно, что он в это время находился в Тотьме. Лодыженскому удалось-таки добиться своего и избавиться от строптивого ссыльного. Однако, прежде чем Луначарский попал в Тотьму, в Кадникове с ним произошли новые приключения, оставившие след в делах канцелярии вологодского губернатора.

Из Вологды Луначарский вторично был отправлен не через две недели после ареста, как он пишет в воспоминаниях [51], а раньше, судя по всему 22 марта, ибо 23 марта он уже находился в Кадникове. В Кадникове он был посажен в тюрьму, в одну камеру с уголовниками, от которых заразился чесоткой. Причина новой задержки объясняется в следующем прошении Луначарского, направленном губернатору:

«Ваше превосходительство! Согласно вашему распоряжению я был отправлен в город Тотьму по этапу. Но по приезде в город Кадников для меня выяснилось, что я сделался жертвой какой-то административной ошибки. Вся масса неприятностей, обрушившихся на меня, как известно вашему превосходительству, стоила мне много здоровья, сил и денег, но, по-видимому, до конца она еще не исчерпана. Кадниковский воинский начальник не принял меня на этапе за неимением моей фотографической карточки. Кто тут не прав? Тот ли конвой, который вел меня без карточки в Кадников, или тот, который отказался вести в Тотьму, Губернское правление, не потрудившееся прислать карточку, или неукоснительное кадниковское начальство,— я не знаю, но в результате мой и без того тяжелый и долгий путь становится вдвое более долгим и тяжелым.

Покорнейше прошу, ваше превосходительство, принять меры для пресечения тяжелых для меня результатов какой-то административной путаницы и либо разрешить мне вернуться на свой счет в Вологду и ехать в Тотьму пароходом по открытии навигации, о чем я уже давно тщетно прошу, либо распорядиться о препровождении меня в Тотьму независимо от этапа, в чем мне было отказано местными властями. Прошу принять во внимание совершенно ненужные беспокойство и тревоги, причиняемые всеми этими трагедиями моей жене, положение которой, как известно вашему превосходительству, требует совершенного спокойствия. Надеюсь, что ваше превосходительство не вынудит меня ни за что ни про что просидеть неделю в Кадниковской тюрьме.

Дворянин Анатолий Луначарский

23 марта 1903 года. Кадников»[52].

27 марта Лодыженский послал телеграмму в Кадников. Луначарскому было выдано проходное свидетельство, и 28 марта в час дня он вместе с урядником выехал к месту ссылки [53]. А через три дня тотемский исправник докладывал губернатору о том, что «дворянин Анатолий Васильев Луначарский в г. Тотьму прибыл 31 сего марта по проходному свидетельству кадниковского уездного исправника от 28 марта за № 64 и гласному надзору полиции, по положению 12 марта 1882 года, подчинен, о чем мною сообщено г. начальнику Вологодского жандармского управления»[54].

Как вспоминает Луначарский, ехали они в сильную распутицу, по дороге он заболел рожей — неудивительно, что через двадцать лет, в воспоминаниях, тяжкий путь этот показался ему вдвое длиннее, чем был на самом деле.

Наступил Тотемский период ссылки Луначарского. Тотьма была небольшим уездным городком Вологодской губернии с населением (по данным 1897 г.) 4947 человек [55]. После Вологды, где Луначарский жил среди молодежи, в атмосфере споров, новых знакомств, Тотьма, окруженная лесами и болотами, расположенная на берегу реки Сухоны, вдали от железной дороги, являлась настоящим захолустьем.

Тотемские воспоминания Луначарского окрашены в радужные тона. Он с восхищением пишет о северной природе, о поездках на санях сквозь серебряные зимние леса в соседний Спасо-Смуринский монастырь, где кормили хлебом, квасом и ухой, каких он ни до, ни после, никогда не едал, о своей ничем не прерываемой и очень успешной литературной работе, о безоблачной семейной жизни — Анна Александровна также вскоре приехала в Тотьму. Однако документы, находящиеся в делах канцелярии вологодского губернатора, вносят некоторые коррективы в эту идиллическую картину и позволяют утверждать, что летом 1903 г. Луначарские пережили довольно трудное время.

Уже в кадниковском прошении губернатору Луначарский намекает на беременность Анны Александровны. Известно, что в Тотьме она, ухаживая за больным мужем, сама слегла в тифу, так что первый ребенок их умер. 18 июня 1903 г. Луначарский послал в департамент полиции прошение о предоставлении ему отпуска для поездки в город Анапу Кубанской области. Одновременно в письме Лодыженскому он писал: «Несчастья, обрушившиеся на меня в городе Тотьме, грозят окончательно погубить мое здоровье и в корне испортить здоровье моей жены. Я твердо надеюсь, что ваше превосходительство будете столь добры и окажете все зависящее от вас содействие в деле получения соответствующего распоряжения»[56].

Не дожидаясь ответа департамента полиции, он вновь обращается к Лодыженскому с прошением, в котором подробно описывает трудное положение, в каком оказалась его семья:

«Вашему превосходительству известно, что мной подано в департамент полиции прошение об отпуске ввиду болезни моей и жены на четыре месяца в город Анапу. В настоящее время жена моя несколько оправилась, но чувствует себя крайне слабой, между тем сестра ее Мария Александровна Малиновская, продолжавшая ухаживать за нею, захворала, по-видимому, довольно серьезно. Сам я настолько переутомлен, что каждый день могу слечь, в каковом случае вся моя больная семья окажется в крайне беспомощном состоянии. Ввиду всего вышеизложенного я имею честь покорнейше просить ваше превосходительство разрешить мне переехать с семьею в Вологду, впредь до ответа департамента. Если ответ этот будет благоприятным, я, конечно, отправлюсь на юг, если нет, то в тот город, который мне будет указан для жительства.

Дворянин Анатолий Луначарский

Тотьма, июля 6, 1903 год»[57].

Губернатор разрешил Луначарскому отвезти Анну Александровну в Вологду, но при условии, что он немедленно возвратится в Тотьму. Из донесений вологодского полицеймейстера Лодыженскому видно, что Луначарский с женой прибыл в Вологду 7 июля, а уже 8 июля он должен был вернуться в Тотьму [58].

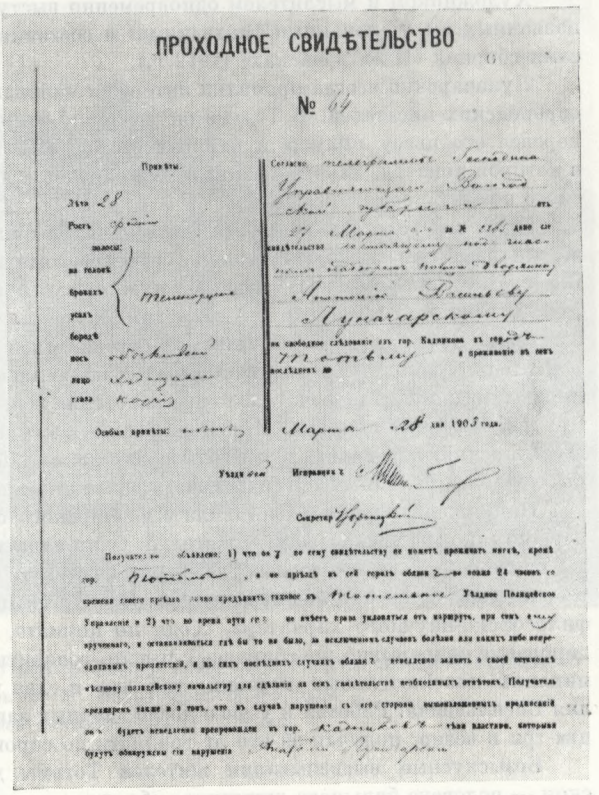
Что же касается просьбы о временной отлучке в Анапу для лечения морскими купаниями, то телеграфный ответ департамента полиции гласил следующее:

«ПРОХОДНОЕ СВИДЕТЕЛЬСТВО», ВЫДАННОЕ ЛУНАЧАРСКОМУ ДЛЯ СЛЕДОВАНИЯ ИЗ КАДНИКОВА В ТОТЬМУ

28 марта 1903 г.

Внизу — подпись Луначарского

Краеведческий музей, г. Тотьма



ПРОХОДНОЕ СВИДѢТЕЛЬСТВО

№ 64

«Вологда. Губернатору. Из Петербурга. Принята 19 июля 1903 года. Благоволите приказать объявить поднадзорному Луначарскому ходатайство отлучке Кубанскую область отклонено. За директора Языков»[59].

21 июля тотемский исправник сообщил эту весть Луначарскому [60].

И вместе с тем Луначарский был искренен, вспоминая через двадцать лет добрым словом старинный и живописный городок. Всю жизнь он был постоянно занят самыми разнообразными делами, всю жизнь ему не хватало времени для литературной работы, а тотемское заключение дало возможность — вынужденную возможность — целиком сосредоточиться на литературе и философии. Поэтому он утверждал, что именно Тотьма, как ранее Таганская тюрьма, дала ему для формирования мировоззрения больше, чем предшествующие занятия в Цюрихском университете, парижских музеях и высших школах [61].

В Вологде и Тотьме были написаны программные работы Луначарского по эстетическим вопросам: «О художнике вообще и некоторых художниках в частности», «Перед лицом рока», «Основы позитивной эстетики», «Диалог об искусстве».

В некоторых из этих работ, особенно в «Основах позитивной эстетики», заметно влияние эмпириокритической философии Авенариуса и Маха. Но Луначарскому всегда было тесно в мире умозрительных абстракций, отвлеченные категории эстетики он стремился наполнить конкретным содержанием, сделать сложные вопросы искусства достоянием широких масс. Так появляется известный «Диалог об искусстве». Переиздавая эту работу в 1919 г., Луначарский с полным основанием писал в предисловии: «Я думаю, что она не устарела, что и сейчас ее могут прочесть с пользой те, кто хочет рассмотреть явление искусства под углом зрения революции и ее великих задач ⟨...⟩ Жизнь очень существенно изменилась, но мы остались прежними»[62]. «Диалог об искусстве» явился тем жанром литературной критики, который наиболее отвечал артистической натуре Луначарского.

Художником и мыслителем одновременно выступает Луначарский и в рассказах, названных им «маленькими фантазиями» и составивших с написанными позднее пьесами сборник «Идеи в масках» (1912 г.).

Луначарский всегда проявлял интерес к малоизвестным в России именам западноевропейских писателей. В Тотьме он усиленно занимается творчеством Н. Ленау. Он перевел его пьесу «Фауст» и написал статью «Н. Ленау и его философские поэмы», в которой показал, какой огромный мир образов и идей содержит творчество австрийского поэта и драматурга.

В эти же годы Луначарским были написаны многочисленные рецензии, а также журнальные заметки о современной русской литературе, о произведениях Чехова, Вересаева, Серафимовича, Гарина-Михайловского и других писателей-реалистов.

«Анатолий Луначарский — сотрудник журналов „Образование", „Русская мысль" и газеты „Курьер"» — такой автограф оставил он в визитационной книге Петровской ремесленной школы [63]. Его первые статьи появились на страницах именно этих популярных изданий, где печатались произведения крупнейших писателей (в том числе Чехова, Мамина-Сибиряка, Короленко), где выступали известные ученые и критики. Луначарский, как видим, в эти годы сразу попал в большую литературу, сразу начал печататься в солидных органах печати, известных всей читающей России.

Напряженная работа заставила Луначарского обратиться к помощи секретарей-переписчиков из числа местных жителей. Один из них Л. Г. Панфиловский — в то время служащий Тотемского земства — рассказывает: «Работа моя состояла в том, что я записывал в тетрадь под диктовку А. В., что он мне говорил, создавая этим статьи философско-научного характера. Ходя по комнате, назад руки, А. В. имел великое дарование непрерывно, не сбиваясь с мысли, говорить экспромтом, не имея под руками никаких положительных пособий, так что я едва успевал записывать слова Анатолия Васильевича. Работал я у него после дневных занятий в земстве, вечерами, часа по два-три в вечер, получая за это от тридцати до сорока копеек в час»[64].

Безыскусные высказывания жителей Тотьмы дают представление о Луначарском — человеке большого душевного обаяния, простом и неприхотливом в домашней обстановке, приветливом и общительном в отношениях с товарищами.

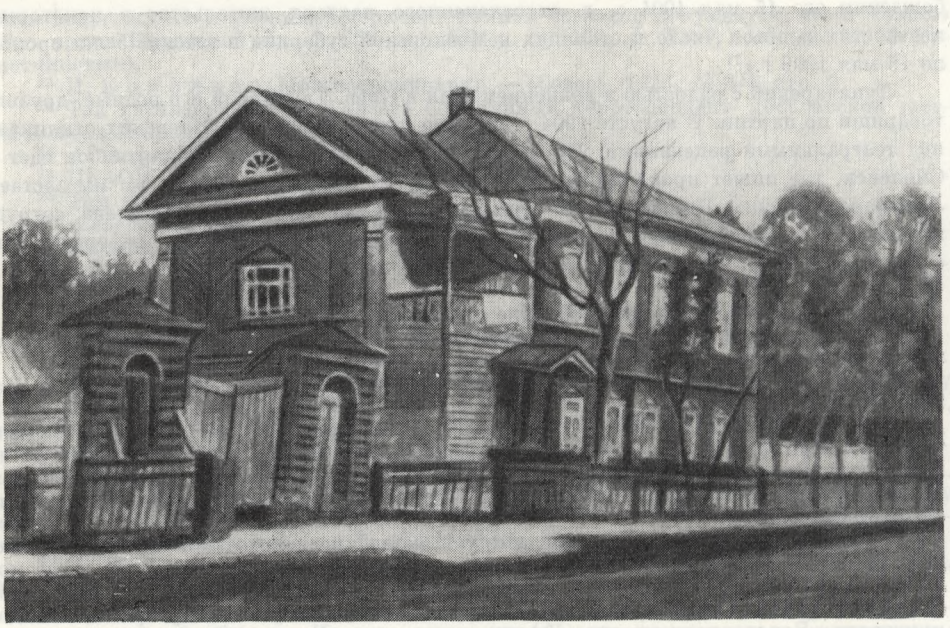
«Я познакомилась с Анатолием Васильевичем и его женой Анной Александровной, когда они жили по Советской улице (бывшей Сретенской) в доме Упадышевой,— вспоминает А. Дудина, бывшая машинистка земской управы.— Занимали они две небольшие комнаты и кухню. Обставлены комнаты были просто, но уютно 〈...〉 В материальном отношении жили они довольно хорошо. Стол имели в клубе. Жена его всегда хорошо одевалась, любила кататься на извозчике. Жили они очень дружно. Анна Александровна участвовала с успехом в любительских спектаклях в клубе, там мы с ней играли в следующих пьесах: „Не все коту масленица" Островского, „На бойком месте" и др. Анатолий Васильевич был нашим домашним режиссером, и мы часто с его женой с увлечением репетировали пьесы, а он нас поправлял»[65].

Нередко случалось, что во время работы, когда Луначарский диктовал статьи, раздавался стук в дверь: приходил полицейский, требуя, чтобы ссыльный немедленно шел к исправнику. «Анатолий Васильевич вставал, шел, и хорошо помню, что у него всегда при этом играла на лице презрительная улыбка и вырывались восклицания: „Ох, уж мне эта полиция"»[66].

В Тотемском музее хранится несколько расписок Луначарского, данных им исправнику. Имеются там и любопытные секретные рапорты полицейского надзирателя Кирикова, написанные крупными буквами. В них сей усердный служака сообщает «его высокоблагородию господину исправнику», с кем ведет знакомства поднадзорный, каково его поведение, где он бывает.

«Жизнь ведет вполне правильную, а не разгульную,— глубокомысленно замечает Кириков,— в квартире у себя занимается чтением книг и газет»[67]. Последний рапорт датирован 12 февраля 1904 г.

Как рассказывает Луначарский, он быстро вошел в круг немногочисленной тотемской интеллигенции. Он хотел, по примеру прошлых лет, возобновить публичные выступления, но намерениям этим не суждено было осуществиться. Прибывший в Тотьму



ДОМ УПАДЫШЕВОЙ В ТОТЬМЕ. ЗДЕСЬ в 1903—1904 гг. ЖИЛ ЛУНАЧАРСКИЙ
Акварель Ф. М. Вахрушова, 1920-е годы
Краеведческий музей, г. Тотьма

новый исправник Траковский (ранее он был полицеймейстером в Вологде) решительно пресек всякие попытки сближения государственного преступника с жителями Тотьмы. Тотемские знакомые Луначарского, опасаясь преследования властей, боялись даже здороваться с ним при встрече на улице.

Сам Луначарский воздерживался от разговоров на политические темы с жителями Тотьмы. И все же привычка профессионального революционера-пропагандиста брала свое. Ю. Попова, в то время ученица женской гимназии, вспоминает, что от Луначарского она узнала «Марсельезу», «Похоронный марш» и другие революционные песни. Между тем срок ссылки подходил к концу, и Луначарский мог строить планы на будущее.

15 мая 1904 г. Луначарский был освобожден от полицейского надзора, ему вручили хранившиеся при деле документы, и он получил право уехать из Тотьмы [68]. Он плыл пароходом по Сухоне до Вологды и там, перед тем как навсегда покинуть этот город, «прочитал перед многочисленной аудиторией, состоявшей преимущественно из ссыльных, доклад о вероятных перспективах революции»[69].

Из официальных документов Вологодского архива и Тотемского музея нельзя установить точную дату отъезда Луначарского из Тотьмы и Вологды. Но известно, что уже 4 июня 1904 г. Луначарский находился в Киеве и принимал участие в сходке социал-демократов за Днепром [70]. Известно также, что из Вологды в Киев он ехал через Москву, где не имел права задерживаться. Предоставленная свобода была довольно относительной: ему было запрещено жить в столицах Российской империи в течение пяти лет со дня освобождения из ссылки. Об этом мы читаем в одном из официальных документов: «Московский генерал-губернатор предложением от 7 июля 1904 года за № 1691 (вход. № 9296—9 июля 1904 г.) поставил в известность московского обер-полицеймейстера, что министр внутренних дел признал необходимым по рассмотрении в особом совещании, образованном согласно ст. 34 положения о государственной охране, воспретить состоящему за государственное преступление под гласным надзором полиции в Вологодской губернии дворянину Анатолию Васильеву Луначарскому, по осво-

бождении его 15 мая 1904 с. г. от означенного надзора, жительство в некоторых местностях и в том числе в столицах и Московской губернии в течение 5 лет сроком по 15 мая 1909 г.»[71].

Луначарский с радостью и волнением ехал в Киев. Там ждали его родные, друзья, товарищи по партии. В августе 1904 г. его имя уже появилось в «Киевских откликах» под театральными рецензиями. По вызову Центрального Комитета партии он едет в Смоленск, где пишет прокламацию по поводу убийства Плеве. А осенью мы застаем Луначарского уже в Париже. Далее первая встреча с В. И. Лениным, Женева, сотрудничество в большевистской газете «Вперед», бесчисленные статьи, рефераты, бои с меньшевиками... Россия шла навстречу своей первой революции.

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 43, стр. 228.

[2] В главе «Мое партийное прошлое». См. А. В. Луначарский. Воспоминания и впечатления. М., «Советская Россия», 1968, стр. 28—32.

[3] А. Луначарский. Из вологодских воспоминаний.— «Север», Вологда, 1923, № 2.

[4] И. Ермолаев. Мои воспоминания.— «Север», Вологда, 1923, № 3-4. Отмечая несомненные достоинства мемуаров И. Ермолаева, следует, однако, указать на их явно апологетический тон по отношению к А. Богданову. Редакция журнала «Север», публикуя «Мои воспоминания», оговорила в примечании свое несогласие с отдельными суждениями автора.

[5] Так, например, Луначарский датирует окончание вологодской ссылки 1901 годом: «По окончании ссылки в 1901 году мы с женой поехали в Киев, где жила моя мать» (А. В. Луначарский. Воспоминания и впечатления, стр. 32). Это явная ошибка. В 1901 г. Луначарский женат не был, жил в Калужской губернии, ожидая приговора. Вологодская ссылка Луначарского началась в 1902 г. и закончилась в 1904 г.

[6] Государственный архив Вологодской области (далее сокращенно АВО), ф. 129, ед. хр. 223, л. 1.

[7] АВО, ф. 129, ед. хр. 223, л. 2. В заявлении на имя пристава 1-го стана Медынского уезда Луначарский указывает другую дату отъезда из села Полотняный Завод в Вологду — 24 января 1902 г. (Гос. архив Калужской обл., ф. 803, оп. 1, д. 240, л. 1).

[8] Там же, л. 4.

[9] См. в настоящ. томе статью «А. В. Луначарский и „московское дело“ 1899 г.».

[10] АВО, ф. 130, оп. 1, ед. хр. 540, лл. 1 и 2.

[11] В статье «Из вологодских воспоминаний» Луначарский рассказывает о том, как он присутствовал на заседании губернского земства, где блистал красноречием либерал В. А. Кудрявый. Обращение к отчетам губернской земской управы позволяет установить, что на этом заседании обсуждался вопрос об учреждении при кувшиновской больнице должности третьего врача.

[12] АВО, ф. 130, оп. 1, ед. хр. 541, лл. 12 и 13.

[13] В воспоминаниях «Ленин из красного мрамора» (1933 г.) Луначарский датирует первую встречу с Лениным весной 1904 г. (эта дата некритически повторяется во многих работах, например в книге А. Елкина «Луначарский», серия «Жизнь замечательных людей», М., 1967, стр. 40). Однако весной 1904 г. Луначарский находился в Тотьме. За границу он выехал только осенью этого года. Ленин же весь 1904 год жил в Швейцарии и только в первых числах декабря посетил Париж. Тогда-то и произошло их первое знакомство.

[14] И. Ермолаев. Мои воспоминания.— «Север», 1923, № 3-4, стр. 8.

[15] Луначарский в статье 1924 г. «Дальше идти некуда» упоминает о том, что Бердяев, находясь в вологодской ссылке, «получил отпуск в Житомир», откуда потом вернулся в Вологду (см. А. В. Луначарский. Против идеализма. Этюды полемические. М., «Работник просвещения», 1924, стр. 157). В «делах» вологодского городского полицейского управления отмечено, что Бердяев «переведен на жительство в Житомир 10 апреля 1902 г.» (АВО, ф. 130, оп. 1, ед. хр. 541, л. 5).

[16] Там же, ф. 129, ед. хр. 223, л. 5.

[17] ЦГАОР, ф. 124, МЮ, 1899 г., д. 30, л. 137.

[18] АВО, ф. 130, оп. 1, ед. хр. 540, лл. 3 и 4; Гос. архив Кировской области, ф. 582, оп. 163, ед. хр. 120, лл. 1—3. (Документы из архива Кировской области выявлены и сообщены редакции М. М. Решетниковым.)

[19] Там же, л. 5.

[20] Там же, л. 11.

[21] Архив ЗАГС г. Вологды. Церковные записи за 1902 г. Для вступления в брак Луначарскому потребовалось представить документы о своем семейном положении. В вологодской полиции их не было. Предполагалось, что они отправлены из Петербурга в Вятку. Поэтому 19 августа 1902 г. Луначарский шлет телеграмму вятскому губернатору: «Прошу выслать документы вологодскому полицеймейстеру. Женюсь. Если не у вас, телеграфируйте». А через день посылает вторую телеграмму: «Прошу удостове-

рить вологодского полицеймейстера телеграммой согласно документам, что я холост» (Гос. архив Кировской обл., ф. 582, оп. 163, ед. хр. 120, лл. 6—7, сообщено М. М. Решетниковым).

[22] И. Ермолаев. Мои воспоминания.— «Север», 1923, № 3-4, стр. 9.

[23] Так характеризует Л. Князева безымянный корреспондент ярославской газеты «Северный край» в заметке 4 августа 1902 г.

[24] АВО, ф. 130, оп. 1, ед. хр. 540, л. 9.

[25] ЦГАОР, ф. 124, МЮ, 1899 г., д. 30, л. 139.

[26] Там же, л. 142.

[27] «Северный край», 1902, № 326, 12 декабря.

[28] Там же, 1903, № 49, 23 февраля.

[29] АВО, ф. 108, ед. хр. 446, лл. 90, 104 и 110.

[30] Там же, ф. 108, ед. хр. 446, л. 168.

[31] Там же, ф. 18, ед. хр. 809, л. 78.

[32] «Северный край», 1903, № 18, 20 января.

[33] Там же, 1903, № 23, 25 января.

[34] Там же, 1903, № 27, 29 января. Псевдоним «Хмурый» принадлежал сотруднику редакции Ивану Ершову (см. И. Ф. Масанов. Словарь псевдонимов, т. 3. М., 1958, стр. 216; т. 4, М., 1960, стр. 180).

[35] «Северный край», 1903, № 34, 6 февраля.

[36] Тотемский краеведческий музей (далее сокращенно ТКМ), фонд Луначарского.

[37] «1903 года февраля 19 дня нижеподписавшийся выдал настоящую расписку в том, что предписание г. вологодского губернатора от 15 февраля за № 329 мне объявлено — А. Луначарский» (ТКМ, фонд Луначарского.)

[38] А. В. Луначарский. Из вологодских воспоминаний.— «Север», 1923, № 2, стр. 3.

[39] Об этих прошениях говорится в отношении, посланном вице-губернатором Ославиным полицеймейстеру. Из него видно, что 11 марта пришел ответ министерства: просьба Луначарских была оставлена без последствий. 20 марта это известие было сообщено А. А. Луначарской, о чем в деле имеется ее расписка (АВО, ф. 130, оп. 1, ед. хр. 539, л. 175).

[40] АВО, ф. 130, оп. 1, ед. хр. 539, л. 179.

[41] ТКМ, фонд Луначарского.

[42] АВО, ф. 108, ед. хр. 493, л. 179.

[43] ТКМ, фонд Луначарского.

[44] АВО, ф. 108, ед. хр. 493, л. 221.

[45] Там же, л. 224.

[46] Там же, л. 226.

[47] Там же, л. 227.

[48] Там же, л. 293.

[49] Там же, л. 233.

[50] Там же, л. 295.

[51] А. В. Луначарский. Из вологодских воспоминаний.— «Север», 1923, № 2, стр. 3.

[52] АВО, ф. 18, ед. хр. 809, лл. 57—58.

[53] Там же, л. 59.

[54] Там же, л. 62.

[55] Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 66, стр. 666.

[56] АВО, ф. 18, ед. хр. 809, л. 62.

[57] Там же, л. 69.

[58] Там же, лл. 67—68.

[59] Там же, л. 72.

[60] Там же, л. 73.

[61] А. В. Луначарский. Воспоминания и впечатления, стр. 31—32.

[62] А. Луначарский. Диалог об искусстве. М., 1919, стр. 4.

[63] Петровская ремесленная школа в г. Тотьме ежегодно устраивала выставки работ своих учеников. 10 июня 1903 г., вскоре после возвращения из Вологды, куда он ездил с больной женой, эту выставку посетил Луначарский. Визитационная книга, где он расписался, представлена в экспозиции Тотемского краеведческого музея.

[64] ТКМ, фонд Луначарского.

[65] Там же.

[66] Там же.

[67] Там же.

[68] О снятии надзора с Луначарского сообщил вологодскому губернатору тотемский исправник (АВО, ф. 18, ед. хр. 809, л. 79).

[69] И. Ермолаев. Мои воспоминания. — «Север», 1923, № 3-4, стр. 10.

[70] ЦГАОР, ф. 102, ДП ОО, 1909 г., № 5, ч. 84, л. 157.

[71] Там же, ф. 63, МОО, 1899 г., д. 1494, л. 74.

ПРИЛОЖЕНИЕ

НАРОДНЫЙ СПЕКТАКЛЬ В КАЗЕННОМ ВИННОМ СКЛАДЕ В ГОРОДЕ ВОЛОГДЕ

22 ноября мне удалось побывать на народном увеселении, устроенном администрацией казенной винной монополии для своих рабочих.

Как известно, введение государственной монополии имело своей целью, между прочим, отрезвление русского простонародья, борьбу со страшным его бичом —пьянством. Устройство разумных развлечений было признано одним из целесообразных средств борьбы с кабаком, а спектакли заняли почетное место среди таких развлечений.

И конечно, кому же и прокладывать дорогу в этом направлении, как не самой монополии, этому огромному предприятию, выручающему сотни миллионов. В Швеции и Норвегии все деньги, получаемые государством из этого источника, идут исключительно на просветительные цели.

Вологодский казенный винный склад обладает, так сказать, американскими ресурсами: вас поразят огромные залы, полные электрического света, прекрасная театральная зала с благоустроенной сценой —вся практическая роскошь крупного капитализма. Необыкновенно приятное впечатление производит оркестр, составленный из своих же служащих, управляемый юношей-реалистом и старательно, довольно стройно исполняющий разные марши, вальсы и польки. Хорошо, что рабочую публику поят чаем в особой столовой. Наконец, и выбор пьесы и исполнение заслуживают одобрения.

Искусство имеет огромное значение. Художник расширяет наш жизненный опыт: он дает нам, так сказать, препарированную жизнь, заставляет пережить много чувств, передумать много дум, которые без него никогда не пришли бы сами в голову. Тенденция, мораль пьесы —не важна, важно именно то глубокое знакомство со всем разнообразием жизни, которое дает искусство. И театр является именно той формой искусства, которая наиболее приспособлена для завоевания внимания человека малокультурного. Какою книжкой с картинками дадите вы такое захватывающее, «всамделишное» впечатление?

Давали «На бойком месте» Островского. Содержание пьесы известно всем. Чрезвычайно любопытно было бы знать, на чью сторону склонились симпатии рабочей публики: на сторону ли благородного «барина» Миловидова и честной Аннушки или на сторону могучего Бессудного и его хитроумной, бойкой жены. Сила импонирует: мне показалось, что энергия Бессудного и жестокость Евгении вызывали порой одобрение. Не беда, хоть иной интеллигентный зритель и посчитал бы это безнравственным. Как ни благородны барин и Аннушка, но они слабые люди, которыми вертит случай и другие люди, а Бессудный с женой— что-то прочное, свежее. Забитому человеку недурно иной раз посочувствовать силе даже в грубой форме. Публика (рабочая) следила за пьесой с жадным вниманием. Правда, иногда она смеялась больше всего при восклицаниях: «Дьяволы этакие!», «Глазища, как у дьявола!» и т. п.; но дайте срок: дайте не два, а двадцать спектаклей, и театр заставит их думать так, как мы, может быть, уже разучились думать. Исполнение, как я говорил уже, было недурное. Г. Пахолков (Бессудный) был превосходно загримирован, г-жа Камаровская с чувством играла несчастную Аннушку, а тонкая и живая игра г-жи Красовской (Евгения) положительно сделала бы честь профессиональной артистке.

Но... Да есть и но! На афишке значилось: «Народный бесплатный спектакль». Народ же фигурировал на первом плане только на афишке. Три четверти зала заняты были интеллигенцией, которая могла бы видеть спектакль в другом месте. Рабочие (главным образом работницы) теснились сзади, почти все стоя!

Нельзя не пожелать, чтобы администрация исправила свою ошибку: количество стульев можно было бы уменьшить вдвое, а остальные места заставить скамьями. Простоять от 7 до 11 часов девушке не так-то легко, да и не нужно это. После спектакля предполагались танцы для рабочих.

А. Л.

«Северный край», 1902, № 312, 27 ноября.

БИБЛИОГРАФИЯ

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

ДОПОЛНЕНИЕ И ПРОДОЛЖЕНИЕ ОДНОИМЕННОГО УКАЗАТЕЛЯ К. Д. МУРАТОВОЙ (Л., 1964)

Составил Л. М. Хлебников

В 1964 г. из печати вышел капитальный библиографический труд «А. В. Луначарский о литературе и искусстве», составленный К. Д. Муратовой. В нем зарегистрировано более 1600 работ и выступлений Луначарского, но даже и такое количество записей не отражает всей огромной литературной деятельности выдающегося критика.

Настоящий библиографический перечень является дополнением к указателю К. Д. Муратовой, охватывающему 1902—1963 гг., и одновременно его продолжением: нами учтены работы Луначарского, опубликованные в 1963—1968 гг.

В перечень включены только тексты, опубликованные на русском языке.

В процессе работы был произведен сплошной просмотр периодических изданий, как тех, к которым уже обращалась К. Д. Муратова, так и ряда других (например, «Северный край», «Парижский вестник», «Вечерний Киев» и пр.), в которых, как удалось установить, также сотрудничал Луначарский.

Знакомство с личным архивом критика позволило определить принадлежность ему некоторых неподписанных текстов, также вошедших в наше дополнение. Мы вводим в него и две статьи из «Парижского вестника», подписанные: Lector. Анализ их содержания позволяет считать, что этот псевдоним принадлежит Луначарскому — самому популярному лектору в парижской эмигрантской колонии.

Работа по просмотру периферийной печати, газет тех городов, в которых Луначарский выступал с лекциями и докладами (Кострома, Ярославль, Тула, Казань, Новосибирск, Саратов, Оренбург и многие другие), еще не завершена, поэтому учет этих материалов не является полным.

Чтобы не перегружать наш «дополнительный указатель», мы, как и К. Д. Муратова, отказались от включения в него обзорных статей, очерков и других высказываний Луначарского, в основном посвященных вопросам культуры, науки, печати и лишь частично затрагивающих вопросы литературы и искусства. В то же время, в отличие от предшествующей библиографии, в настоящий указатель введены изложения выступлений Луначарского по вопросам литературы и искусства, независимо от того, имеются ли там цитаты из его выступлений или нет. Ведь и цитаты эти в газетных отчетах приводились не по стенографической записи, а в несовершенной «живой записи» корреспондентов.

Устанавливая дополнительные данные о публикации статей, зарегистрированных в библиографии Муратовой, мы делаем соответствующие отсылки к номерам этой библиографии.

В нашей библиографии регистрируются также тексты, появившиеся в печати за подписью Луначарского как наркома просвещения. Авторство Луначарского во всех этих случаях не вызывает сомнений.

Считаем своим долгом выразить благодарность К. Д. Муратовой, взявшей на себя труд внимательного просмотра настоящего указателя, за полезные советы и замечания.

1902

1. *Народный спектакль в казенном винном складе в городе Вологде.*— Северный край. Ярославль, 1902, № 312, 27 ноября, стр. 2. Подпись: А. Л.
2. *Вологда.*— Северный край, Ярославль, 1902, № 318, 3 декабря, стр. 4. Подпись: А. Л.

   Пьеса П. Вейнберга «Без солнца» в Вологодском городском театре.
3. *Вологда.*— Северный край, Ярославль, 1902, № 330, 16 декабря, стр. 3—4. Подпись: А. Л.

   Гастроли в Вологде артиста Строганова.
4. Рец.: «*Sartor Resartus. Жизнь и мысли герр Тейфельсдрека» Томаса Карлейля. Перевод Н. Горбова.*— Северный край, Ярославль, 1902, № 337, 23 декабря, стр. 3. Подпись: А. Л.

   Ср. Муратова, № 8.
5. *Вологда.*— Северный край, Ярославль, 1902, № 343, 31 декабря, стр. 4. Подпись: А. Л.

   Мелодрама Ге «Казнь». Артист Строганов.

1903

6. *Вологда.*— Северный край, Ярославль, 1903, № 2, 3 января, стр. 4. Подпись: А. Л.

   Пьеса В. Сарду «Граф де Ризоор» в Вологодском театре.
7. *Вологда.*— Северный край, Ярославль, 1903, № 12, 14 января, стр. 4. Подпись: А. Л.

   Пьесы: Трефиловых «Деньги», Павлова «На пороге великих событий», Антропова «Блуждающие огни».
8. *Вологда.*— Северный край, Ярославль, 1903, № 22, 24 января, стр. 4. Подпись: А. Л.

   Пьесы П. Джакометти «Гражданская смерть» и «Ниобея».
9. *Вологда.*— Северный край, Ярославль, 1903, № 26, 28 января, стр. 4. Подпись: А. Л.

   Пьеса А. Шницлера «Дикий» и инсценировка «Иудушка» по роману Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы».
10. *Вологда.*— Северный край, Ярославль, 1903, № 28, 30 января, стр. 3. Подпись: А. Л.

    Начало гастролей Ф. П. Горева в Вологодском театре.
11. *Вологда.*— Северный край, Ярославль, 1903, № 33, 5 февраля, стр. 4. Подпись: А. Л.

    Гастроли Ф. П. Горева в Вологде.
12. *Письмо в редакцию.*— Северный край, Ярославль, 1903, № 34, 6 февраля, стр. 4.

    По поводу письма в редакцию В. Миквица (№ 23, 25 января) об анонимной корреспонденции «Увеселения рабочих» (№ 18, 20 января).
13. *Гастроли Ф. П. Горева в Вологде.*— Северный край, Ярославль, 1903, № 37, 9 февраля, стр. 4. Подпись: А. Л.
14. Рец.: *Скиталец. Рассказы и песни. Т. I. СПб., издание т-ва «Знание», 1902.*— Северный край, Ярославль, 1903, № 38, 10 февраля, стр. 3—4. Подпись: А. Л.
15. *Вологда.*— Северный край, Ярославль, 1903, № 47, 21 февраля, стр. 3. Подпись: А. Л.

    О бенефисных спектаклях в Вологодском городском театре на масленой неделе.
16. *Вологда. Итоги театрального сезона.*— Северный край, Ярославль, 1903, № 49, 23 февраля, стр. 2. Подпись: А. Л.

1904

17. *Париж.*— Киевские отклики, 1904, № 334, 2 декабря, стр. 1.

    Статуя Родена «Мыслитель» перед Пантеоном. Пьеса Сент-Круа «Жиладин и Армида» в «Одеоне».

1906

18. Перевод: *Л. Шарф. Стихотворения.* — В кн.: Поэт — Чандала. Стихотворения Людвига Шарфа. Пер. Ан. Анютина. С прил. статьи А. Луначарского. М., изд. журн. «Правда», 1906, стр. 10—28. Подпись: Ан. Анютин.

    См. Муратова, № 50. В отдельном издании добавлены переводы четырех стихотворений Л. Шарфа, не пропущенные цензурой в журнале «Правда» (1905, № 8).

1908

19. *Рихард Демель.*— В кн.: Сборник т-ва «Знание» за 1908 год. Кн. 24. СПб., 1908, стр. 279—280. Подпись: А. Л.
Предисловие к переводу двух стихотворений Р. Демеля.

1909

20. *Итальянский театр* (*Письмо из Италии*).— Запросы жизни, 1909, № 10, стр. 17—20.

1911

21. *Максим Горький — главнейшие моменты его художественной эволюции.* Объявление о реферате и его план.— Парижский вестник, 1911, № 14, 8 апреля, стр. 4.
22. *Пионеры пролетарской литературы.* Объявление о реферате и его план.— Парижский вестник, 1911, № 45, 11 ноября, стр. 3—4.
23. *Шарль Луи Филипп.* Реферат. Изложение.— Парижский вестник, 1911, № 48, 2 декабря, стр. 3.

1912

24. *Идея красоты в ее эволюции от древнейших времен до наших дней.* Реферат. Изложение.— Парижский вестник, 1912, № 9, 2 марта, стр. 4.
25. *Посмертные произведения Л. Н. Толстого.* Реферат. Изложение.— Парижский вестник, 1912, № 17, 27 апреля, стр. 3.
26. *Кризис в современном искусстве.* Объявление о реферате и его план.— Парижский вестник, 1912, № 44, 2 ноября, стр. 1.
27. *Письмо в редакцию.*— Парижский вестник, 1912, № 44, 2 ноября, стр. 3. Подпись: «Рабочий кружок „Пролетарская культура“».
О программе кружка.
Авторство установлено по упоминанию в тексте письма, что временным секретарем кружка избран Луначарский.
28. *Пролетарский скрипач.*— Парижский вестник, 1912, № 47, 23 ноября, стр. 3.
То же: Советская культура, 1963, № 141, 23 ноября, стр. 2.
Эстонский музыкант Э. Сырмус.
29. *Властители дум и сердец нашего безвременья.* Реферат. Изложение.— Парижский вестник, 1912, № 51, 21 декабря, стр. 2—3.
О книге В. Ропшина (Б. Савинкова) «Конь бледный». М. Арцыбашев. А. Вербицкая.

1913

30. *О творчестве И. С. Баха.* Реферат, прочитанный перед концертом из произведений Баха. Изложение.— Парижский вестник, 1913, № 6, 8 февраля, стр. 3.
31. *О пролетарской культуре.* (Письмо в редакцию).— Парижский вестник, 1913, № 14, 5 апреля, стр. 2—3.
По поводу «Письма в редакцию» Г. Алексинского (в № 13 газеты).
32. *Русские аристократы на парижской сцене.* (Письмо из Парижа).— День, 1913, № 94, 8 апреля, стр. 4.
Пьеса А. Эрмана из русской великосветской жизни «Безумная неделя».
33. *Письмо в редакцию.*— Парижский вестник, 1913, № 18, 3 мая, стр. 3.
Полемика с Г. Алексинским о пролетарской культуре.
34. *Народный праздник.* (*Картинка с натуры*).— Парижский вестник, 1913, № 22, 31 мая, стр. 2.
Рабочий праздник в Париже.
35. «*Ангелы-хранители*» (*Марселя Прево*).— Парижский вестник, 1913, № 33, 16 августа, стр. 2. Подпись: Lector.
36. *У Малларме.*— Парижский вестник, 1913, № 36, 6 сентября, стр. 2. Подпись: Lector.
Воспоминания Альберта Гааса из жизни парижской литературной богемы 1890-х годов.
37. *Новые приобретения Лувра.*— Киевская мысль, 1913, № 264, 24 сентября, стр. 3.
38. *Мадам Гамлет.*— Парижский вестник, 1913, № 45, 8 ноября, стр. 2.
Актриса Сюзанн Дюпре в роли Гамлета.
39. *Отец художественной критики.*— Гелиос, Париж, 1913, № 1, ноябрь, стр. 4—7.
Дени Дидро.
40. *Новый театр.*— Гелиос, Париж, 1913, № 1, ноябрь, стр. 33—34.
Открытие театра «Старой голубятни» Ж. Копо.

1914

41. *Народный синематограф.*— Парижский вестник, 1914, № 11, 14 марта, стр. 3.
42. Реферат, прочитанный на вечере народного синематографа в Париже.— Парижский вестник, 1914, № 13, 28 марта, стр. 5.
    Сокращенный перевод с французского.
    То же под заглавием «Заря рабочего кино»: Неделя, 1965, № 47, 14—20 ноября, стр. 12—13.
43. *Письмо в редакцию.*— Парижский вестник, 1914, № 21, 23 мая, стр. 3.
    По поводу постановки пьесы Вернейля «Софья Перовская».
44. *Два пути.*— Киевская мысль, 1914, № 151, 4 июня, стр. 6.
    Пьесы Шекспира в парижских театрах.
45. *Жозеф Бернар.*— Киевская мысль, 1914, № 178, 1 июля, стр. 4.
    Французский скульптор.

1915

45а. *Трудно смеяться.* (*От нашего парижского корреспондента*).— Вятская речь, 1915, № 137, 28 июня, стр. 2.
    Судьба комедии во французском театре.
45б. *Трагедия завоевателей.* (*От нашего миланского корреспондента*).— Вятская речь, 1915, № 230, 30 октября, стр. 2.
    Пьеса Сем Бенелли «Свадьба кентавров».

1916

46. *Смерть Верхарна.*— День, 1916, № 355, 25 декабря, стр. 5—6.

1917

47. Авторизованный перевод: *Р. Роллан. Крутая тропа.*— День, 1917, № 19, 21 января, стр. 3.
48. *«Завтра»* (*Трагедия Г. Ганца*).— День, 1917, № 41, 12 февраля, стр. 5.
49. *Книга-подвиг.*— День, 1917, № 29, 9 апреля, стр. 2.
    «Огонь» А. Барбюса.
50. *Сенсационные романы Мейринка.*— День, 1917, № 35, 16 апреля, стр. 3.
    Романы Г. Мейринка «Голем» и «Зеленое лицо».
51. Перевод: *Р. Роллан. Война и литература.* (Из книги «Над схваткой»).— Новая жизнь, 1917, № 25, 17 (30) мая, стр. 5.
52. *Речь на первой конференции пролетарских культурно-просветительных обществ.* Изложение.— Рабочий путь, 1917, № 38, 30 октября, стр. 2.
    То же: Правда. 1917. Полный текст. Вып. 7. М., Партиздат, 1933, стр. 263.
    Общие задачи культурно-просветительного движения пролетариата.
53. *От народного комиссара по просвещению.*— Известия, 1917, № 226, 15 ноября, стр. 6.
    О временном закрытии театров из-за отсутствия топлива.
54. *Сретение.*— Известия, 1917, № 228, 17 ноября, стр. 3.
    О намерении И. И. Ясинского сотрудничать с большевиками.
55. *К инциденту в Александринском театре.*— Известия, 1917, № 249, 12 декабря, стр. 8.
56. *О задачах государственных театров.* (От народного комиссара по просвещению).— Известия, 1917, № 250, 13 декабря, стр. 10—11, № 252, 15 декабря, стр. 10—11, № 254, 17 декабря, стр. 14—15.
    То же: Журнал Министерства народного просвещения, 1917, № 11-12, стр. 37—52.
    То же: Народное просвещение, 1918, № 1-2, стр. 22—29.
    Разделы: Общие соображения.— Об организации управления театрами Республики.— Задачи драматического театра Российской Республики. — Опера и балет.— Чем должен быть рабочий театр.
57. *О временном порядке самоуправления Петроградских государственных театров.*— Известия, 1917, № 262, 29 декабря, стр. 2.

1918

58. *Первая пролетарская просветительная конференция.*— Пролетарская культура, Пг., 1918, № 1, январь.
59. *Рабочие.*— Пламя, 1918, № 1, стр. 14.
    Отрывок из драмы «Фауст и город».

60. *О задачах и характере Пролеткульта.* Резолюция, предложенная А. В. Луначарским.— Пролетарская культура, 1918, № 4, стр. 33—34.
61. *Речь на общем собрании солистов Мариинского театра 3 января 1918 г.* Изложение.— Наш век, Пг., 1918, № 2, 17 января, стр. 3.
62. *Выступления на первом заседании Совета при народном комиссаре по просвещению по делам культурно-просветительных организаций для народа.* Изложение.— Наш век, Пг., 1918, № 17, 24 января, стр. 3.
63. *О задачах искусства. Речь перед труппой Мариинского театра 25 января 1918 г.*— Наш век, Пг., 1918, № 20, 27 января, стр. 4.
64. *Доклад на совещании художественных деятелей по вопросу о создании Государственного совета по охране памятников старины.* Изложение.— Наш век, Пг., 1918, № 26, 3 февраля, стр. 3.
65. *Письмо в Академию художеств.* Март 1918 г. Отрывок.— Наш век, Пг., 1918, № 52, 7 марта, стр. 4.

65а. *Эпитафия для могилы-памятника жертвам революции на Марсовом поле в Петрограде.*— Искусство, М., 1918, № 3 (7), стр. 24.
То же: Литературная газета, 1967, № 23, 7 июня, стр. 3.

66. *Будут ли сняты памятники? Заявление, сделанное корреспонденту газеты «Новые ведомости».*— Новые ведомости, Пг., 1918, № 49, 17 (4) апреля, стр. 7.
67. *Беседа с делегатами Союза деятелей искусств в Петрограде 19 апреля 1918 г.* Изложение.— Новая жизнь, 1918, № 73, 21 (8) апреля, стр. 4.
68. *Речь на открытии Дворца пролетарской культуры в Петрограде 1 мая 1918 г.* Изложение.— Петроградская правда, 1918, № 89, 3 мая (20 апреля), стр. 3.
69. *Новое искусство и его пути. Лекция, прочитанная в Политехническом музее 23 мая 1918 г.* Изложение.— Четвертый час, М., 1918, № 1, 24 (11) мая, стр. 2.
70. *Опера Р. Вагнера «Лоэнгрин». Речь на открытии второго сезона Советского оперного театра.* Изложение.— Известия, 1918, № 192, 6 сентября, стр. 8.
71. *Беседа с М. Горьким.* Изложение.— Известия, 1918, № 195, 10 сентября, стр. 3.
72. *Речь перед первым представлением для рабочей публики быв. Мариинского театра 23 сентября 1918 г.*— Красная газета, 1918, № 201, 24 сентября, стр. 3.
73. *Ответ тов. Н., приславшему 4 золотых «на расширение издательства литературно-художественных журналов».*— Петроградская правда, 1918, № 215, 3 октября, стр. 2.
74. *Предисловие и перевод: Р. Роллан. Письмо к русским революционерам.*— Петроградская правда, 1918, № 231, 22 октября, стр. 1.
См. Муратова, № 413.
75. *Вступительная речь перед концертом для революционных моряков.*— Вооруженный народ, 1918, № 82, 22 октября, стр. 4.
76. *Братство.*— Красная газета — к Октябрьской годовщине. (Прилож. к «Красной газете» от 10 ноября 1918 г.).
Сатирическая пьеса-миниатюра.
77. *От Отдела изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения.*— Петроградская правда, 1918, № 260, 28 ноября, стр. 2.
Ответ на обвинения в покровительстве художникам-футуристам.
78. *Речь на открытии памятника Т. Г. Шевченко в Петрограде 29 ноября 1918 г.* Изложение.— Искусство коммуны, 1918, № 1, 7 декабря, стр. 4.
79. *Пролетарская культура. Доклад в Большой аудитории Политехнического музея.* Изложение.— Правда, 1918, № 268, 10 декабря, стр. 3.

1919

80. *О футуризме. Беседа с корреспондентом газеты.*— Земля советская, 1919, № 1, 27 января, стр. 4.
81. *О революционном театре. Беседа с корреспондентом газеты.*— Земля советская, 1919, № 2, 3 февраля, стр. 4.
82. *Речь на открытии памятника А. И. Герцену на Арсенальной набережной в Петрограде 23 февраля 1919 г.* Изложение. — Северная коммуна, 1919, № 44, 25 февраля, стр. 4.
То же: Петроградская правда, 1919, № 44, 25 февраля, стр. 2.
То же: Искусство коммуны, 1919, № 13, 2 марта, стр. 3.
83. *«Рабочие» (песня) и «Кто заложил фундамент медный...» Два отрывка из драмы «Фауст и город».*— Пролетарское искусство, Великий Устюг, 1919, № 1, стр. 4.
84. *О творчестве М. Горького. Доклад, прочитанный в Политехническом музее по*

случаю 50-летия со дня рождения писателя. Изложение.— Известия, 1919, № 67, 29 марта, стр. 3.
См. Муратова, № 446а.

85. *Речь на митинге искусств, устроенном Дворцом искусств в Большой аудитории Политехнического музея 29 марта 1919 г.* Изложение.— Вестник театра, 1919, № 18, стр. 6.

86. *Самоучка.*— Известия, 1919, № 105, 17 мая, стр. 2.
Крестьянский поэт С. Аниканов.
У Муратовой, № 398, источник указан ошибочно.

87. *Ученикам Первой Костромской трудовой школы* (Написано экспромтом на вечере этой школы 29 мая 1919 г.).— Советская газета, Кострома, 1919, № 117, 1 июня, стр. 2.
Стихотворение.

88. *О проекте создания Центротеатра. Выступление на совещании в Наркомпросе 19 июля 1919 г.* Изложение.— Правда, 1919, № 159, 22 июля, стр. 2.

89. *О цирковом искусстве. Речь перед учащимися студии цирка.* Изложение.— Вестник театра, 1919, № 21, стр. 3.

90. *Проект национализации театров и установления центрального театрального органа.*— Известия, 1919, № 170, 3 августа, стр. 4.

91. *Выступление на заседании ЦК профсоюза работников искусств об установлении контакта с Наркомпросом.* Изложение.—Известия, 1919, № 177, 12 августа, стр. 2.

92. *Письмо в редакцию.*— Известия, 1919, № 181, 16 августа, стр. 2.
О функциях Театрального отдела Наркомпроса.

93. *Выступление на заседании Художественного совета Отдела театров и зрелищ по вопросу о создании исторических и научно-популярных картин.* Изложение.—Вестник театра, 1919, № 30, стр. 10.

94. *Выступление по докладу М. Горького о постановке цикла исторических инсценировок.* Изложение.— Вестник театра, 1919, № 30, стр. 10.

95. *Выступления на 1—5, 7—8, 12—13, 17—21-м заседаниях Центротеатра.* Изложение.— Вестник театра, 1919, № 33, стр. 8—9; № 34, стр. 8—9; № 35, стр. 9—10; № 36, стр. 10—11; № 37, стр. 8—9; № 40, стр. 10—11; № 43, стр. 9—10; № 44, стр. 9—10; № 45, стр. 10—11; № 46, стр. 11—12.

96. Перевод: *К. Мейер. В Сикстинской капелле.*— Пламя, 1919, № 64, стр. 7. Подпись переводчика: А. Л.

97. *Письмо в редакцию.*— Известия, 1919, № 206, 17 сентября, стр. 2.
По поводу статьи Арского «Для кого предназначается театр» (Известия, № 205). У Муратовой, № 408, источник указан ошибочно.

98. *Речь на отчетном вечере Тульской студии Пролеткульта 5 октября 1919 г.* Изложение.— Коммунар, Тула, 1919, № 374 (225), 7 октября, стр. 3.

99. *Выступления на совещаниях в Наркомпросе, посвященных созданию единого художественного органа, ведающего искусством.* Изложение.—Народное просвещение, 1919, № 26—28, стр. 19—20.

100. *Речь на съезде по рабоче-крестьянскому театру 21 ноября 1919 г.* Изложение.— Вестник театра, 1919, № 43, стр. 5.

101. *Театральные «коллективы».*— Известия, 1919, № 275, 7 декабря, стр. 4.
О самодеятельных театрах.

102. *Речь на открытии Института живого слова 15 ноября 1918 г.*— В кн.: Записки Института живого слова, № 1, Пг., 1919, стр. 12—24.

103. *«Под бурным дыханьем великих событий...»* — В кн.: Автографы. К. Бальмонт. С. Есенин. Вяч. Иванов ⟨и др.⟩. М., ⟨1919⟩, стр. ⟨8⟩.
Факсимиле стихотворения. У Муратовой, № 553, год издания указан ошибочно.

1920

104. *Организация Литературного отдела ⟨Наркомпроса⟩.*— Известия, 1920, № 22, 1 февраля, стр. 2.

105. *Речь на похоронах Ф. И. Калинина 6 февраля 1920 г.* Изложение.— Правда, 1920, № 27, 7 февраля, стр. 1.

106. *Выступления на 24, 27, 30—34 и 36-м заседаниях Центротеатра.* Изложение.— Вестник театра, 1920, № 49, стр. 12—13; № 52, стр. 12—13; № 54, стр. 10—11; № 56, стр. 11—12; № 57, стр. 12—13; № 59, стр. 11; № 61, стр. 14—15; № 64, стр. 15.

107. *Выступление на диспуте «Рабоче-крестьянский театр и театр неореализма» в Камерном театре 1 марта 1920 г.* Изложение.—Вестник театра, 1920, № 56, стр. 9—10.

108. *О концертах в Большом театре.*— Вестник театра, 1920, № 60, стр. 7. Подпись: Постоянный посетитель концертов Большого театра А. Луначарский.

109. *Театр и революция.*— Вестник театра, 1920, спец. выпуск «Западному фронту», стр. 1—3.

110. *Выступление на диспуте по докладу В. Я. Брюсова «О мистике» в Доме печати 7 июля 1920 г.* Изложение.— Известия, 1920, № 149, 9 июля, стр. 2.

111. *Письмо от нашего друга.*— Известия, 1920, № 152, 12 июля, стр. 1.
Письмо А. Фореля с предложением издать в России пьесы швейцарской писательницы Маргариты Биенц.

112. *Письмо в редакцию.*— Известия, 1920, № 158, 20 июля. стр. 2.
Отказ от участия в юбилейном торжестве, устраиваемом Дворцом иск ств по случаю 20-летия литературной деятельности Луначарского.

113. *Выступление по докладу П. С. Когана о драматургии А. В. Луначарского в Доме печати 7 декабря 1920 г.* Изложение.— Вестник театра, 1920, № 76-77, стр. 19.

114. *По поводу распределения театральных билетов. Письмо в редакцию.*— Известия, 1920, № 291, 25 декабря, стр. 4.

1921

115. *Масткодрам в Москве.*— Известия, 1921, № 80, 14 апреля, стр. 1.
О работе Мастерской коммунистической драматургии.

116. *Речь на юбилейном чествовании Е. В. Гельцер.*— Культура театра, 1921, № 4, стр. 56—57.

117. *Речь о Малом театре перед началом спектакля «Горе от ума» в Малом театре 5 апреля 1921 г.* Изложение.— Культура театра, 1921, № 5, стр. 60—62.

118. *Речь на открытии Высшего литературно-художественного института 16 ноября 1921 г.* Изложение.— Известия, 1921, № 261, 20 ноября, стр. 2.

119. *Выступление на конференции по художественно-профессиональному образованию.* Изложение.— Известия, 1921, № 283, 15 декабря, стр. 2.

120. *«Счастливая земля! На крови поколений...»* — В кн.: Автографы. Андрей Белый, Валерий Брюсов ⟨и др.⟩. М., 1921, стр. 7.

120а. *Народ.* (Первая часть трилогии «Фома Кампанелла»). В 3-х действиях и 9-ти картинах. Саратов, Губполиграфотдел, 1921, 8 стр. (Советский гор. театр имени Н. Г. Чернышевского).

1922

121. *Германия о Достоевском.*— Культура и жизнь, 1922, № 1, стр. 28—30. Подпись: А. Л.
А. Брюкнер. Б. Келлерман. Г. Герман. Я. Вассерман. В. Шефер.

122. *Русское искусство и Европа. Беседа с корреспондентом газеты.*— Известия, 1922, № 89, 23 апреля, стр. 3.
Гастроли советских артистов за рубежом. Интерес в Европе к советскому искусству.

123. *Революция и искусство.*— Красная газета, 1922, № 252, 5 ноября, стр. 4.

124. *Задачи пролетарской культуры.* Доклад в клубе I МГУ 1 декабря 1922 г. Изложение.— Рабочая Москва, 1922, № 249, 5 декабря, стр. 5.
Разделы: Классовый характер культуры.— Пролетарская культура.

125. *Демьян и просвещение.* (Басня).— Известия, 1922, № 276, 6 декабря, стр. 2. Подпись: А. Л.

126. *Отзыв о выставке картин общества художников «НОЖ».*— Известия, 1922, № 282, 13 декабря, стр. 5.

127. *Пожелания школе, науке и искусству на 1923 год.*— Известия, № 1, 31 декабря 1922 — 1 января 1923, стр. 3.

1923

28. ⟨*О пьесе «Канцлер и слесарь»*⟩.— Театр. Еженедельник гос. академич. театров в Петрограде, 1923, № 5, стр. 4.

129. *В. Н. Пчелин. К 35-летию художественной деятельности.*— Красная нива, 1923, № 5, стр. 29. Без подписи.
Об авторстве Луначарского см. указатель к журналу в № 52.

130 *Речь на юбилейном заседании в Малом театре, посвященном 100-летию со дня рождения А. Н. Островского, 13 апреля 1923 г.* Изложение.— Правда, 1923, № 81, 14 апреля, стр. 4.
То же: Известия, 1923, № 81, 14 апреля, стр. 4.

131. *Речь на закладке памятника А. Н. Островскому у здания Малого театра 13 апреля 1923 г.* Изложение.— Правда, 1923, № 81, 14 апреля, стр. 4.
То же: Известия, 1923, № 81, 14 апреля, стр. 4.
То же: Всемирная иллюстрация, 1923, № 9, стр. 1.

132. *Речь на чествовании В. Я. Брюсова в Большом театре по случаю 50-летия со дня его рождения 17 декабря 1923 г.* Изложение.— Правда, 1923, № 288, 19 декабря, стр. 7.

133. *Предисловие.*— В кн.: Освобожденный труд. Общественно-литературная хрестоматия для школ и самообразования. Сост. И. С. Рабинович при участии В. М. Крайнего и О. А. Барбашева. Харьков, «Молодой рабочий», 1923, стр. V—VI.
См. Муратова, № 636.

1924

134. *Отзыв о спектакле «Испанцы» по пьесе М. Ю. Лермонтова в «Студии русского театра» в Москве.* Факсимиле.— Всемирная иллюстрация, 1924, № 1-2, стр. 50.

135. *Письмо в редакцию.*— Известия, 1924, № 42, 20 февраля, стр. 6.
Приветствие А. А. Яблочкиной по случаю ее 35-летнего юбилея.

136. *100 лет ⟨Малому театру⟩.*— Рабочий и театр, 1924, № 6, стр. 1—3.

137. *Речь на открытии Художественного музея в Нижнем-Новгороде 5 марта 1924 г.* Изложение.— Нижегородская коммуна, 1924, № 55, 6 марта, стр. 5.

138. *О театре и литературе.* Беседа с корреспондентом газеты.— Нижегородская коммуна, 1924, № 55, 6 марта, стр. 3.

139. *Выступление на обсуждении пьесы «Герцог» в кружке рабкоров журнала «Рабочий зритель» 6 апреля 1924 г.* Изложение.— Рабочий зритель, 1924, № 16-17, стр. 5—6.

140. *Революционная идеология и кино. Тезисы доклада на Всесоюзном киносовещании в Москве 29—31 марта 1924 г.*— Кинонеделя, 1924, № 46, стр. 11.

141. *Доклад о современном русском театре на диспуте в Государственном институте журналистики 16 ноября 1924 г.* Изложение.— Правда, 1924, № 265, 21 ноября, стр. 8.
То же: Известия, 1924, № 267, 22 ноября, стр. 6.

142. *О художественном образовании в СССР. Доклад на I общесоюзном методическом совещании, созванном Государственным ученым советом РСФСР 28 марта 1924 г.*— В кн.: Первое общесоюзное методическое совещание, созванное ГУСом РСФСР 27—29 марта 1924 г. Стенографич. отчет. ⟨М., 1924⟩, стр. 72—88.

143. *Предисловие.*— В кн.: Ж. Ромен. Господин Труадэк в лапах разврата. Пер. А. Иловайской. М., Гос. изд., ⟨1924⟩, стр. 3—4.

1925

144. *О работе Международного бюро связи пролетарской литературы. Доклад на Всесоюзном совещании пролетарских писателей 9 января 1925 г.* Изложение.— Правда, 1925, № 9, 11 января, стр. 3.

145. *Письмо в редакцию.*— Известия, 1925, № 21, 27 января, стр. 7.
Разъяснение нового авторского права.

146. *Советскому кино — к Новому году.*— Кинонеделя, 1925, № 1, стр. 10.

147. *Ленин и искусство.*— Рабочий и театр, 1925, № 3, стр. 4—5.
См. Муратова, № 690.

148. *Пути искусства. Приветственное слово на торжественном открытии VII выставки АХРР «Революция, быт и труд» 8 февраля 1925 г.*—30 дней, 1925, № 2, стр. 5—14.
То же в кн.: Седьмая выставка АХРРа «Революция, быт и труд». М., Изд-во АХРРа, 1925, стр. 13—19.
Разделы: Художник должен быть общественной силой.— Задачи революционного искусства.— Мастерство должно слиться с революционной действительностью.— «Беспризорные дети» Богородского.— И в области искусства новое слово скажет СССР.

149. Перевод: *А. Петефи. Стихотворения. 1. Как я хочу умереть. 2. Царей — повесь.*— Октябрь, 1925, № 2, стр. 106—108.
См. Муратова, № 835.

150. *Пути оперы. (К столетию Большого театра).*— Красная панорама, 1925, № 7, стр. 12.

151. *Письмо в редакцию.*— Известия, 1925, № 133, 14 июня, стр. 7.
По поводу экранизации пьесы «Медвежья свадьба».

152—153. *Театральный сезон в 1925—1926 гг. Беседа с корреспондентом газеты.*— Вечерняя Москва, 1925, № 201, 4 сентября, стр. 3.

154. *Доклад о задачах искусства на собрании студентов и профессоров Киевского художественного института 2 ноября 1925 г.* Изложение.— Киевский пролетарий, 1925, № 115, 3 ноября, стр. 5.

155. *Искусство и коммунистическое строительство.*— В кн.: Художественное воспитание в школе I ступени. Материалы к составлению программ. М., «Работник просвещения», 1925, стр. 7—13.
То же: изд. 2-е. М., «Работник просвещения», 1927, стр. 7—13.

1926

156. *Наше искусство и Запад. Беседа с корреспондентом газеты.*— Вечерняя Москва, 1926, № 14, 18 января, стр. 5.
Разделы: Взаимные поездки театров.— Наши театры за границей.— Художественные выставки.

157. *Письмо председателю Совнаркома Узбекистана о работе «Узбеккино».*— Правда Востока, Ташкент, 1926, № 78, 2 апреля, стр. 2.
То же под загл. «Кино на Востоке».— Кино, М., 1926, № 17-18, стр. 2.

158. *Читайте классиков.*— Вестник знания, 1926, № 5, стлб. 289—296.
См. Муратова, № 800.

159. *Гений смеха, певец бедноты. Речь на вечере в театре Мейерхольда в честь 10-летия со дня смерти Шолом-Алейхема.* Изложение.— Вечерняя Москва, 1926, № 139, 19 июня, стр. 3.

160. *Последние...*— Красная газета, веч. вып., 1926, № 174, 28 июля, стр. 2.
Некролог В. М. Васнецова.

161. *Театр в РСФСР. Беседа с корреспондентом газеты.*— Бакинский рабочий, 1926, № 207, 6 сентября, стр. 4.

162. *Беседа с английским театральным критиком Хантли Картером.*— Вечерняя Москва, 1926, № 220, 24 сентября, стр. 3.
Разделы: Новые течения в советском искусстве.— Материальное положение актеатров.— Новые постановки.

163. *Речь на открытии памятника В. Я. Брюсову на могиле поэта на Новодевичьем кладбище 9 октября 1926 г.* Изложение.—Известия, 1926, № 234, 10 октября, стр. 4.
То же: Вечерняя Москва, 1926, № 234, 11 октября, стр. 3.

164. *Не худчанство ли это?* — Известия, 1926, № 235, 12 октября, стр. 5.
По поводу решения жюри, рассматривавшего вопрос о приобретении картины В. Н. Пчелина, изображающей момент покушения на В. И. Ленина.

165. *На пути к расцвету нашего искусства. (Центр художественной жизни перемещается в СССР).* — Вечерняя Москва, 1926, № 303, 31 декабря, стр. 2.

166. Перевод: *М. Легэ. Красная мельница.*— В кн.: Современный чтец-декламатор. Под ред. Н. Омельянович и В. Пяста. Л.— М., «Книга», 1926, стр. 238—240.
Ср.: Муратова, № 427.

1927

167. *Что я пишу для сцены? Беседа с корреспондентом газеты.*— Вечерняя Москва, 1927, № 9, 12 января, стр. 3.

168. *Юбилей революции приближается.*— Известия, 1927, № 31, 8 февраля, стр. 3.
По поводу подготовки художников к 10-летию Октябрьской революции.

169. *Вступительное слово на театральном совещании в Наркомпросе 7 февраля 1927 г.*— Вечерняя Москва, 1927, № 31, 8 февраля, стр. 3.
То же полностью: Коммунистическая революция, 1927, № 6, стр. 49—52.

170. *Доклад на диспуте в театре им. Вс. Мейерхольда о спектаклях «Дни Турбиных» и «Любовь Яровая» в Художественном и Малом театрах 7 февраля 1927 г.* Изложение.— Правда, 1927, № 33, 10 февраля, стр. 6.
То же: Вечерняя Москва, 1927, № 33, 10 февраля, стр. 3.
То же: На литературном посту, 1927, № 4, стр. 73.

171. *Пять лет работы Персимфанса.* — Известия, 1927, № 36, 13 февраля, стр. 7.

172. *Выступление на театральном совещании в Наркомпросе, посвященном вопросам репертуара, 21 февраля 1927 г.* Изложение.— Вечерняя Москва, 1927, № 43, 22 февраля, стр. 3.
То же: Красная газета, веч. вып., 1927, № 44, 23 февраля, стр. 3.

173. *⟨О своих новых драматургических замыслах⟩.*—Репертуарный бюллетень Главполитпросвета, 1927, № 2, стр. 59—60.

174. *«Бархат и лохмотья». (К постановке в Москве и Ленинграде). Беседа с корреспондентом журнала.*— Рабис, 1927, № 3, стр. 10.

175. *Приветствие Московской консерватории по случаю ее 60-летия.*— Вечерняя Москва, 1927, № 59, 14 марта, стр. 3.

176. *Наша театральная политика.*— Вечерний Киев, 1927, № 25, 30 марта, стр. 3.

177. *Выступления на театральном совещании в Наркомпросе по вопросу об опере и опе ретте 29 марта 1927 г.* Изложение.— Вечерняя Москва, 1927, № 71, 30 марта стр. 3.

То же: Жизнь искусства, 1927, № 17, стр. 6—7; № 18, стр. 9.

178. *Кино в школе.*— Кино, М., 1927, № 17, 26 апреля, стр. 2.

179. *Об авторском праве в СССР. Беседа с корреспондентом газеты «Юманите».*— Красная газета, веч. вып., 1927, № 170, 27 июня, стр. 2.

180. *О наших театрах. Беседа с корреспондентом газеты.*— Вечерняя Москва, 1927, № 189, 22 августа, стр. 3.

Разделы: Октябрьский репертуар.— Театральный обмен с Западом.— О современной эстраде.—Вопрос о Ф. И. Шаляпине.

181. *О лишении Шаляпина звания народного артиста республики. Беседа с корреспондентом газеты.*— Красная газета, 1927, № 192, 25 августа, стр. 2.

182. *Предстоящий театральный сезон.*— Вечерний Киев, 1927, № 160, 26 августа, стр. 3; № 161, 27 августа, стр. 3; № 162, 28 августа, стр. 3.

См. Муратова, № 1028.

183. *Почему Шаляпин лишен звания народного артиста?* (Статья для «Вечернего Киева»).— Вечерний Киев, 1927, № 162, 28 августа, стр. 2.

См. Муратова, № 1027.

184. *Альфред Керр о русском кино.*— Кино, М., 1927, № 37, 13 сентября, стр. 2.

Русские фильмы за рубежом. См. Муратова, № 1215.

185. *Анри Барбюс. Из вступительного слова на вечере ВОКС в честь А. Барбюса 20 сентября 1927 г.*— Информационный бюллетень ВОКС, 1927, № 36-38, 23 сентября, стр. 4—5.

186. *Доклад на собрании ленинградских писателей.* Изложение.— Красная газета, веч. вып., 1927, № 266, 2 октября, стр. 2.

187. *Выступление на вечере пролетарского искусства, организованном для делегатов международной конференции пролетарских писателей в Доме печати.* Изложение. — На литературном посту, 1927, № 21, стр. 84.

188. *Речь на открытии Федерации объединений советских писателей 21 ноября 1927 г.* Изложение.— На литературном посту, 1927, № 22-23, стр. 152.

То же: Жизнь искусства, 1927, № 49, стр. 19.

189. *Место кино в области искусства.*— Красная панорама, 1927, № 40, стр. 4—6.

190. *«Политика» и «публика».* (Из парижских впечатлений).— Красная панорама, 1927, № 33, стр. 8—10.

Балет «Стальные шаги» в постановке С. Дягилева.

191. *О театре. Выдержки из различных выступлений.*— Рабочий и театр, 1927, Октябрьский номер, стр. 16.

192—193. *Советское искусство (к 10-летию Октября).*— Вечерний Киев, 1927, № 225, 5 ноября, стр. 4.

Театр.— Кино.— Изобразительное искусство.— Музыка.

194. *Несколько западных кинокартин.*— Кино, М., 1927, № 49, 6 декабря, стр. 3; № 50, 13 декабря, стр. 3.

«Чанг».— «Бен-Гур».— «Король Арлекин». См. Муратова, № 1215.

195. *Выступление на заседании юбилейного комитета по ознаменованию 100-летия со дня рождения Л. Н. Толстого 12 декабря 1927 г.* Изложение.— Правда, 1927, № 285, 13 декабря, стр. 7.

То же: На литературном посту, 1927, № 23-24, стр. 92.

196. *Речь на I Всесоюзной фотокиноконференции Профсоюза работников искусств СССР 12 декабря 1927 г.* Изложение.— Кино, М., 1927, № 51, 20 декабря, стр. 2.

То же: Жизнь искусства. Л., 1928, № 4, стр. 2—3.

197. *«Путь плоти».* (*Из заграничных впечатлений*).— Кино, М., 1927, № 51, 20 декабря, стр. 4.

Немецкий кинофильм с участием Янингса. См. Муратова, № 1215.

198. *Максим Горький.* (*К 35-летию литературной деятельности*).— Красная газета, 1927, № 296, 28 декабря, стр. 2.

То же под заглавием «Почему Горький наш». — Вечерний Киев, 1927, № 268, 28 декабря, стр. 2.

1928

199. *Выставка государственных закупок и заказов, связанных с 10-летним юбилеем революции.*— Известия, 1928, № 2, 3 января, стр. 2.
Новые картины советских художников.

200. *Культурная работа в условиях революции.* — Читатель и писатель, 1928, № 1, 7 января, стр. 2.
Разделы: К постановке вопроса.— Следы культуры в прошлом.— Интеллигенция и культура.— Культурные запросы масс.— Задачи писателя.

201. *Пролетариат и искусство.*— Труд, 1928, № 23, 27 января, стр. 5.

202. *О нашей кинопродукции.*— Кино, М., 1928, № 5, 31 января, стр. 3.

203. *Речь на совещании по художественному образованию, созванном Главпрофобром в сентябре 1927 г.* Изложение.— Музыкальное образование, 1928, № 1, стр. 52—55.
Искусство Европы. Задачи советского искусства. См. Муратова, № 973.

204. *Ленин и Толстой. Доклад на юбилейном вечере в Московской консерватории, посвященном 100-летию со дня рождения Л. Н. Толстого.* Изложение. —Вечерняя Москва, 1928, № 32, 7 февраля, стр. 1.

205. *Выступление на диспуте «Что ищет молодежь в литературе, что ей дают и что надо дать» в Красном зале МК ВКП(б).* Изложение.— На литературном посту, 1928, № 2, стр. 78.

205а. *О предстоящем юбилее Горького (29 марта 1928 г.).*— Правда, 1928, № 55, 4 марта, стр. 5. Подпись: Общественный комитет по организации юбилея М. Горького.
Обоснование авторства Луначарского дано в статье Н. А. Трифонова: Русская литература, 1968, № 1, стр. 37.

206. *Доклад на собрании в Академии художеств о постановке художественного образования в СССР 5 марта 1928 г.* Изложение.— Красная газета, веч. вып., 1928, № 65, 6 марта, стр. 3.

207. *Победа.*— Кино, М., 1928, № 12, 20 марта, стр. 4.
Отзыв о кинофильме С. Эйзенштейна «Октябрь».

208. *Европа из Женевского окна.*— Красная газета, 1928, № 83, 7 апреля, стр. 2.
Кинофильмы Ч. Чаплина «Цирк» и Эпстейна «Тройное зеркало».

209. *Продукция советской кинематографии с точки зрения ее идейного содержания.*— Коммунистическая революция, 1927, № 4, стр. 46—54.

210. *Выступление на вечере встречи с немецким киноартистом Б. Гетцке в ГАХН 12 июня 1928 г.* Изложение.— Кино, М., 1928, № 25, 19 июня, стр. 3.

211. *Камерный театр.*— Вечерние известия, Одесса, 1928, № 1631, 19 июня, стр. 3.

212. *Учебное кино.*— Кино, М., 1928, № 30, 24 июля, стр. 3.
См. Муратова, № 1209.

213. *Итоги истекшего театрального сезона. Беседа с корреспондентом газеты.*— Вечерний Киев, 1928, № 173, 26 июля, стр. 3.

214. *О толстовских днях. Беседа с корреспондентом газеты.*— Вечерний Киев, 1928, № 173, 26 июля, стр. 3.

215. *Общие итоги художественной литературы.*— Литература—искусство, Киев, 1928, № 2, 29 июля, стр. 1. (Прил. к газете «Киевский пролетарий», 1928, № 175).

216. *Чем живет Запад? Лекция.*— Вечерний Киев, 1928, № 177, 31 июля, стр. 3.
То же: Киевский пролетарий, 1928, № 176, 31 июля, стр. 2.
Разделы: Смертельно здоровый капитализм.— Типы протеста.— «Колесо жизни».— Джаз-банд.— Все для усыпления сознания.— Отношения полов.— Литература. (Ж. Жироду). — Ревю. — Живопись и скульптура.— Театр.— Ростки новой жизни.— Наука и... спиритизм.— Выводы.

217. *Художественное воспитание в массовой школе.*— Народный учитель, 1928, № 7, стр. 24—36.

218. *О значении юбилея Льва Толстого.*— Вечерний Киев, 1928, № 183, 8 августа, стр. 3.
См. Муратова, № 1152.

219. *Толстой и революция. Доклад на торжественном заседании в Большом театре, посвященном 100-летию со дня рождения Л. Н. Толстого, 10 сентября 1928 г.* Изложение.— Правда, 1928, № 211, 11 сентября, стр. 5; № 212, 12 сентября, стр. 5.
То же: На литературном посту, 1928, № 17, стр. 85.

220. *Театр имени В. Э. Мейерхольда расформировывается. Беседа с корреспондентом газеты.*— Вечерняя Москва, 1928, № 217, 18 сентября, стр. 3.

221. *О перспективах работы театра имени Вс. Мейерхольда. Беседа с корреспондентом газеты.*— Вечерняя Москва, 1928, № 219, 20 сентября, стр. 3.

222. *Толстой и пролетариат. Доклад в Акфилармонии 30 сентября 1928 г.*— Красная газета, веч. вып., 1928, № 271, 1 октября, стр. 4.

223. *Госет за границей. Факты и перспективы.*— Вечерняя Москва, 1928, № 233, 6 октября, стр. 3.
Гастроли Государственного еврейского театра.

224. *Социальные корни Художественного театра. (К 30-летнему юбилею).*— Вечерний Киев, 1928, № 238, 11 октября, стр. 2.

225. *О театральной молодежи. Выступление на «культурном понедельнике» во Втором МХАТ.* Изложение.— Вечерняя Москва, 1928, № 244, 19 октября, стр. 3.

226. *Доклад на торжественном заседании, посвященном 30-летнему юбилею МХАТ, 27 октября 1928 г.* Изложение.— Красная газета, веч. вып., 1928, № 298, 28 октября, стр. 2.
То же: Вечерний Киев, 1928, № 253, 29 октября, стр. 1.

227. *Вынужденное объяснение.*— Комсомольская правда, 1928, № 255, 1 ноября, стр. 2.
Ответ на статью В. Э. Мейерхольда «Мейерхольд или театр Мейерхольда?» («Комсомольская правда», № 244).

228. *Чернышевский как литературный критик и публицист. Доклад на торжественном заседании в Большом театре, посвященном 100-летию со дня рождения Н. Г. Чернышевского, 26 ноября 1928 г.* Изложение.— Правда, 1928, № 275, 27 ноября, стр. 6.
То же: Читатель и писатель, 1928, № 48, 2 декабря, стр. 1.

229. *Письмо В. И. Ленину. Весна 1918 г.*— В кн.: Ленин в зарисовках и воспоминаниях художников. М., Гос. изд., 1928, стр. 52.
О художнике И. Бродском.

230. *Советское кино на подъеме.*— В кн.: Советское кино перед судом общественности. Сборник дискуссионных статей. Под ред. К. Мальцева. М., Теакинопечать, 1928, стр. 9—20.
Об идейном содержании советского киноискусства.

231. *Предисловие ⟨к роману «Остров пингвинов»⟩.*— В кн.: А. Франс. Полное собрание сочинений. Под общей ред. и с пред. А. В. Луначарского. Т. 1. Остров пингвинов. М.—Л., ЗиФ, 1928, стр. 55—59.

232. *Предисловие.*—В кн.: Л. Н. Толстой. Полное собрание художественных произведений. Под ред. И. И. Гливенко и М. А. Цявловского. Т. 1. М.— Л., Гос. изд., 1928, стр. 3—23. (Прил. к журн. «Огонек» за 1928 г.)

233. *От редакции серии.*— В кн.: Гете И. В. Фауст. Пер. В. Брюсова. Ред. и комм. А. В. Луначарского и А. Г. Габричевского. М.— Л., Гос. изд., 1928, стр. 3—5. (Русские и мировые классики. Под общ. ред. А. В. Луначарского и Н. К. Пиксанова).
Совместно с Н. К. Пиксановым.

234. *⟨Запись в книге посетителей Художественного отдела Пермского музея. 11 января 1928 г.⟩* — В кн.: Н. Н. Серебренников. Пермская деревянная скульптура. Материалы предварит. изучения и опись. Пермь, 1928, стр. 1.
То же, Новый мир, 1965, № 9, стр. 198.

1929

235. *Великий провидец.*— Красная газета, веч. вып., 1929, № 19, 22 января, стр. 2.
Письмо Юбилейному комитету в Брауншвейге по поводу исполняющегося 200-летия со дня рождения Лессинга.

236. *О гибели от пожара Центрального дома искусства имени В. Д. Поленова. Беседа с корреспондентом газеты.*— Вечерняя Москва, 1929, № 18, 23 января, стр. 3.

237. *А. С. Грибоедов.*— Правда, 1929, № 34, 10 февраля, стр. 3.

238. *Речь на встрече писателей РСФСР и Украины в Колонном зале Дома Союзов в Москве 11 февраля 1929 г.* Изложение.— Известия, 1929, № 35, 12 февраля, стр. 3.
То же: На литературном посту, 1929, № 4-5, стр. 122. См. Муратова, № 1235.

239. *Значение недели украинской культуры в Москве. Беседа с корреспондентом газеты.*— Известия, 1929, № 38, 15 февраля, стр. 3.

240. *Альбом-выставка по борьбе с туберкулезом.*— Известия, 1929, № 40, 17 февраля, стр. 4.
По поводу художественно-графического оформления альбома.

241. *Выставка Художественно-репродукционной мастерской ⟨Главнауки⟩.*— Известия, 1929, № 56, 8 марта, стр. 5.

242. *Гоголь.* (1809 — 31 марта — 1929).— Вечерние известия, Одесса, 1929, № 1913, 31 марта, стр. 2.
См. Муратова, № 1246.

243. *Объединим разрозненные усилия.*— Кино, М., 1929, № 14, 2 апреля, стр. 2.
По поводу производства научно-популярных фильмов.

244. *Доклад на VII Всесоюзном съезде работников искусств в Москве 13 мая 1929 г.* Изложение.— Красная газета, веч. вып., 1929, № 117, 14 мая, стр. 4.
То же: Вечерний Киев, 1929, № 112, 17 мая, стр. 3.

245. *Речь на торжественном заседании в Колонном зале Дома Союзов, посвященном 10-летию Государственного издательства РСФСР, 31 мая 1929 г.* Изложение.— На литературном посту, 1929, № 11-12, стр. 113.

246. *Речь на открытии Одиннадцатой выставки АХРР 2 июня 1929 г.* Изложение.— Вечерняя Москва, 1929, № 124, 3 июня, стр. 1.

247. *Антон Чехов (1904—1929).* К 25-летию со дня смерти.— Смена, Л., 1929, № 159, 14 июля, стр. 4.

248. *Телеграмма с соболезнованием по поводу смерти В. М. Фриче.*— Известия, 1929, № 206, 7 сентября, стр. 5.

249. *Предисловие.*— В кн.: Выставка картин заслуженного деятеля искусства, проф. Павла Кузнецова. М., Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1929, стр. 5—6.
У Муратовой, № 1443, год издания и издательство указаны ошибочно.

250. *Гаман.*— БСЭ, т. 14, М., 1929, стлб. 455. Без подписи.
Авторство установлено по архиву Луначарского.

1930

251. *Переустройство быта и задачи советского искусства. Доклад в зале Госфилармонии 10 января 1930 г.* Изложение.— Красная газета, веч. вып., 1930, № 10, 11 января, стр. 2.

252. *Наш литературный импорт. Вступительное слово на пленуме секции переводчиков при ФОСП 24 января 1930 г.* Изложение.— Литературная газета, 1930, № 4, 27 января, стр. 3.
См. Муратова, № 1323.

253. *Вступительное слово на общем собрании секции переводчиков ФОСП 27 февраля 1930 г.* Изложение.— Литературная газета, 1930, № 9, 3 марта, стр. 2.

254. *В. В. Воровский как литературный критик.*— Вечерняя Москва, 1930, № 106, 10 мая, стр. 2.

255. *О задачах искусства в период реконструкции. (К XVI партсъезду).*— Известия, 1930, № 153, 5 июня, стр. 3.

256. Перевод: *А. Петефи «Герои в лохмотьях», «Царей повесь», «Собачья песня», «Волчья песня».*— В кн.: Революционная поэзия Запада XIX века. Ред. и пояснит. тексты Ал. Гатова. Пред. А. Луначарского. М., «Огонек», 1930, стр. 92—94.

257. *Значение Скрябина для нашего времени.*— В кн.: Александр Николаевич Скрябин и его музей. Под общ. ред. Д. Г. Першина. М., изд. МОНО, 1930, стр. 8—14.

258. *Отзыв о музее А. Н. Скрябина.*— Там же, стр. 14.

1931

259. *Достоевский как мыслитель и художник.*— Вечерняя Москва, 1931, № 37, 13 февраля, стр. 2.
См. Муратова, № 1433.

260. *О творчестве Р. Роллана. Доклад на вечере, организованном секцией переводчиков ФОСП 26 февраля 1931 г.* Изложение.— Литературная газета, 1931, № 12, 4 марта, стр. 1.

261. *Маяковский и его двойник. Доклад на вечере памяти Маяковского в Комакадемии 14 апреля 1931 г.* Изложение.— Литературная газета, 1931, № 21, 19 апреля, стр. 2.

262. *Вступительное слово к циклу докладов в Институте литературы, искусства и языка Комакадемии, посвященных творчеству Демьяна Бедного.* Изложение.— Вечерняя Москва, 1931, № 153, 29 июня, стр. 3.

263. *О задачах писателя-ударника. Доклад на творческом слете во Фрунзенской районной организации МАПП.* Изложение.— Вечерняя Москва, 1931, № 175, 24 июля, стр. 3.

264. *Артистический жанр В. Ф. Комиссаржевской.*— В кн.: Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. М., «Худож. литература», 1931, стр. 29—34.
То же — В кн.: Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Ред.-сост. А. Я. Альтшуллер. Л.— М., «Искусство», 1964, стр. 181—186.

265. *Чайковский.*— Малая советская энциклопедия, т. 9. М., 1931, стлб. 722.

266. *Предисловие.* —В кн.: Каталог выставки работ Сергея Кольцова. Париж. (Рисунок, живопись, скульптура). Вступит. статья А. В. Луначарского. М., изд. Всерос. кооп. т-ва «Художник», 1931, стр. 3—6.

1932

267. *Речь на заседании правления Всероссийского общества пролетарских архитекторов, посвященном архитектурным проектам Дворца Советов.* Изложение.— Советское искусство, 1932, № 5, 26 января, стр. 1.

268. *Гете и его время. Доклад в Академии наук СССР.* Изложение.— Красная газета, веч. вып., 1932, № 72, 27 марта, стр. 2.

269. *Памятник-маяк Ленину. Беседа с корреспондентом газеты.*— Красная газета, веч. вып., 1932, № 75, 31 марта, стр. 3.
По поводу проекта рабочих ленинградского торгового порта воздвигнуть оригинальный памятник Ленину.

1933

270. *Важнейшее из искусств.*— Кино, М., 1933, № 4, 22 января, стр. 1.
Беседа с В. И. Лениным о кино.

271. *Речь на заседании в Комакадемии, посвященном 70-летию А. С. Серафимовича, 24 января 1933 г.* Изложение.— Красная газета, веч. вып., 1933, № 21, 26 января, стр. 3.

272. *«Меркурий» — новая комедия Вернейля.*— Театр и драматургия, 1933, № 2-3, стр. 56—57. Подпись: А. В. Л.
См. Муратова, № 1535.

1934

273. *Об изучении источников и биографий.*— За социалистическую науку, 1934, № 1, 10 января, стр. 3.
Отрывок из стенограммы лекции, прочитанной аспирантам ИРЛИ 3 февраля 1933 г.

274. *Наша культура и фотография.*— Советское фото, 1934, № 1, стр. 6.

1936

275. *Речь на гражданской панихиде Е. Б. Вахтангова в III студии МХАТ 29 ноября 1922 г.*— Вахтанговец, 1936, № 6, 29 мая, стр. 2.
См. Муратова, № 1557.

1938

276. *Запись в книге почетных посетителей музея МХАТ 15 сентября 1925 г.* Факсимиле.— В кн.: Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах. 1898—1938. М., 1938, стр. 667.

1950

277. *Приветствие в день 80-летия В. Д. Поленова. 2 июня 1924 г.*— В кн.: Е. В. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. Общ. ред. и вступ. статья А. Леонова. Изд. 2. М.—Л., «Искусство», 1950, стр. 425—426.

1958

278. *Письмо А. М. Горькому.* Дек. 1920 г. — Исторический архив, 1958, № 2, стр. 87—88.

1959

279. *Дарственная надпись на книге «Фауст и город», подаренной А. М. Горькому 15 ноября 1918 г.*— В кн.: Летопись жизни и творчества А. М. Горького. Т. 3. М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 98.

1960

280. *Искусство и религия. Доклад в Клубе мастеров искусств в марте 1930 г.* Публ. В. Зельдовича.— Неделя, 1960, 27 марта — 2 апреля, стр. 9—10.

281. *Письмо коллективу Курского драматического театра в связи с постановкой пьесы «Королевский брадобрей». Январь 1925 г.*— Курская правда, 1960, № 101, 28 апреля, стр. 4.
То же: Театр, 1960, № 4, стр. 10—11.
Приводится отзыв В. И. Ленина об этой пьесе.

282. *Письма А. М. Горькому. 16 февраля 1931 г. и 23 сентября 1932 г.* Изложение.— В кн.: Летопись жизни и творчества А. М. Горького, т. 4. М., Изд-во АН СССР, 1960, стр. 96 и 241—242.

283. *Ленин как редактор.* (Из стенограммы лекции, прочитанной на курсах марксизма 13 марта 1931 г.)— В кн.: Ленин — журналист и редактор. М., Госполитиздат, 1960, стр. 325—336.

1961

284. *Как я отдыхаю.'* Публ. Н. Трифонова.— Неделя, 1961, № 50, 10—16 декабря, стр. 10.

285. *Быть современником великих дней. Конспект доклада о задачах драматургии. 1933.* Публ. Н. Трифонова.— Неделя, 1961, № 50, 10—16 декабря, стр. 10 и 23.

1962

286. *Ответ имажинистам.*— В кн.: С. Есенин. Собрание сочинений, т. 5. М., ГИХЛ, 1962, стр. 393—394.
См. Муратова, № 541.

287. *Письмо А. М. Горькому. 12 июля 1928 г. Отрывок.*— В кн.: А. М. Шумский. М. Горький и советский очерк. М., «Советский писатель», 1962, стр. 91—92.

1963

288. *Письмо В. Л. Дурову. 11 апреля 1927 г.*— В кн.: Ю. Дмитриев. Советский цирк. Очерки истории. 1917—1941. М., «Искусство», 1963, стр. 277—278.

289. *Письмо А. И. Свидерскому. 1933 г.* Публ. В. Ефимова.— В кн.: Збірник робіт аспірантів Львівського ун-ту. Серія филол. наук. Львів, 1963, стр. 89.

290. *Письмо В. Я. Брюсову. 4 декабря 1920 г.* Публ. В. Ефимова.— Збірник робіт аспірантів Львівського ун-ту. Серія филол. наук. Львів, 1963, стр. 88—89.

291. *Письмо А. М. Горькому. 31 августа 1927 г.* Публ. В. Ефимова.— В кн.: Збірник робіт аспірантів Львівського ун-ту. Серія филол. наук. Львів, 1963, стр. 89.
То же: Волга, Саратов, 1967, № 12, стр. 142.

292. *Отзыв о произведениях А. Ремизова и Г. Гребенщикова.* Публ. В. Ефимова.— В кн.: Збірник робіт аспірантів Львівського ун-ту. Серія филол. наук. Львів, 1963, стр. 90—91.

293. *Старейший пролетарский писатель.* (*Отзыв о творчестве Е. Е. Нечаева*). Публ. В. Ефимова.— В кн.: Збірник робіт аспірантів Львівського ун-ту. Серія филол. наук. Львів, 1963, стр. 90.

294. *Письмо В. Д. Бонч-Бруевичу. 10 мая 1916 г.* Отрывок.— В кн.: Записки Отдела рукописей ГБЛ, вып. 26, М., 1963, стр. 96.

295. *Необходимая поправка.*— В кн.: Проблемы развития советской литературы 20-х годов. Сб. статей. Саратов, Изд-во Саратовского ун-та, 1963, стр. 23. (В статье П. Бугаенко «А. В. Луначарский и Пролеткульт»).
Объяснительная записка по поводу своей речи на конференции Пролеткультов, представленная В. И. Ленину 8 октября 1920 г.

296. *Пьесы.* ⟨*Вступ. статья, подг. текста и прим. А. Дейча*⟩. М., «Искусство», 1963, 606 стр.; 11 л. илл. (Б-ка драматурга).
Королевский брадобрей.— Фауст и город.— Оливер Кромвель.— Канцлер и слесарь.— Освобожденный Дон Кихот.— Яд.

296а. *Письма М. Ф. Андреевой* (*3*). *1918, 1920, 1927.*— В кн.: М. Ф. Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. ⟨Изд. 2, доп.⟩, М., «Искусство», 1963, стр. 264—265, 284—286, 320—321.

296б. *Письмо В. И. Ленину. 9 февраля 1919 г. Отрывок.*— В кн.: М. Ф. Андреева. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. Воспоминания о М. Ф. Андреевой. ⟨Изд. 2, доп.⟩, М., «Искусство», 1963, стр. 671.

297. *Собрание сочинений в восьми томах. Литературоведение, критика, эстетика. Т. I. Русская литература. Статьи, доклады, речи (1903—1933).* М., «Художественная литература», 1963, 616 стр.

Русская литература. Александр Николаевич Радищев.— Автор еще живых героев.— А. С. Грибоедов.— Пушкин и Некрасов.— Александр Сергеевич Пушкин (1922).— Еще о Пушкине.— Александр Сергеевич Пушкин (1930).— Лермонтов-революционер.— Гоголь.— Что вечно в Гоголе.— Гений художественного смеха.— Гоголиана.— Александр Иванович Герцен.— Неизданные стихотворения в прозе Тургенева.— О «многоголосности» Достоевского.— Достоевский как мыслитель и художник.— Достоевский и писатели.— Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его.— Николай Алексеевич Некрасов.— Некрасов и место поэта в жизни.— К юбилею Н. Г. Чернышевского. — Н. Чернышевский и Л. Толстой.— Чернышевский как писатель.— Романы Н. Г. Чернышевского.— М. Е. Салтыков-Щедрин.— Опыт литературной характеристики

Глеба Успенского.— Толстой и Маркс.— К предстоящему чествованию Л. Н. Толстого.— К юбилею Л. Н. Толстого.— О значении юбилея Льва Толстого.— Ленин о Толстом.— Л. Н. Толстой.— Толстой-художник.— Чем может быть А. П. Чехов для нас.— А. П. Чехов в наши дни.— Жив ли «человек в футляре»? — Владимир Галактионович Короленко.— В. Г. Короленко. Общая характеристика.— «Тьма».— Леонид Андреев. Социальная характеристика.— Борьба с мародерами.— В. Я. Брюсов.— Брюсов и революция.— Предисловие к избранным сочинениям В. Я. Брюсова.— Памяти Брюсова.— Александр Блок.— Судьбы русской литературы.
В комментариях: Отрывок из доклада «Толстой и современность» (1929).

1964

298. *Отзыв о книге А. Гастева «Поэзия рабочего удара». 1921 г.* Публ. Г. Менделевича. — Вопросы литературы, 1964, № 1, стр. 243.

299. *Экскурсия в мир Шекспира. (Неопубликованные страницы А. В. Луначарского).* Публ. Д. Урнова.— Иностранная литература, 1964, № 4, стр. 253—256.
Отрывки: из лекции о Шекспире, прочитанной слушателям Свердловского университета, из полного варианта статьи о Шекспире для БСЭ, из работы о Ф. Бэконе.

300. *Письма В. П. Полонскому (9). 1926—1930 гг.* Публ. Н. И. Дикушиной.— Новый мир, 1964, № 5, стр. 207—211.

301. *Книгу— во все концы России. (Из речи на юбилейном заседании, посвященном 5-летней годовщине Госиздата).*— В кн.: Ленин и книга. Сборник. М., Политиздат, 1964, стр. 363.

302. *Письмо А. М. Горькому. 28 августа 1931 г.*— В кн.: М. Горький и советская печать. Кн. 1. М., «Наука», 1964, стр. 54. (Архив А. М. Горького, т. X).

303. *Выступления на расширенном редакционном совещании кооперативного книгоиздательства «Время» 4 мая 1931 г.*— В кн.: М. Горький и советская печать. Кн. 1. М., «Наука», 1964, стр. 55—59. (Архив А. М. Горького, т. X).

304. *Письмо А. М. Горькому. Январь 1912 г. Отрывок.*— В кн.: Горький и художники. Воспоминания, переписка, статьи. М., «Искусство», 1964, стр. 245.

305. *Выступление на конференции по теории ладового ритма в Москве 5 февраля 1930 г.* В кн.: Б. Яворский. Воспоминания, статьи, письма. Т. I. ⟨Ред.-сост. И. С. Рабинович. Под общ. ред. Д. Шостаковича⟩. М., «Музыка», 1964, стр. 151—172.
См. Муратова, № 1582.

306. *Отзыв о работе Б. Л. Яворского «Сюиты Баха для клавира». Июль 1933 г.*— В кн.: Б. Яворский. Воспоминания, статьи, письма. Т. I. ⟨Ред.-сост. И. С. Рабинович. Под общ. ред. Д. Шостаковича⟩. М., «Музыка», 1964, стр. 660—661, 662—663.

307. *Беседа с сотрудниками Училища живописи, ваяния и зодчества о дальнейшей судьбе училища. 12 апреля 1918 г.*—В кн.: Из истории строительства советской культуры. (Москва. 1917—1918). Документы и воспоминания. ⟨Сост., общ. ред. и пред. В. Н. Кучина⟩. М., «Искусство», 1964, стр. 58—59.

308. *Собрание сочинений в восьми томах. Т. 2. М. Горький. Советская литература. Статьи, доклады, речи (1904—1933). М., 1964. 704 стр.*

М. Горький. «Дачники».— «Варвары». Пьеса М. Горького.— Горький на Капри. Несколько воспоминаний к 35-летнему юбилею литературной работы М. Горького.— О художественном творчестве и о Горьком.— В эти дни.— О Горьком.— Максим Горький (Речь на пленуме Моссовета 31 мая 1928 г.).— Максим Горький. Литературно-общественная характеристика.— Писатель и политик.— В зеркале Горького.— На защите социалистической стройки.— Мировой писатель.— М. Горький-художник.— Максим Горький (Предисловие к собранию сочинений).— Горький. К 40-летнему юбилею.— Самгин.

Советская литература. Предисловие (к сборнику «Ржаное слово»).— Ложка противоядия.— Предисловие (к пьесе Т. Майской «Полустанки»).— Какая нам нужна мелодрама? — Новая поэзия.— Предисловие (к книге П. Бессалько «Алмазы Востока»).— Павел Бессалько.— Моим оппонентам.— Мысли о коммунистической драматургии. По поводу пьесы Лампуса «Фома Мюнпер».— (О журнале) «Дом искусств». — Предисловие к стихам Варвары Бутягиной.— Предисловие (к книге Анны Барковой «Женщина»).— О пролетарском быте и пролетарском искусстве.— Как нехорошо выходит! Вроде открытого письма тов. Асееву.— Вопросы литературы и драматургии.— Предисловие (к книге Александра Жарова «Ледоход»).— Предисловие (к книге стихов Ивана Доронина).— Предисловие (к книге Д. Фурманова «Чапаев»).— Пути современной литературы. Из речи на Всесоюзной конференции пролетарских писателей 7 января 1925 г.— О современных направлениях русской литературы.— О нашей поэзии.— Без тенденций.— Предисловие (к «Библиотеке современных писателей для школы и юношества»).— По поводу резолюции ЦК о литературной политике.— Окровавленная Эстония.— Современная литература.— О «Загмуке». Предисловие к первому изданию трагедии.— Иосиф Уткин.— Александр Яковлев.— Фурманов.— «Повесть о рыжем Мотеле».— Вместо предисловия (к «Избранным произведениям» И. И. Лебедева).— Предисловие (к сборнику очерков Ефима Зозули «Встречи»).— Наши поэты.— Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина). Доклад в Комакадемии.— Иосиф Уткин. По поводу «Первой книги стихов».— Марк Колосов.— Десять книг за десять лет революции.— Этапы роста советской литературы. Доклад на Международной конференции пролетарских писателей.— Предисловие (к книге Акопа Акопяна «Новое утро»).— Съезд ВАППа.— Нехорошо.— Что пишут о деревне. «Бруски». Роман Ф. Панферова.— Путешествие в колхозы.— Молодая рабочая литература. Речь на собрании комсомольских писателей и поэтов.— Литературный год.— Крестьянская литература и генеральная линия партии.— Наши задачи в области художественной литературы. Стенограмма доклада на издательском активе ЗиФа.— Литература и социалистическое строительство. К вопросу об обновленной директиве о литературной политике.— Пути «Следопыта».— Актуальнейшие темы художественной литературы.— О конкурсе на антирелигиозную пьесу.— Народный поэт Белоруссии. 25 лет литературно-художественной деятельности Янки Купалы.— «Толстяки» и «чудаки». По поводу пьесы Олеши в МХТ.— О новых пьесах и основных линиях пролетарского искусства. —

Жизнь и смерть. О Маяковском.— Поэт революции.— Вл. Маяковский—новатор.— (О творчестве Демьяна Бедного) (Полностью публикуется впервые).— Предисловие (к сборнику «Детская литература»).— Ильф и Петров.— Путь писателя.— Художник пролетариата.— В. В. Каменский. К 25-летию литературной деятельности.— Каким судом судите, таким и судимы будете.— На каком этапе развития мы находимся.— Мысли о мастере.

В комментариях: Отрывки из лекции «Русская литература после Октября» (Публикуется впервые).—Ответ на анкету журнала «Огонек» о лучших произведениях советской литературы.—Отрывок из статьи «К пятилетию Госиздата».— Выдержки из заключительного слова на заседании писательского актива ЗиФа 1 декабря 1929 г.— Краткое изложение вводного доклада «Театр и драматургия в реконструктивный период» на первой областной драматургической конференции в Ленинграде 25 мая 1930 г.— Выступление на гражданской панихиде Маяковского в Клубе писателей 17 апреля 1930 г.— Краткое изложение доклада «Пути детской книги» в Доме печати в декабре 1929 г.

309. *Собрание сочинений в восьми томах. Т. 3. Дореволюционный театр. Советский театр. Статьи, доклады, речи, рецензии (1904—1933).* М., 1964. 628 стр.

Дореволюционный театр. Задачи театральной критики.— («Бешеные деньги» А. Н. Островского).— «Снегурочка» А. Н. Островского.— «Вишневый сад» Чехова.— «Потонувший колокол» Гауптмана.— «Михаэль Крамер» Гауптмана.— Заблудившийся искатель.

Советский театр. Коммунистический спектакль.— Чего мы должны искать? — Из московских впечатлений. По театрам.— Первый спектакль Ленинградского Большого драматического театра.— К вопросу о репертуаре.— Хороший спектакль.— Будем смеяться.— Театр и революция.— Первый опыт художественного детского театра.— «Федра» в Камерном театре.— Правильный путь.— Театр РСФСР.— Памяти Вахтангова.— Староста Малого театра.— Из театральных исканий.— Островский у Бахрушина.— Еще о Театре Красного быта.— Московский Художественный театр.— К возвращению старшего МХТ.—К столетию Малого театра.— К столетию Малого театра.— О будущем Малого театра.— О спектакле «Анна Кристи».— Среди сезона 1923/24 г.— К десятилетию Камерного театра.— Гликерия Николаевна Федотова.— «Фиеско».— Пути Мейерхольда.— Какой театр нам нужен? — Для чего мы сохраняем Большой театр? — Основы театральной политики Советской власти.— О «Петербурге» А. Белого во Втором Художественном театре.— «Косматая обезьяна» в Камерном театре.— Гости из Украины.— Театр Мейерхольда.— Еще о театре Мейерхольда.— Итоги драматического сезона 1925/1926 г. — Боги хороши после смерти.— Перспективы будущего сезона.— Первые новинки сезона.— Достижения театра к девятой годовщине Октября.— Кратко о «Ревизоре».— «Любовь Яровая». — К юбилею М. С. Нарокова.— «Ревизор» Гоголя—Мейерхольда.— Рост социального театра.— Несколько впечатлений.— «Барсуки».— «Бронепоезд» в МХАТе.— Несколько воспоминаний о Ю. М. Юрьеве.— О крестьянском театре.— И. Н. Певцов.— Культурное общение. К отъезду Театра им. Вахтангова в Париж.— ТРАМ.— Первое знакомство с Художественным театром. К тридцатилетию театра.— Тридцатилетний юбилей Художественного театра.— Заветы Ермоловой.— «Заговор чувств».— Умер А. А. Бахрушин.— «Воскресение» в Художественном театре.— Театр, созвучный эпохе.— О Театре Руставели. К его предстоящим гастролям за границей.— «Хлеб» В. Киршона на сцене Московского Художественного театра.— Щедриниана на сцене МХТ Второго.— В. В. Лужский.— Евгений Багратионович Вахтангов.— Предисловие (к книге П. Орленева).— К столетию Александринского театра.— Станиславский, театр и революция.— «Ученик дьявола».— Письма о театре.

В комментариях: Письмо Е. Б. Вахтангову 28 февраля 1922 г.— Письмо В. И. Немировичу-Данченко. 1925 г.— Отрывки из предисловия к сборнику статей «О театре» (1926).

310. *Собрание сочинений в восьми томах. Т. 4. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах. На Западе.* М., 1964, 547 стр.

История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах. Предисловие к первому изданию.— Предисловие ко второму изданию.— Первая (— тринадцатая) лекции. (Содержание лекций опускается).— На Западе. Предисловие.— Письма с Запада.— «Искусство в опасности».— К характеристике новейшей французской литературы.— Новая пьеса Ромена Роллана.

1965

311—312. *Письма (18). 1920—1927 гг.* Публ. И. С. Смирнова.— Новый мир, 1965, № 4, стр. 241—255.

В. И. Ленину (10), 1920—1922 гг.; в Госиздат Н. Л. Мещерякову, 21 июня 1921 г.; в Рабкрин Попову, Август 1921 г.;в Наркомпуть Ф. Э. Дзержинскому, 4 июня 1921 г.; Е. А. Литкенсу (4). 1921—1922 гг.; в Институт В. И. Ленина, 5 января 1927 г.

313. *Письмо К. С. Ериновой. 1923 г.*— Литературная газета, 1965, № 138, 20 ноября, стр. 2.

314. *Лекция о театре. 17 июня 1930 г. Отрывки.* Публ. В. Зельдовича.— Советская культура, 1965, № 139, 23 ноября, стр. 4.

315. *О художнике Юрии Анненкове.*— Московский комсомолец, 1965, № 251, 23 ноября, стр. 2.

316. *Выступление на XII Всесоюзном съезде работников просвещения с сообщением о создании Фонда помощи молодым дарованиям 7 марта 1929 г.* Публ. А. Новикова и Д. Субботина.— Учительская газета, 1965, № 140, 23 ноября, стр. 3.

317. *Письмо Н. Н. Асееву. 1923 г.* Публ. Л. Белой.— Урал, Свердловск, 1965, № 11, стр. 167—168.

318. *Письмо в Малый Совнарком 29 декабря 1920 г.* Публ. Н. Зелова.— Советская эстрада и цирк, 1965, № 11, стр. 13.

О назначении пенсии сказительнице М. Д. Кривополеновой.

319. *Письмо в Совет народных комиссаров 16 декабря 1920 г.* Публ. Н. Зелова.— Музыкальная жизнь, 1965, № 21, стр. 7.

О Государственном филармоническом оркестре.

320. *Беседа об искусстве. Интервью работникам радио 13 марта 1922 г.* Публ. М. Ситковецкой и В. Нечаева.— Наш современник, 1965, № 11, стр. 106—107.

321. *Искусство для искусства и искусство для жизни. 1914 г.* Публ. Ник. Трифонова.— Октябрь, 1965, № 11, стр. 195—200.

322. *На советские рельсы. 1932 г.* Публ. В. Д. Зельдовича.— Нева, 1965, № 11, стр. 180—186.

Воспоминания о быв. Александринском театре в первые годы после Октября.

323. *Революция и культура. 1925 г.*— Советский Союз, 1965, № 12, стр. 12—13.

То же под заглавием: «Принципы художественной политики в России». Публ. А. Ермакова.—Новый мир, 1966, № 9, стр. 240—244.

324. *Выступления на совещании по вопросу о журнале «Наши достижения» 9 июня 1928 г.*— В кн.: М. Горький и советская печать, кн. 2. М., «Наука», 1965, стр. 185 и 187. (Архив А. М. Горького, т. X).

325. *Тезисы о политике РКП(б) в области литературы. 1925 г.* Публ. Н. А. Трифонова.— В кн.: Литературное наследство, т. 74. Из творческого наследия советских писателей. М., «Наука», 1965, стр. 29—37.

326. *На фронте искусства. 1926 г.* Публ. Н. А. Трифонова.— В кн.: Литературное наследство, т. 74. Из творческого наследия советских писателей. М., «Наука», 1965, стр. 38—44.

327. *Предисловие к сборнику стихотворений С. Городецкого. 1929 г.* Публ. Н. А. Трифонова.— В кн.: Литературное наследство, т. 74. Из творческого наследия советских писателей. М., «Наука», 1965, стр. 45—47.

328. *Письмо А. Б. Халатову. 24 мая 1929 г.* Отрывок.— В кн.: «Литературное наследство», т. 74. Из творческого наследия советских писателей. М., «Наука», 1965, стр. 48.

329. *О социалистическом реализме. 1933 г.* Публ. Н. А. Трифонова.— В кн.: Литературное наследство, т. 74. Из творческого наследия советских писателей. М., «Наука», 1965, стр. 49—52.

То же (в сокращ.): Литературная газета, 1965, № 135, 13 ноября, стр. 1 и 3.

330. *Письмо Л. М. Карахану. 10 февраля 1921 г.*— В кн.: Воспоминания о Сергее Есенине. М., «Моск. рабочий», 1965, стр. 224.

331. *Силуэты.* ⟨Сост. И. Луначарская. Пред. и прим. И. Саца⟩. М., «Молодая гвардия», 1965. 544 стр.; 13 л. илл. («Жизнь замечательных людей». Вып. 18/412).

Из содерж.: Ленин и искусство.—Георгий Валентинович Плеханов.—Александр Николаевич Радищев.— Коммунисты и Герцен.— Пушкин и Некрасов.— Николай Алексеевич Некрасов.— Александр Сергеевич Пушкин.— Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его.— В. Я. Брюсов.— Гоголь.— А. С. Грибоедов.— В. Г. Короленко.— Максим Горький.— Романы Н. Г. Чернышевского.— Гейне-мыслитель.— Гёте и его время.— Барух Спиноза и буржуазия.— Станиславский, театр и революция.— А. С. Серафимович.— Путь Рихарда Вагнера.— Н. А. Римский-Корсаков.— Гоголиана.— Фрэнсис Бэкон.

332. *О кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы.* ⟨Сост. А. М. Гак и Н. А. Глаголева. Вступ. статья С. С. Гинзбурга⟩. М., «Искусство», 1965. 367 стр.; 12 л. илл.

I. Статьи. Задачи государственного кинодела в РСФСР.— Из статьи «Революция культуры в России».— Что должно дать кино? — О кино вообще и Госкино в частности.— Как не надо лечить кино.— Революционная идеология и кино.— Из статьи «О Главискусстве».— Беседа с В. И. Лениным о кино.— Место кино среди других искусств.— О кино.— Из статьи «Работа Наркомпроса с возникновения до наших дней».— Новый закон об организации кинодела. (Ответы на вопросы).— Кино — величайшее из искусств.— Поход против Чарли Чаплина.— Кино в школе.— Кино на Западе.— Альфред Керр о русском кино.— Вокруг кино.— Кино.— Из статьи «Первые камни художественной советской культуры».— «Путь плоти».— Несколько западных кинокартин.— Из статьи «О культуре на Западе и у нас».— Из статьи «Театр и кино».— Из статьи «Десятилетие революции и культура».— Новый шедевр мещанского кино.— Кино и советская общественность.— Продукция советской кинематографии с точки зрения ее идейного содержания.— Из статьи «Погребение прошлого» (Письмо из Берлина).— Из статьи «Достижения культурной революции».— Опять кризис в кино.— Победы советского кино.— Пролетариат и искусство.— К письму Эйзенштейна.— Как возник сценарий «Саламандра».— Из статьи «Наше западничество».— Культурная фильма.— Объединим разрозненные усилия.— Из статьи «Социалистическое строительство и искусство».— «Каин и Артем».— У звучащего полотна.— За контрактацию театральной молодежи. (К вопросу о подготовке театральных кадров).— Кино — орудие массовой агитации и пропаганды.— Говорящее кино.— Из статьи «Буржуазная интеллигенция в поисках новых путей».— Из статьи «Роль искусства в реконструктивный период».— Художественные задачи кино.— Кино и милитаризм.— Кинематографическая комедия и сатира.— Из статьи «Культурные успехи СССР».— Шаляпин в «Дон-Кихоте».

II. Высказывания. Из доклада делегатам II конгресса Коминтерна.— Из речи на X Всероссийском съезде Советов.— Доклад на 4-м Всероссийском съезде работников искусств 27 апреля 1923 г.— Из беседы с корреспондентом газеты «Нижегородская коммуна».— Из доклада «О народном просвещении» на 2-й сессии ВЦИК.— Отзыв о кинофильме «Аэлита».— Беседа с корреспондентом газеты «Кино» в связи с ожидаемым опубликованием закона об авторском праве.— Отзыв об изобретении инж. А. А. Рождественского.— Пожелание советскому киноискусству в связи с 8-летней годовщиной Октябрьской революции.— Из доклада «О работе Наркомпроса» на заседании Совнаркома РСФСР.— Беседа с корреспондентом ленинградской газеты «Кино».— Отзыв о кинофильме «Предатель».— Из доклада «О художественной политике Наркомпроса».— Из доклада на 2-й сессии ЦИК СССР 4-го созыва.— Выступление на 1-й Всесоюзной фотокиноконференции профсоюза работников искусств СССР.— Речь на Всесоюзной конференции фотокиноработников.— Отзыв о кинофильме «Октябрь».—Из доклада «Пути культурной революции».— Выступление на вечере встречи с немецким киноартистом Б. Гетцке.— Доклад в Политехническом музее.

III. Документы. ⟨Перечень документов не приводится⟩.

IV. Сценарии. «Молодость Пушкина». Общий очерк сценария.— «Саламандра». Либретто. Материалы.

333. *Почему нельзя верить в бога? Избранные атеистические произведения.* ⟨Сост. Л. Р. Дунаевский и В. Д. Зельдович. Ред. и вводная статья Ф. Н. Олещука⟩. М., «Наука», 1965. 444 стр.; 1 л. портр. (АН СССР. Институт истории).

Из содерж.: Дальше идти некуда.— Толстой и Маркс.— Религиозное миросозерцание Л. Н. Толстого.— Будем смеяться! — О народных празднествах.— Мысли о «Граде Китеже».— Боги хороши после смерти.— Сохранение и изучение памятников религиозного искусства.— Пермские боги.— Искусство и религия.— Религия и искусство.— О конкурсе на антирелигиозную пьесу — Предисловие к книге Бернарда Шоу «Чернокожая девушка в поисках бога».

334. *Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5. Западноевропейские литературы. Статьи, доклады, предисловия, рецензии (1904—1931).* М., 1965, 756 стр.

Западноевропейские литературы. Н. Ленау и его философские поэмы.— Ибсен и мещанство.— Поэт и мещанство.— Новые стихотворения Ады Негри.— Поэт неокатолицизма.— Новейшая итальянская драма.— Реми де Гурмон.— Люсьен Жан.— Гений и голод.— Жизнь Чарльза Диккенса. К столетию со дня рождения.— Анри де Ренье.— Элемир Бурж.— Великомученик индивидуализма. Август Стриндберг.— Отец романтизма.— Морис Баррес.— Очерки французской литературы. Роман из рабочей жизни.— Жюль Леметр.— Страшная книга.— Два шедевра Лопе де Вега. По поводу трехсотпятидесятилетнего юбилея.— Ромен Роллан.— Джованни Папколи.— Футуристы.— Сверхскульптор и сверхпоэт.— Молодая французская поэзия.— Жюль Валлес и жанделетры.— В честь Стефана Малларме.— Книга Верхарна.— Мистраль.— Вильям Моррис в Париже.— Последние книги Верхарна.— Шарль Вильдрак.— Драма Клоделя.— Поэзия и война.— Мысли Метерлинка о войне.— Карл Шпиттелер.— Benedetto Croce «Litteratura della nuova Italia». (Рецензия на книгу Бенедетто Кроче «Литература новой Италии»).— Смерть Верхарна.— Книга-подвиг.— Вольтер.— Уитмен и демократия.— Передовой отряд культуры на Западе.— Предисловие (к книге К.-Ф. Мейера «Лирика»).— Последние пьесы Г. Гауптмана.— Георг Кайзер.— Западная интеллигенция.— Байрон. 2 мая 1824—2 мая 1924 г.— Предисловие (к книге А. Франса «Остров пингвинов», 1925).— Послесловие (к роману Сервантеса «Дон-Кихот»).— Александр Петефи.— (Рецензия на книгу «Венгерская революционная поэзия»).— Предисловие (к книге Эрнста Толлера «Тюремные песни»).— Предисловие (к повести Жана Кокто «Самозванец Тома»).— Анатоль Франс (1925). ⟨Публикуется впервые⟩ — Из заграничных впечатлений.— Ромен Роллан. К шестидесятилетию. ⟨Публикуется впервые⟩.— Предисловие (к книге Дж. Честертона «Человек, который слишком много знал»).— К приезду Анри Барбюса.— Предисловие к книге Б. Иллеша «Купите револьвер. (Покушение)».— Предисловие (к «Прометею Прикованному» Эсхила).— Предисловие (к «Новеллам» Мопассана).— «Вестник иностранной литературы».— Ответ Ромену Роллану.— (Бодлер).— (Верлен).— (Верхарн).— Флобер. Общая характеристика.— Стендаль. Общая характеристика.— Анатоль Франс (Предисловие к Полному собранию сочинений).— Предисловие (к роману А. Франса «Остров пингвинов»).— Предисловие (к роману А. Франса «Современная история»).— Предисловие (к роману А. Франса «Таис»).— Предисловие (к книге А. Франса «На белом камне»).— Предисловие (к роману А. Франса «Театральная история»).— Предисловие (к сборникам рассказов А. Франса «Перламутровый ларец» и «Колодец святой Клары»).— Предисловие (к роману А. Франса «Боги жаждут»).— Предисловие (к книге А. Франса «Жизнь Жанны д'Арк»).— Вместо предисловия (к книге А. Франса «Литература и жизнь»).

В комментариях: Отрывок из предисловия к сборнику «Этюды критические. Западноевропейская литература».— Отрывок из статьи «Анатоль Франс» (1925).— Кто для меня Ромен Роллан.— Отрывок из стенограммы диспута «Личность Христа в современной науке и литературе».— Отрывок из статьи «Памятник Верлену».

335. *Собрание сочинений в восьми томах. Т. 6. Западноевропейские литературы. Статьи, доклады, речи, рецензии (1930—1933). Зарубежный театр (1905—1932).* М., 1965, 640 стр.

Западноевропейские литературы. Г. Дж. Уэллс.— Ромен Роллан как общественный деятель.— Последняя пьеса Пиранделло.— Томас Гарди. 1840—1928.— Джонатан Свифт и его «Сказка о бочке».— (Предисловие к книге А. Гидаша «Венгрия ликует»).— Шиллер и мы.— Гений безвременья.— Предисловие (к сборнику «Современная революционная поэзия Запада»).— Диккенс.— Виктор Гюго. Творческий путь писателя.— Предисловие (к книге Поджо Браччолини «Фацетии»).— Корифеи интеллигенции.— Генрих Гейне.— Леконт де Лиль.— Разговор с Гербертом Уэллсом.— Бернард Шоу — наш гость.— Бернард Шоу.— (Рецензия на книгу С. С. Динамова «Бернард Шоу»).— Предисловие (к книге Ф. Гельдерлина «Смерть Эмпедокла»).— (Гвидо Кавальканти).— Гете-драматург.— Вольфганг Гете.— У Ромена Роллана.— Анри Барбюс об Эмиле Золя.— Перед восходом и заходом солнца. К 70-летнему юбилею Гауптмана.— (Генрик Ибсен).— Бернард Шоу еще раз говорит правду.— Куда идет французская интеллигенция.— Анри Барбюс. Из личных воспоминаний.— Предисловие (к книге Б. Шоу «Чернокожая девушка в поисках бога»).— Шекспир. Социально-идеологическая характеристика ⟨Публикуется полностью впервые⟩.— Френсис Бэкон. ⟨Публикуется полностью впервые⟩.— Марсель Пруст.

Зарубежный театр. Театральные впечатления.— Театр Сема Бенелли.— Неаполитанский театр.— Парижские письма (Из истории комедии во Франции.— Скриб и скрибизм.— Поль Адан и Октав Мирбо о современном театре. Новая пьеса Бальзака.— «Хлеб», «Пламя». Опять Бальзак, опять Диккенс.— Французская критика об английском комедиографе.— «Нана». Перспективы.— Третья пьеса Шоу в Париже. «Убийца».— Сирано первый и Сирано второй.— Шекспировские спектакли.— Новые пьесы Бернара и Д'Аннунцио.— Юмор ирландский и юмор французский.— «Братья Карамазовы» на сцене театра Старой голубятни.— Колетт Вилли).— Театральный обмен с заграницей.— (Путевые очерки).— Театр Пискатора. ⟨Публикуется полностью впервые⟩.— Японский театр.— Театр на Западе и у нас.— Сумерки буржуазного театра.— Фауст в позе Гамлета. Письмо из Женевы.— «Гёц» на площади. ⟨Публикуется полностью впервые⟩.—

В комментариях: Отрывки из статьи «Попутчики в Европе» (По поводу письма Бернарда Шоу)».— Отрывки из архивного варианта статьи «Последняя пьеса Пиранделло».— Архивный вариант предисловия к книге Поджо Браччолини «Фацетии».— Отрывок из неопубликованной статьи «Смерть Марселя Пруста».— Марсель Пруст.— Отрывок из предисловия к сборнику «О театре» (1926).

1966

336. *Предисловие к моим драмолеттам. 1930 г.*— Театр, 1966, № 2, стр. 71—76.

337. *Письмо и телеграмма С. А. Венгерову. 1917—1918 гг.*— Русская литература, 1966, № 2, стр. 214.

338. *Письмо В. В. Водовозову. 28 апреля 1900 г.* Публ. Н. Пияшева.— Театр, 1966, № 2, стр. 77—78.

339. *Письмо Н. К. Пиксанову. 7 декабря 1928 г.*— Русская литература, 1966, № 1, стр. 114.

340. *Письмо В. В. Воровскому. 25 ноября 1919 г.* Публ. Н. Пияшева.— Русская литература, 1966, № 1, стр. 189—192.

К. Бальмонт.

341. *Письмо в издательство «Время». 12 сентября 1931 г.* Публ. Н. Панченко.— Русская литература, 1966, № 2, стр. 216.

342. *Письмо и записка Н. К. Пиксанову. 1926—1927 гг.* Публ. Н. Панченко.— Русская литература, 1966, № 2, стр. 215.

343. *Письмо председателю Петроградской Чрезвычайной Комиссии Скороходову. 15 февраля 1919 г.* Публ. Н. Панченко.— Русская литература, 1966, № 2, стр. 215.

344. *Письмо Ф. К. Сологубу. Нач. 1922 г.* Публ. Н. Панченко.— Русская литература, 1966, № 2, стр. 215.

344а. *Письмо М. Н. Покровскому. 11 ноября 1915 г. Отрывок.*— Книга. Исследования и материалы. Т. 12. М., «Книга», 1966, стр. 174.

Горький в издательстве «Парус».

345. *Из литературного наследия А. В. Луначарского. (Значение искусства с коммунистической точки зрения. 1924 г.— Об Отделе изобразительных искусств. 1920 г.— Принципы художественной политики в России. 1925 г.)* Публ. А. Ермакова.—Новый мир, 1966, № 9, стр. 231—244.

346. *Автобиография.*— В кн.: Советские писатели. Автобиографии. Т. 3. ⟨Сост. Б. Я. Брайнина и А. Н. Дмитриева⟩. М., Гослитиздат, 1966, стр. 417—440.

К автобиографии 1925 г., взятой из Энциклопедического словаря Гранат, присоединены отрывки из воспоминаний Луначарского и о Луначарском.

347. *Письмо А. И. Дейчу. 1 сентября 1933 г.*—В кн.: А. И. Дейч. Голос памяти. Театральные впечатления и встречи. М., «Искусство», 1966, стр. 371—372.

348. *П. А. Щелканов.*—В кн.: Е. Д. Петряев. Литературные находки. Очерки культурного прошлого Вятской земли. ⟨Киров⟩, Волго-Вятское кн. изд., 1966, стр. 168—172.

См. Муратова, № 1371.

349. *Дарственная надпись на книге, подаренной Е. Ф. Никитиной. 10 декабря 1920 г.*— Литературная газета, 1966, № 154, 29 декабря, стр. 3.

350. *Письмо С. Бржозовскому, 2 сентября 1908 г.*— В кн.: Архив А. М. Горького, т. IX. М., «Худож. лит.», 1966, стр. 305.

351. *Письмо А. И. Южину-Сумбатову. Январь 1926 г.*— В кн.: Т. Б. Князевская. Южин-Сумбатов и советский театр. М., «Искусство», 1966, стр. 184.

1967

352. *Искусство революции.*— Советская культура, 1967, № 8, 19 января, стр. 3.

Из статьи «Итоги выставки государственных заказов к 10-летию Октября».] См. Муратова, № 1100.

353. *Письмо Б. Л. Яворскому. 19 августа 1921 г.*— Советская музыка, 1967, № 1, стр. 73.

354. *Письмо музыковеду проф. С. Савшинскому. 10 июля 1928 г.*— Советская музыка, 1967, № 1, стр. 76.

355. *Письмо в Главтоп. 29 августа 1921 г.*— Советская музыка, 1967, № 3, стр. 72.

О помощи школе Гнесиных.

356. *Письмо С. А. Венгерову. 28 ноября 1917 г.*— Советская библиография, 1967, № 3, стр. 212.

357. *Героическому времени — героическую драму.* Публ. Н. Трифонова.—Литературная газета, 1967, № 32, 9 августа, стр. 2—3.

Отрывок из стенограммы доклада «Задачи общественной организации драматургов и композиторов и задачи современного искусства» (1925 г.).

358. *Письмо писателю-самоучке И. Морозову. Авг. 1921 г.*— РТ, 1967, № 36, стр. 14.

358а. *Запись в книге почетных посетителей Клуба театральных работников Москвы.* ⟨Конец 1920-х гг.⟩ — Вечерняя Москва, 1967, № 66, 18 марта, стр. 3

358б. *Распоряжение по Наркомпросу о Петроградском государственном филармоническом оркестре. 19 октября 1920 г.* Отрывок.— Советская музыка, 1967, № 4, стр. 63.

359. *Письма: в Малый Совнарком (2). 1919 г. и в Управление делами Совнаркома. 18 декабря 1919 г.* Публ. Н. Зелова.— Искусство, 1967, № 10, стр. 50.

О помощи деятелям искусства.

360. *Письмо и телеграмма Акопу Акопяну. 1914, 1923 гг.*— Литературная Армения, Ереван, 1967, № 7, стр. 52—53.

361. *Горькому. Стихотворение.*— В кн.: П. А. Бугаенко. А. В. Луначарский и литературное движение 20-х годов. Саратов, 1967, стр. 131 〈Здесь начало стихотворения. Конец см.: Русская литература, 1968, № 1, стр. 26—27〉.

362. *Об изобразительном искусстве.* 〈*Сост., подг. текстов, вступ. статья и прим. И. А. Саца*〉. *Т. 1.* М., «Советский художник», 1967. 511 стр.; 23 л. илл.

Искусство на Западе. Осенний салон в Париже.— Философские поэмы в красках и мраморе. Письма из Италии (Campo Santo в Пизе. Триумф смерти.— Campo Santo в Пизе, Вавилонская башня.— Мадонна и Венера. Параллели.— Герои дела в разлумье.— Тициан и порнография.— Примитивы и декаденты.— Античные портреты.— Шедевры новой папской пинакотеки).— Художественная выставка в Риме.— Торвальдсен.— Салон независимых.— Салоны.— Салон юмористов.— Десятый Осенний салон в Париже.— По выставкам. (Письмо из Парижа).— Парижские письма (Молодая французская живопись.— Импрессионизм.— Дальнейшее развитие субъективизма в живописи.— Реакция против субъективизма в искусстве.— Кубизм.— Футуризм).— Эволюция скульптуры.— Сверхскульптор и сверхпоэт.— Выставка картин Сезанна.— У скульптора.— Рильке о Родене.— Тридцатый Салон независимых артистов.— Гегемония Франции.— Во временной столице (Ласковый город.— В городе Иоанны).— По поводу новой итальянской живописи.— Вильгельм Гаузенштейн (Опыт социологии искусства.— Современное искусство).— Искусство и его новейшие формы.— Германская художественная выставка.— Выставка революционного искусства Запада.— Путевые очерки («Новейший» стиль в салоне декоративных искусств.— Выставка четырех (Картины Пикассо.— Дерен.— Леже и Мари Лорансен).— Салоны живописи и скульптуры).— Выставки индивидуальных художников.— Парижские письма.— Парижское искусство на Пречистенке.— Франс Мазереель.— Столица живописи. (Письма из Голландии).— Рембрандт ван Рин.— Живописец счастья. (У полотен Ренуара).

Русские художники начала XX века.— Выставка картин «Союза русских художников».— Русский пейзажист в Париже.— Лики Толстого.— Молодая Россия в Париже (Давид Штеренберг.— Марк Шагал.— Жолткевич.— Тенеп).— Русские художники в Германии.

В приложениях: Théâtre des Champs Elysées.— Отрывки из «Писем из Италии» (1. Вместо вступления. 4. Не я, но ты. Св семейство Синьорелли).— Отрывок из лекции «Литература эпохи Возрождения».— Вступительная статья к кн.: Г. Кайзер. Драмы. М.— Пг., 1923.— Отрывок из статьи «Театр РСФСР».— Социалистический архитектурный монумент.— Тезисы доклада о задачах пролетарской архитектуры в связи со строительством Дворца Советов.— Отрывок из статьи «О „Кармен“».— Отрывок из статьи «Книга о новом театре».— Мадлена Рош.

363. *Об изобразительном искусстве.* 〈Сост., подг. текстов, вступ. статья и прим. И. А. Саца〉. Т. 2. М., «Советский художник», 1967, 392 стр.; 34 л. илл.

Советское искусство и художественная политика Советской власти. Ленин и искусство. (Воспоминания).— Ленин из красного мрамора.— О роли пролетарского государства в развитии социалистической культуры.— Монументальная агитация.— Ложка противоядия.— Искусство.— Охраняйте народное достояние.— Советская власть и памятники старины.— На новых путях. Коненков для цирка.— Революция и искусство.— Советское государство и искусство (Искусство как производство.— Искусство как идеология.— Художественные задачи Советской власти.— Вопросы художественной политики).— О кустарной художественной промышленности.— Русская выставка в Берлине.— Промышленность и искусство.— Дени. Предисловие к альбому.— Искусство в Москве.— Выставка картин, организованная Красным Крестом.— О русской живописи. По поводу венецианской выставки.— На выставках.— О Третьяковской галерее.— По выставкам.— Восьмая выставка АХРР.— Почему мы сохраняем дворцы Романовых. Путевые впечатления. (Письмо первое.— Письмо второе.— Письмо третье.) — Почему мы охраняем церковные ценности.— Дискуссия об АХРР.— Государственный фарфоровый завод.— В. Д. Поленов.— Нужна ли федерация ИЗОхудожников? — Своевременно ли подумать рабочему об искусстве одеваться? — Итоги государственных заказов к десятилетию Октября. Решение жюри.— Выставка в честь Красной Армии.— Пермские боги.— Народное искусство (По поводу предстоящей выставки в Дрездене).— Памяти крупного художника и человека.— Новосибирская игрушка.—Первая выставка работ Московской ассоциации художников-декораторов.— Одиннадцатая выставка АХРР.— Игорь Грабарь. К 40-летию художественной деятельности.— Чего мы ждем от художника Богородского.— Выставка картин заслуженного деятеля искусств Павла Кузнецова.— Выставка работ Сергея Кольцова.— Предисловие к книге А. Бакушинского «Искусство Палеха».— Художник Сарьян.— Выставка картин П. П. Кончаловского.— О крестьянском кустарном искусстве. Предисловие к книге Н. Церетелли «Русская крестьянская игрушка».

В приложениях: О пролетарской культуре. (Отрывок из речи на II конференции пролетарских просветительных организаций).— Об основах политики в области искусства. (Тезисы Художественного сектора Наркомпроса и ЦК Рабис).— Речь на Первой конференции ИЗО по делам музеев.Изложение.—Стенограмма доклада на конференции научных работников и экскурсоводов Государственной Третьяковской галереи. 1929 г.— Из предисловия к сборнику «Материалы по русскому искусству», т. I, Л., 1928.— Классовая сущность искусства и работа художественных музеев. (Сокращенная стенограмма доклада на заседании Музейно-методического бюро Государственного музея изящных искусств 13 марта 1929 г.).— Памятники искусства и художественного быта.— Предисловие к кн.: Дж. Вазари. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М.— Л., 1933.— Первые камни художественной советской культуры.— Основы художественного образования.— Речь на чествовании народного художника республики Н. А. Касаткина.— Художественное творчество национальностей СССР. (Ряд текстов в сборнике не имеет заглавия и указания на источник публикации〉.

364. *Душа Элеоноры. Комедия. 1929 г.*— В кн.: Советская одноактная драматургия. Т. I. 〈Сост. И. Вишневская и С. Ганцевич〉. М., «Искусство», 1967, стр. 104—117.

365. *Письма В. Я. и И. М. Брюсовым. (13). 1918—1925 гг.*— В кн.: Записки отдела рукописей ГБЛ, вып. 29. М., «Книга», 1967, стр. 246—254.

Письмо В. Я. Брюсову от 24 июня 1921 г. опубликовано ранее: «Советская Латвия», Рига, 1963, № 207, 2 сентября, стр. 4.

366. *Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. Эстетика. Литературная критика. Статьи, доклады, речи (1903—1928).* М., 1967. 735 стр.

Эстетика. Литературная критика. О художнике вообще и некоторых художниках в частности.— Основы позитивной эстетики.— Диалог об искусстве.— Искусство и революция. Письмо в редакцию.— Об искусстве и революции.— Задачи социал-демократического художествен-

ного творчества.— Письма о пролетарской литературе.— Культурные задачи рабочего класса. Культура общечеловеческая и классовая.— О пролетарской культуре.— Пролетариат и искусство (Тезисы доклада для Первой Всероссийской конференции пролеткультов).— Н. А. Добролюбов.— Еще о Пролеткульте и советской культурной работе.— Проблема социалистической культуры.— Агитация и искусство.— Начала пролетарской эстетики.— Именем пролетариата.— Литература и революция.— (Выступление на Первом Всероссийском съезде Пролеткультов).— Необходимая поправка.— Свобода книги и революция.— Наши задачи в области художественной жизни.— Советское государство и искусство.— Еще к вопросу о культуре.— Революция и искусство.— Предисловие (к книге Д. Дидро «Парадокс об актере»).— Новый русский человек.— В. Г. Белинский.— О значении «прикладного» искусства.— Промышленность и искусство.— Марксизм и литература.— Искусство и его новейшие формы. Доклад, прочитанный 2 декабря 1923 г. в I МГУ.— Вильгельм Гаузенштейн.— Ленин и искусство. Воспоминания.— Формализм в науке об искусстве.— Значение искусства с коммунистической точки зрения.— О поэзии как искусстве тональном.— Читайте классиков.— Основы художественного образования.— Фотография и искусство.— Ольминский как литературный критик.— Революция и искусство. В ответ на статью «Искусство и революция» Н. Г. Смирнова.— Художественное творчество национальностей СССР.— Итоги театрального строительства и задачи партии в области театральной политики.— Перспективы советского искусства.— Историческое значение Белинского.— Этика и эстетика Чернышевского перед судом современности. В комментариях: Отрывки из выступления на Первом Всероссийском съезде рабоче-крестьянского театра 25 ноября 1919 г.— Отрывок из выступления на диспуте о ЛЕФе. 1923 г.— Отрывок из статьи «Культура буржуазная, переходная и социалистическая».— Отрывок из письма В. И. Ленину 24 декабря 1919 г.

367. *Собрание сочинений в восьми томах. Т. 8. Эстетика. Литературная критика. Статьи, доклады, речи (1928—1933).* М., 1967. 656 стр.

Эстетика. Литературная критика. Тезисы о задачах марксистской критики.— О плане и характере искусствоведческих исследований.— Предисловие (к книге М. Беккера «Ленин в художественной литературе»).— Классовая борьба в искусстве.— Политика и литература.— Ленин и искусство. Предисловие.— Строительство новой культуры и вопросы стиля.— Социологические и патологические факторы в истории искусства.— Социалистическое строительство и искусство.— Русская критика от Ломоносова до предшественников Белинского.— Что такое юмор? — О сатире.— О наследстве классиков.— Письма об искусстве.— Новые течения в теории искусства в Западной Европе и марксизм.— Г. В. Плеханов как литературный критик (Публикуется полностью впервые).— Художественная литература — политическое оружие.— Очередные задачи литературоведения.— Предисловие (к книге В. Волькенштейна «Опыт современной эстетики»).— Критика.— Вацлав Вацлавович Воровский как литературный критик.— Ленин и литературоведение.— Маркс об искусстве.— Социалистический реализм ((I. Доклад). II. Вместо заключительного слова). — О социалистическом реализме.

Приложения: О смехе.— Пушкин-критик.

В комментариях: В. В. Воровский как литературный критик.— Конспект доклада о задачах драматургии.

1968

368. *Луначарский и Пролеткульт.* Публ. А. Ермакова. — Дружба народов, 1968, № 1, стр. 242—247.

Содерж.: Из протокола заседаний Государственной комиссии по просвещению 8 и 13 апреля 1918 г.; разъяснение Луначарского председателю Донисполкома 20 августа 1920 г.; резолюция Луначарского от 24 февраля 1922 г. на циркуляре ЦК РКП «Всем обкомам и губкомам РКП о работе Пролеткульта».

369. *Первая пролетарская просветительная конференция. 1918 г. — Выступления на заседаниях Государственной комиссии по просвещению по вопросу о Пролеткульте 8 и 13 апреля 1918 г.* Публ. И. С. Смирнова. — Вопросы литературы, 1968, № 1, стр. 113—124.

См. № 58 настоящ. указателя.

370. *Развитие искусства в СССР. 1925 г.* Публ. И. С. Смирнова. — Театр, 1968, № 9, стр. 86—89.

371. *Воспоминания и впечатления.* Сост., пред. и прим. Н. А. Трифонова. М., «Сов. Россия», 1968. 376 стр. с портр.

Из содерж.: Ленин из красного мрамора. — Из воспоминаний о товарище Галерке. — Идеология накануне Октября. — Из статьи «Ленин и литературоведение». — Ленин и искусство (Воспоминания). — Ленин о монументальной пропаганде. — Из статьи «К столетию Александринского театра». — Из воспоминаний о почивших борцах за пролетарскую культуру. — И. И. Скворцов-Степанов. — Первое знакомство с Художественным театром. (К тридцатилетию театра). — Из статьи «Певец парижской голытьбы». — Горький на Капри. (Несколько воспоминаний). — В. Я. Брюсов. — На советские рельсы. — Несколько воспоминаний о Ю. М. Юрьеве. — Из статьи «Станиславский, театр и революция». — Три встречи. (Из воспоминаний об ушедших). — Из личных воспоминаний. (Об А. Р. Кугеле). — Умер А. А. Бахрушин. — Анри Барбюс. (Из личных воспоминаний). — Разговор с Гербертом Уэллсом. — У Ромена Роллана.



ПАМЯТИ В. В. ВИНОГРАДОВА

Во время завершения работы над настоящим томом скончался академик Виктор Владимирович Виноградов, крупнейший советский ученый-филолог, труды которого получили широкое признание как в отечественной науке, так и за рубежом. Вместе со всей филологической наукой «Литературное наследство» понесло со смертью В. В. Виноградова тяжелую утрату.

Три с половиной десятилетия тому назад в пушкинском томе «Литературного наследства» (1934) была опубликована большая статья В. В. Виноградова «О стиле Пушкина», из которой выросло впоследствии его капитальное исследование «Стиль Пушкина», вышедшее в свет отдельной книгой в 1941 г., незадолго до начала Великой Отечественной войны.

Труды В. В. Виноградова, посвященные изучению языка и стиля классиков русской литературы, печатались и в последующих томах «Литературного наследства». Для первого толстовского тома (т. 35-36, 1939) им была написана статья «О языке Толстого», для лермонтовского тома (т. 43-44, 1941) — статья «Стиль прозы Лермонтова».

Каждая из названных статей явилась значительной вехой в истории научной разработки поставленных проблем. Во всех этих статьях отразились характерные особенности исследовательского дарования В. В. Ви-

ноградова — независимость суждений, блестящее аналитическое мастерство, уменье находить тонкие и точные формулировки для определения особенностей языка и стиля изучаемого писателя, смелость и вместе с тем фундаментальная обоснованность выводов, которые всегда извлекаются из огромного материала наблюдений и фактов. Все это придает работам В. В. Виноградова, в том числе и тем из них, которые были напечатаны на страницах нашего издания, особенную убедительность и доказательность.

«Литературное наследство» потеряло в лице В. В. Виноградова не только многолетнего сотрудника, связанного с редакцией своим авторским участием в ряде томов нашего издания. В 1954—1960 гг. он был главным редактором «Литературного наследства», а после того оставался членом нашей редколлегии.

В связи с исполняющимся осенью 1970 г. столетием со дня рождения И. А. Бунина В. В. Виноградовым была задумана обширная статья о языке и стиле этого писателя, предназначавшаяся для бунинского тома «Литературного наследства». Неожиданная смерть не позволила Виктору Владимировичу осуществить этот интересный замысел.

Редакция «Литературного наследства»

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Составила Т. Г. Динесман

I. ПОРТРЕТЫ ЛУНАЧАРСКОГО

РИСУНОК, СКУЛЬПТУРА, ГРАВЮРА, ЛИТОГРАФИЯ

Луначарский. Рис. Н. А. Андреева (цветн. карандаш, сангина), 9 февраля 1920 г. ГТГ — 39

Луначарский. Грав. с рис. Ю. П. Анненкова, 1920. «Печать и революция», 1925, кн. 4 (впервые опубликовано в газете «Красный милиционер», 1920, № 14) — 365

Луначарский. Скульптура (тонированный гипс) Н. И. Альтмана, 1921. ГТГ — 505

Луначарский читает пьесу «Медвежья свадьба» в Малом театре, 1 ноября 1923 г. Рис. М. А. Вербова, фототипия — см. раздел III («Программа спектакля, посвященного творчеству Луначарского в связи с 50-летием со дня его рождения», 19 апреля 1926 г.)

Луначарский. Рис. Н. А. Андреева (карандаш, перо), 8 октября 1926 г. ГТГ — 321

Луначарский. Автолитография Ю. П. Анненкова, 1926. МКЛ — 217

Луначарский. Рис. Н. А. Андреева (карандаш), 1920-е годы. ГТГ — 279

Луначарский. Рис. Н. А. Андреева (карандаш), 1920-е годы. ГТГ — 320

Луначарский. Рис. А. И. Кравченко (итал. карандаш), вторая половина 1920-х годов. МКЛ — 33

ФОТОГРАФИИ ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ

Луначарский — ученик Киевской 1-й гимназии, 1888. ЦГАЛИ — 551

Луначарский. Париж, 1897—1898. МКЛ — 559

Луначарский. Москва, Таганская тюрьма, 1899. ЦГАОР — 596, 597

Луначарский, Фото с автографической надписью, 6 мая 1923 г. МКЛ — 569

Луначарский за шахматами. Фото Б. Д. Фабисовича, 1923. Собр. Б. Д. Фабисовича, Москва — 259

Луначарский. Нач. 1920-х годов. ЦГАЛИ—вклейка между стр. 4 и 5

Луначарский на трибуне. Нач. 1930-х годов. ЦГАКФФД — 75

Луначарский в своем служебном кабинете (в Комитете по заведыванию ученымп и учебными учреждениями при ЦИК Союза ССР). Москва, 1930. ЦГАЛИ — 10

ФОТОГРАФИИ ГРУППОВЫЕ

С родителями. 1879—1881 гг. МКЛ — 549

Среди киевских друзей. На снимке: Н. Аносов, В. Е. Вайнштейн, Н. Ф. Вержбицкая, А. А. Линдфорс, Е. А. Линдфорс, Л. А. Линдфорс, А. В. Луначарский. Киев, 1900. МКЛ — 299

На Полотняном Заводе у Д. Д. и В. К. Гончаровых. На снимке: Д. Д. Гончаров, В. К. Гончарова, А. В. Луначарский и др. 1901. МКЛ — 589

После посещения Кинокомитета Наркомпроса РСФСР. На снимке: Д. И. Лещенко, А. В. Луначарский, В. В. Маяковский. Москва, весна 1918 г. Альбом Н. К. Крупской. Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле, Москва — 509

Среди руководящих работников Наркомпроса и делегатов первого Всероссийского съезда учителей-интернационалистов. На снимке: В. М. Величкина, Н. К. Крупская, П. Н. Лепешинский, А. В. Луначарский, В. Р. Менжинская, В. М. Познер, М. Н. Покровский, П. К. Штернберг и др. Москва, 5 июня 1918 г. Альбом Н. К. Крупской. Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле, Москва — 83

На открытии памятника Т. Г. Шевченко (скульптура Я. Х. Тильберга) в Петрограде. 29 ноября 1918 г. ГТГ (фототека) — 213

Среди участников совещания по реформе высшей школы. На снимке: А. В. Луначарский, М. Н. Покровский, М. А. Рейснер, П. К. Штернберг. Москва, 1918. Альбом Н. К. Крупской. Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле, Москва — 131

В дни совещания по реформе высшей школы. Москва, 1918. На снимке: А. В. Луначар-

ский и В. М. Познер. Альбом Н. К. Крупской. Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле, Москва — 62

Выступление на митинге в честь открытия третьего конгресса III Интернационала. Москва, Красная площадь, 17 июля 1921 г. МКЛ — 585

В президиуме 4-го съезда работников искусств. На снимке: В. Я. Брюсов, А. В. Луначарский, Ю. М. Славинский и др. Москва, 23 апреля 1923 г. ЦГАКФФД — 247

Среди членов художественного совета русского отдела XIV международной выставки в Венеции. На снимке: А. В. Бакушинский, А. В. Григорьев, В. Н. Домогацкий, Н. А. Касаткин, П. С. Коган, А. И. Кондратьев, М. П. Кристи, Ф. К. Лехт, А. В. Луначарский, В. А. Никольский, Н. А. Розенель-Луначарская, М. С. Сарьян, А. А. Сидоров, А. М. Скворцов, Б. Н. Терновец, Я. А. Тугендхольд, Б. В. Шапошников, Д. П. Штеренберг, А. М. Эфрос, К. Ф. Юон. Москва, Гос. Академия художественных наук, апрель 1924 г. Частное собр., Москва — 315

На торжественном заседании, посвященном тридцатилетию литературной деятельности Луначарского. На снимке: Л. И. Аксельрод, А. И. Безыменский, М. П. Герасимов, В. Н. Домогацкий, В. Т. Кириллов, П. С. Коган, М. П. Кристи, П. И. Лебедев-Полянский, А. В. Луначарский, Вс. Э. Мейерхольд, П. И. Новицкий, Н. К. Пиксанов, М. Н. Покровский, З. Н. Райх, Н. А. Розенель-Луначарская, П. Н. Сакулин, А. А. Сидоров, Б. М. Соколов, К. С. Станиславский, Б. В. Шапошников, О. Ю. Шмидт, А. А. Яблочкина. Москва, Гос. Академия художественных наук, 21 марта 1926 г. ЦГАЛИ — 102

На 8-й выставке Ассоциации художников революционной России (АХРР) «Жизнь и быт народов СССР». На снимке: А. В. Григорьев, Е. А. Кацман, Н. Г. Котов, А. В. Луначарский, И. И. Машков, Н. П. Христенко. Москва, 1926. МР — 523

В своем рабочем кабинете в московской квартире. На снимке: стенографистка А. И. Иловайская и А. В. Луначарский. Фото А. С. Шайхета, 30 декабря 1926 г. Архив журнала «Огонек», Москва — 121

На открытии Федерации объединений советских писателей. На снимке: Л. Л. Авербах, П. Вайян-Кутюрье, Ю. Н. Либединский, А. В. Луначарский, А. С. Серафимович, А. А. Фадеев, А. М. Эфрос и др. Москва, Театр Революции, 21 ноября 1927 г. ГБЛ — 331

В дни работы советской делегации на IV сессии подготовительной комиссии к конференции по разоружению. На снимке: М. М. Литвинов, А. В. Луначарский и др. Фото Т. Жюльена. Женева, 1927. МКЛ — 519

В Ясной Поляне в дни празднования столетия со дня рождения Л. Н. Толстого: открытие памятника Толстому в яснополянской школе; осмотр яснополянской школы (на снимке: В. Д. Бонч-Бруевич, А. В. Луначарский, П. Н. Сакулин и др.). Сентябрь 1928 г. ЦГАКФФД — 181, 193

Среди участников 1-й Всесоюзной конференции театров рабочей молодежи. На снимке: А. И. Безыменский, А. В. Луначарский, А. И. Свидерский, М. В. Соколовский и др. Москва, 1 июля 1929 г. ЦГАЛИ — 23

Артисты московских академических театров у Луначарского. На снимке: В. К. Владимиров, В. И. Качалов, Я. Л. Леонтьев, А. В. Луначарский, В. О. Массалитинова, И. М. Москвин, И. С. Платон, А. К. Тарасова, В. В. Федоров. Москва, 1929. ЦГАЛИ — 413

На даче у Горького. На снимке: К. Е. Ворошилов, А. М. Горький, А. В. Луначарский. Горки, 1930. ГБЛ — 501

У Ромена Роллана. Фото А. Н. Рубакина. Вильнёв (Швейцария), вилла «Ольга», 24 апреля 1932 г. Собр. А. Н. Рубакина, Москва — 463

На втором пленуме оргкомитета Союза советских писателей. Москва, 12 февраля 1933 г. ЦГАКФФД — 127

II. АВТОГРАФЫ ЛУНАЧАРСКОГО

Конспект реферата «Генрик Ибсен как моралист». Киев, апрель 1900 г. ЦГИА УССР — 281

Письмо В. В. Водовозову. Киев, 28 апреля 1900 г. Листы первый и последний. ЦГИА УССР — 599

«Список о состоящем под надзором Анатолии Васильеве Луначарском» (заполнен рукой Луначарского). Вологда, 16 июля 1902 г.— см. разд. III.

«Экспромт В. Брюсову в день его юбилея». 17 декабря 1923 г. ЦГАЛИ — 261

Заметки к докладу о Ф. М. Достоевском, 1929. ЦГАЛИ — 157

Пометы на странице книги М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (М., 1929). ЦГАЛИ — 163

Наброски перевода стихотворения Клабунда на полях книги: Klabund. Das heiße Herz (Berlin, 1929). ЦГАЛИ — 312

Пометы на странице номера журнала «Europe», посвященного столетию со дня смерти Гете (№ 112, 15 апреля 1932 г.). ЦГАЛИ — 141

III. ДОКУМЕНТЫ

Дело Московского охранного отделения о Луначарском. 1899. Обложка. ЦГАОР — 593
«Список о состоящем под надзором Анатолии Васильеве Луначарском». Заполнен рукой Луначарского. Вологда, 16 июля 1902 г. Листы 1, 2 об. КМТ — 609
Распоряжение вологодского губернатора тотемскому уездному исправнику об установлении надзора за Луначарским. 15 февраля 1903 г. КМТ — 611
«Проходное свидетельство», выданное Луначарскому для следования из г. Кадникова в г. Тотьму. 28 марта 1903 г. КМТ — 615
Афиша лекции Луначарского, посвященной творчеству М. Горького в связи с двадцатипятилетием литературной деятельности писателя. Веве (Швейцария), 8 марта 1917 г. ГЛМ — 305
Афиша-программа, извещающая об открытии отдела философии культуры и искусств Вольной философской академии. Петроград, 1919. Наборный экземпляр с надписями Луначарского, А. А. Блока и В. Э. Мейерхольда. ИРЛИ — 223
Программа юбилейного спектакля, посвященного столетию Малого театра (спектакль открылся вступительным словом Луначарского). 28 октября 1924 г. ЦГАЛИ — 427
Программа торжественного заседания, посвященного столетию Большого театра (заседание открылось вступительным словом Луначарского), 1 февраля 1925 г. Обложка. ЦГАЛИ — 403
Программа спектакля, посвященного творчеству Луначарского в связи с его 50-летием. Малый театр, 19 апреля 1926 г. Обложка и текст программы (на обложке рис. М. А. Вербова: «Луначарский читает „Медвежью свадьбу" в Малом театре 1 ноября 1923 г.»). ЦГАЛИ — 376, 377
Адрес Луначарскому от ленинградских учреждений культуры в связи с десятилетием его деятельности на посту наркома просвещения, 1927. Обложка. МКЛ — 19
Пригласительный билет на доклад Луначарского «Четырнадцать лет культурного строительства в Советском Союзе» (на нем. языке). Гамбург, 19 ноября 1931 г. МКЛ — 335

IV. КНИГИ

В. И. Ленин. Материализм и эмпириокритицизм. М., 1909. Обложка и страница с критическими замечаниями о философских ошибках Луначарского — 499

ИЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛУНАЧАРСКОГО. ИЛЛЮСТРАЦИИ К НИМ

«Искушение». М., 1922. Титул. лист с дарств. надписью Луначарского Н. К. Крупской, 10 марта ‹1922 г.›. Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле, Москва — 573
«Луначарский об искусстве». Пг., 1918 (Речь на открытии Петроградских свободных художественно-учебных мастерских, 10 октября 1918 г.). Обложка (гравюра И. И. Нивинского) — 27
«Маги». М. — Пг., 1919. Титул. лист с дарств. надписью Луначарского А. Я. Таирову. 3 сентября ‹?› 1919 г. ЦГАЛИ — 441
«Медвежья свадьба». М., 1924. Обложка (гравюра Н. Н. Купреянова) — 310
«Оливер Кромвель». М., 1920. Иллюстрации И. И. Нивинского (гравюры) — 381
«Освобожденный Дон-Кихот». М., 1922. Иллюстрации Н. И. Пискарева (гравюры) — 54, 55
«Проблемы народного образования». М., 1923. Обложка и титул. лист с дарств. надписью Луначарского Н. К. Крупской. 28 июля 1923 г. Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле — 46, 47
«Три кадета». СПб., 1907. Обложка — 203
«Фауст и город». Пг., 1918:
Титул. лист и форзац с дарств. надписью Луначарского А. М. Горькому, 15 ноября 1918 г. Музей-квартира А. М. Горького, Москва — 207
Иллюстрация С. В. Чехонина (гравюра) — 53
«Этюды», М.— Пб., 1922. Титул. лист с дарств. надписью Н. К. Ульяновой (Крупской), 21 февраля 1923 г. Кабинет-квартира В. И. Ленина в Кремле — 79
Издания работ Луначарского по вопросам культуры: «Десятилетие революции и культура». М., 1927; «Диалог об искусстве». Пг., 1919; «Культура на Западе и у нас». М., 1928; «Литературные силуэты». М., 1923; «Об интеллигенции». М., 1923; «Основы театральной политики советской власти». М., 1926; «Пять лет революции». М., 1923. Обложки. Монтаж — 15
«Don Quijote libertado». Buenos Aires, 1930 («Освобожденный Дон-Кихот»). Издание на испанском яз. Обложка — 339
«Vasilisa the Wise». London, 1922 («Василиса Премудрая»). Издание на англ. яз. (пер. Леонарда А. Магнуса) с предисловием Луначарского. Обложка — 563

КНИГИ ИЗ ЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ЛУНАЧАРСКОГО

Н. Н. Асеев. Совет ветров. М.—Пг., 1923. Титул. лист с дарств. надписью автора, 29 марта 1923 г. ЦГАЛИ — 229

М. М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. М., 1929. Обложка (грав. Н. И. Альтмана) и страница с пометами Луначарского. ЦГАЛИ — 162, 163

В. Я. Брюсов. В такие дни. М., 1921. Титул. лист с дарств. надписью автора, ноябрь 1921 г. ЦГАЛИ — 251

В. М. Волькенштейн. Театр. Пг., 1923. Обложка (грав. М. А. Кирнарского) и форзац с дарств. надписью автора, 27 июля 1923 г. ЦГАЛИ — 541

«Вопросы литературы и драматургии». Сборник материалов диспута, проводившегося под председательством Луначарского 26 мая 1924 г. Перевод на японский яз. Иосиро Иокэмура. Токио, 1928. Обложка и форзац с дарств. надписью переводчика, б. д. МКЛ — 565

А. К. Гастев. Восстание культуры. Харьков, 1923. Обложка и фронтиспис (гравюры З. Толкачева). ЦГАЛИ — 233

И. И. Доронин. Лесное комсомолье. М., 1925. Форзац с дарств. надписью автора, 27 июля 1925 г. ЦГАЛИ — 95

А. А. Жаров. Рост. М.— Л., 1927. Титул. лист с дарств. надписью автора, 9 мая 1927 г. ЦГАЛИ — 87

В. Т. Кириллов. Стихотворения. Книга первая. М., 1924. Обложка и форзац с дарств. надписью автора, октябрь 1924 г. ЦГАЛИ — 228

«Кто, что, когда в Московском Камерном театре». М., 1924. Сборник, изданный к десятилетию Камерного театра. Обложка и титул. лист с дарств. надписью А. Я. Таирова, 29 декабря 1924 г. ЦГАЛИ — 438, 439

«Московский Художественный театр второй». М., 1925. Личный экземпляр Луначарского. Обложка (грав. С. В. Чехонина) и форзац с дарств. надписью от коллектива МХАТ II, 1 сентября 1925 г. ЦГАЛИ — 445

В. Ф. Плетнев. Лена. М., 1923. Обложка и титул. лист с дарств. надписью автора, 14 мая 1923 г. ЦГАЛИ — 237

«Революционная поэзия современного Запада». Антология. Под ред. и с предисловием П. С. Когана. М., 1927. Обложка и форзац с дарств. надписью П. С. Когана, 27 декабря 1927 г. ЦГАЛИ — 325

П. Н. Сакулин. Социологический метод в литературоведении. М., 1925. Обложка и форзац с дарств. надписью автора, 23 июня 1925 г. ЦГАЛИ — 108, 109

П. Н. Сакулин. Театр А. И. Сумбатова. Берлин, 1927. Обложка и форзац с дарств. надписью автора, 5 февраля 1928 г. ЦГАЛИ — 111

«Europe», 15 апреля 1932 г., № 112. Титул. лист и страница с пометами Луначарского. ЦГАЛИ — 141

Klabund. Das heiße Herz. Berlin, 1929. Обложка и страница с набросками Луначарского (перевод одного из стихотворений Клабунда). ЦГАЛИ — 312

КНИГИ, УПОМИНАЕМЫЕ В СТАТЬЯХ ЛУНАЧАРСКОГО. ИЛЛЮСТРАЦИИ К НИМ

В. В. Каменский. Сердце народное Стенька Разин. М., 1918. Внутр. сторона обложки и первая страница — 236

Л. Н. Толстой. Анна Каренина. Гравюры Н. И. Пискарева. В кн.: «Anna Karenina by Leo Tolstoy». Moscow, 1933 — 186, 187

О. Д. Форш. Современники. М., 1926. Обложка (грав. П. А. Алякринского) — 268

Jehan Rictus. Le Coeur populaire. Paris, 1914. Титул. лист — 287

Jehan Rictus. Les Soliloques du Pauvre. Paris, 1903. Титул. лист; иллюстрация Т. А. Стейнлена — 286, 293

* * *

Расстрел участников Парижской Коммуны. Гравюра А. И. Кравченко, 1924. Собр. К. С. Кравченко, Москва — 32

V. ТЕАТР

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛУНАЧАРСКОГО НА СЦЕНЕ

«Канцлер и Слесарь». Театр б. Корш. Постановка А. А. Санина и А. П. Петровского (Москва, 1921). Картина девятая. Фото. ЦГАЛИ — 420

«Медвежья свадьба». Малый театр. Постановка К. В. Эггерта, декорации В. Л. Трипваса (Москва, 1924). Акт II. Фото. ЦГАЛИ — 396

«Оливер Кромвель». Малый театр. Постановка И. С. Платона, декорации М. В. Добужинского (Москва, 1921):
Картина десятая. Фото. ММТ — 369
А. И. Южин в роли Кромвеля. Фото. ЦГАЛИ — 373

ПОСТАНОВКИ ПЬЕС РАЗЛИЧНЫХ АВТОРОВ, УПОМИНАЕМЫЕ В СТАТЬЯХ ЛУНАЧАРСКОГО

Андрей Белый. «Петербург». Московский художественный академический театр 2-й, 1925. М. А. Чехов в роли Аблеухова. Фото. Музей МХАТ — 399

Г. Гауптман. «Ткачи». Театр «Volksbühne». Берлин, 20 сентября 1930 г. Программа спектакля. Архив театра «Volksbühne», Берлин — 353

Г. Гауптман. «Перед заходом солнца». «Deutsches Theater». Берлин, 1932. Режиссер Макс Рейнгардт. Финальная сцена. Фото. Германская академия искусств в Берлине — 358

Н. В. Гоголь. «Ревизор». Театр им. Мейерхольда. Москва, 1926. Постановка В. Э. Мейерхольда, художник— В. П. Киселев:
Эпизод 2-й. «После Пензы». Фото. ЦТМ — 417
Программа спектакля с автографом В. Э. Мейерхольда. ЦГАЛИ — 419

М. Горький. «Егор Булычов и другие». Театр им. Евг. Вахтангова. Москва, сентябрь 1932 г. Постановка Б. Е. Захавы, декорации В. В. Дмитриева. Акт II, сцена с трубачом. Фото. Музей театра им. Евг. Вахтангова, Москва — 359

А. С. Грибоедов. «Горе уму». Театр им. Мейерхольда. Москва, 1928. Постановка В. Э. Мейерхольда, художники — В. А. Шестаков и Н. П. Ульянов. Эпизод 14-й. «Столовая». Фото. ВТО — 435

А. С. Грибоедов. «Горе от ума». Малый театр. Москва, 1930. Постановка Н. О. Волконского, декорации И. М. Рабиновича. Акт II. Фото. ВТО — 433

Вс. Иванов. «Бронепоезд 14-69». Московский Художественный театр, 1927. Постановка К. С. Станиславского. Сцена на колокольне. Акв. В. А. Симова. Музей МХАТ—449

А. М. Файко. «Озеро Люль». Театр Революции. Москва, 1923. Постановка В. Э. Мейерхольда и А. М. Роома. Макет конструкции В. А. Шестакова. Фото. ВТО — 393

VI. ПОРТРЕТЫ СОВРЕМЕННИКОВ ЛУНАЧАРСКОГО

Н. Г. Виноградов. Фото. 1914. Собр. Т. П. Виноградовой, Москва — 384

Гергарт Гауптман. Фото, нач. 1930-х годов. ЦГАКФФД — 351

А. А. Луначарская. Фото. Флоренция, 1905 — 1907 гг. ГБЛ — 485

Жеган Риктюс. Портрет раб. Т. А. Стейнлена, 1914. В книге: Jehan Rictus. Par Théophile Briant. Paris, 1960 — 283

П. Н. Сакулин. Рис. Н. А. Андреева (пастель, цветн. карандаш), 1920. ГТГ — 107

К. С. Станиславский. Фото. 1922—1924 гг. ЦТМ — 455

Л. Н. Толстой. Портрет работы И. Е. Репина, масло, 1901. ГРМ — 173

М. А. Чехов — см. разд. V (Андрей Белый, «Петербург»)

А. И. Южин — см. разд. V («Оливер Кромвель»)

VII. АВТОГРАФЫ СОВРЕМЕННИКОВ ЛУНАЧАРСКОГО. ДОКУМЕНТЫ, СВЯЗАННЫЕ С ИХ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ

Пометы А. А. Блока на странице машинописного текста пьесы Н. Г. Виноградова «Царь Петр Великий». 1918. Собр. Т. П. Виноградовой. Москва — 385

Афиша вечера поэтических школ и групп, проходившего под председательством В. Я. Брюсова в Политехническом музее (Москва) 17 октября 1921 г. ГЛМ — 253

Афиша выступления В. В. Маяковского с чтением поэмы «150 000 000» в Политехническом музее (Москва) 12 декабря 1920 г. ГЛМ — 225

Письмо Р. Роллана Луначарскому. Вильнёв. 3 февраля 1931 г. Автограф. Конверт и лист 1. ЦГАЛИ — 476, 477

VIII. ПАМЯТНЫЕ МЕСТА

Полтава. Дом, где родился и провел первые годы жизни Луначарский. Фото, 1967. Собр. П. П. Ротача, Полтава — 557

Кувшиново. Дом, где в 1902 г. жил Луначарский. Фото В. Н. Андрианова, 1967. Дом-музей «Революционная деятельность большевиков в вологодской ссылке», Вологда — 605

Тотьма. Дом Упадышевой, где в 1903—1904 гг. жил Луначарский. Акв. Ф. М. Вахрушова, 1920-е годы. КМТ — 617

Вильнёв (Швейцария). Вилла «Ольга», где 24 апреля 1932 г. Луначарский посетил Р. Роллана. Фото А. Н. Рубакина, 1965. Собр. А. Н. Рубакина, Москва — 471

Ментона (Франция). Отель «Сесиль», где провел последний месяц жизни и умер Луначарский. Фото, 1934. МКЛ — 491

* * *

Москва. Памятник Ф. М. Достоевскому. Скульптура С. Д. Меркурова, 1911—1913 гг. Был установлен в 1918 г. в Москве на Цветном бульваре; с 1936 г. находится во дворе Музея Достоевского. Фото, до 1936 г. ГТГ (фототека) — 153

Петроград. Памятник Т. Г. Шевченко. Скульптура Я. Х. Тильберга, 1918. См. разд. I — «На открытии памятника Т. Г. Шевченко»

Ясная Поляна. Памятник Л. Н. Толстому. Скульптура Б. Д. Королева. 1928. См. разд. I — «В Ясной Поляне в дни празднования столетия со дня рождения Л. Н. Толстого»

IX. ШАРЖИ И КАРИКАТУРЫ

НА ЛУНАЧАРСКОГО

«Портрет Вильяма Шекспира, открытый и реставрированный художником Дени». Шарж Дени (В. Н. Денисова). «Прожектор», 1923, № 10 — 137

«Современная литература перед судом читателя». Карикатура Н. И. Гатилова. «Вечерняя Москва», 13 января 1927 г., № 13 — 91

«Наш оркестр». Карикатура Кукрыниксов. «Комсомольская правда», 16 января 1927 г., № 13—241

«Опыт иллюстрации к басне И. А. Крылова „Пустынник и медведь“». Дружеский шарж Кукрыниксов. «На литературном посту», 1927, № 8 — 577

НА СОВРЕМЕННИКОВ ЛУНАЧАРСКОГО

З. Н. Гиппиус. Карикатура Митрича, 1900-е годы. Гравюра. ГЛМ — 201

Д. С. Мережковский. Карикатура Дени (В. Н. Денисова), 1915 <?>. Фототипия. ГЛМ — 200

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Составил Л. М. Хлебников

Августин 122, 144
Авенариус Рихард 481, 550—552, 554—555, 582, 587, 615
Авербах Леопольд Леонидович 263, 331, 576
Авилов Борис Васильевич 552, 554
Адан Поль 641
Адор Густав 482—483
Айдаров (Вишневский) Сергей Васильевич 369, 435
Айхенвальд Юлий Исаевич 167
Акопян Акоп 638, 643
Аксельрод (псевд.: Ортодокс) Любовь Исааковна — 102, 502
Аксельрод Павел Борисович 550, 552, 554, 587, 589, 592
Аксенов Иван Александрович 421, 538
Александр I 212
Александра Федоровна (жена Николая II) 376, 378
Александровский Василий Дмитриевич 234
Алексеев Иннокентий Васильевич 601—602
Алексеев Михаил Павлович 167
Алексинский Григорий Алексеевич 625
Аллен Грант 539, 542, 582
Альтман Натан Исаевич 162, 505
Альтшуллер Анатолий Яковлевич 635
Альфьери Витторио 316
Алякринский Петр Александрович 266
Амфитеатров Александр Валентинович 314
Анахарсис 250, 262
Ангрес Дора 6
Андерсен-Нексё Мартин 236, 318, 342
Андреев Леонид Николаевич 198, 204—205, 209, 461, 473—475, 495, 507, 530, 556, 567—568, 638
Андреев Николай Андреевич 39, 107, 279, 320—321
Андреева (Желябужская) Мария Федоровна 384, 386, 637
Андрианов В. Н. 605
Андроников Константин 596, 598
Аниканов Степан Федорович 628
Аничков Евгений Васильевич 553
Анненков Николай Андреевич 435
Анненков Юрий Павлович 217, 365, 639
Аносов Николай 299
Аносова, знакомая Луначарского 378
Антокольский Павел Григорьевич 442
Антонов Александр Иванович 549, 602
Антропов Лука Николаевич 624
Аполлинер Гийом (Костровицкий Гийом Альбер Владимир Александр Аполлинарий) 330
Арагон Луи 335
Аристофан 180, 394, 440—441, 528, 572
Аркс Л. 561
Аросев Александр Яковлевич 228, 240
Арсеньев Павел Александрович 598
Арский Павел Александрович 628
Архангельский Александр Григорьевич 68—69
Архипенко Александр Петрович 235, 241
Арцыбашев Михаил Петрович 204, 208, 625
Асеев Николай Николаевич, 218, 225—226, 229, 234, 240, 244, 638—639
Асквит Герберт Генри 474—475
Асмус Валентин Фердинандович 536—538, 542
Афанасьев Михаил 591—592
Афиногенов Александр Николаевич 449, 451, 456

Бабанова Мария Ивановна 392
Бабель Исаак Эммануилович 91
Багрицкий (Дзюбин) Эдуард Георгиевич 214, 218
Базаров (Руднев) Владимир Александрович 183, 197, 552, 554—555, 600
Байрон Джордж Ноэл Гордон 34, 507, 521, 537, 641
Бакушинский Анатолий Васильевич 33—34, 315, 643
Баландин, владелец типографии 591
Балахонов Виктор Евгеньевич 308, 466, 470
Балтрушайтис Юргис Казимирович 234, 240
Балухатый Сергей Дмитриевич 513
Бальзак Оноре де 34, 91, 99, 120, 135, 143, 158, 278, 297—301, 315—316, 504, 507, 557, 641
Бальмонт Константин Дмитриевич 204—205, 208, 250, 332, 343, 465, 628, 642
Бальфур Артур Джеймс 324, 342
Баратынский Евгений Абрамович 78
Барбашев О. А. 630

Барбюс Анри 115, 118, 335, 338, 344—345, 464, 480, 486, 626, 632, 641, 644
Баркова Анна Александровна 235, 240, 638
Барнаволь Эжен 341
Баррес Морис 474—475, 641
Бартелеми Жан-Жак 262
Баталов Николай Петрович 455
Батюто Анатолий Иванович 167
Бауман Николай Эрнестович 587
Бах Иоганн Себастьян 34, 625, 638
Бахрушин Алексей Александрович 639, 644
Бахтин Михаил Михайлович 151, 162—163, 166, 574, 576
Бебель Август 503
Бебутов Валерий Михайлович 387—388
Бебутова-Кузнецова Елена Михайловна 6, 387—388
Бегак Борис Александрович 68—69
Бедный Демьян (Придворов Ефим Алексеевич) 113, 241, 263, 574, 629, 635, 639
Безыменский Александр Ильич — 23, 91, 102, 241, 268, 440, 442
Бейлис Мендель 489
Бекетова Мария Андреевна 348
Беккер Михаил Иосифович 644
Белая Лиля Азиевна 639
Белинский Виссарион Григорьевич 57, 67, 98, 107, 113, 160, 315, 420, 504, 574—575, 581, 644
Белоусов Петр Алексеевич 591
Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 202—204, 208, 221—222, 227, 398—399, 421, 432, 629, 639
Бельмон Луи 209
Бельцнер Эмиль 144
Бельчиков Николай Федорович 167
Беляева Маргарита Ильинична 467
Бен-Джонсон Афра 314, 316
Бенелли Сем 626, 641
Бенкендорф Александр Константинович 483
Бенкендорф Александр Христофорович 545
Бенуа Пьер 337
Беньямин Вальтер 534—535
Бергсон Анри 92, 99
Бердяев Николай Александрович 554, 605—606, 618
Березовский Феоктист Алексеевич 91
Бёрк Эдмунд 539, 542
Бернар Жозеф 626, 641
Берне Людвиг 118
Бескин Осип Мартынович 99, 527—533
Бескин Эммануил Мартынович (псевд.: Фамарин К.) 99, 374, 528—531, 583
Беспалов Иван Михайлович 72, 98, 276
Бессалько Павел Карпович 236, 240—241, 638
Бетховен Людвиг ван 36, 486—488
Бехер Иоганнес Роберт 334. 344, 486
Бибик Алексей Павлович 236, 241
Бибинейшвили Варфоломей (Барон) Ефимович 571
Биенц Маргарита 629
Билль-Белоцерковский Владимир Наумович 276, 412—414
Бирюков Павел Иванович 294, 460, 480
Благой Дмитрий Дмитриевич 78, 99, 107, 113, 527, 529—530
Бласко Ибаньес Висенте 326
Блок Александр Александрович 151, 163, 167, 202, 209, 218, 221, 223, 238, 239, 385—386, 530, 553, 575, 638
Блок Жан Ришар 337—338, 344, 461
Блос Вильгельм 503
Блюм Владимир Иванович (псевд.: Садко) 392, 394, 409—411
Блюхер Василий Константинович 99
Бляхин Павел Андреевич 55
Богданов (Малиновский) Александр Александрович 497, 552, 554—555, 600, 604—607, 618
Богданова, хозяйка меблированных комнат 590
Богородский Федор Семенович 630, 643
Богословский Николай Вениаминович 578—579
Бодлер Шарль 248, 315—316, 525—526, 641
Бодюен Никола 329, 342
Боккаччо Джованни 314
Болотов Андрей Тимофеевич 521
Бонч-Бруевич Владимир Дмитриевич 193, 493, 510, 522, 637
Борисов Алексей Павлович 591
Бороздин Илья Николаевич 238
Брайнина Берта Яковлевна 642
Браунинг Роберт 316
Браччолини Джан Франческо Поджо 522, 641
Брендер Владимир Александрович 6, 586
Бретон Анри 335
Бржозовский Станислав Леопольд 642
Брик Лиля Юрьевна 239
Брик Осип Максимович 239
Бриссон Адольф 284, 289
Бродский Исаак Израилевич 633
Бройдо Григорий Исаакович 345, 508
Бромлей Надежда Николаевна 237, 242
Брут Марк Юний 135, 146
Брюан Аристид 291, 294
Брюкнер Антон 629
Брюллов Карл Павлович 581
Брюнетьер Фердинанд 539
Брюно Альфред 288
Брюс Шейла 6
Брюсов Валерий Яковлевич 5, 105, 202, 205, 208, 216, 218, 220, 222, 234, 240, 245—247, 250—264, 303, 308, 524, 563, 564, 629, 631, 634, 637—638, 640, 643—644
Брюсова Иоанна Матвеевна 643
Бугаенко Павел Андреевич 637, 643
Бугелье Сен Жорж де 288
Булгаков Михаил Афанасьевич 441—442, 564, 631
Булгаков Сергей Николаевич 149, 203, 208, 554—555
Бунин Иван Алексеевич 204, 222, 239, 332, 343, 465, 518—519, 646
Бурж Элемир 641
Бурже Поль 327, 342
Бурцев Владимир Львович 592
Буслаев Федор Иванович 107, 113
Бутягина Варвара Александровна 235, 240, 638
Бухгольц (?), писатель 477—478

Буш Владимир Владимирович 119, 143
Бьёрнсон Бьёрнстьерне Мартиниус 323
Бэкон Френсис 132, 559, 638, 640—641
Бэн Александр 550, 554

Вагнер Рихард 11, 143, 148, 227, 402, 406, 627, 640
Ваграмов Федор Аркадьевич 530—531
Вазари Джорджо 522, 643
Вайнштейн Виктор Евсеевич 299
Вайян-Кутюрье Поль 331
Вакс Борис Арнольдович 530—531
Валлес Жюль 641
Вальцель Оскар 106, 113, 535
Вархамов Константин 475
Васенин (Васильев) Александр Викторович 369
Васильев, домовладелец 600
Васильев, владелец типографии 591
Васильченко Семен Филиппович 238, 242
Васин Иван Никифорович 601
Васнецов Виктор Михайлович 200, 208, 631
Вассерман Якоб 629
Ватто Антуан 581
Вахрушов Феодосий Михайлович 617
Вахтангов Евгений Багратионович 242, 636, 679
Вебер, фабрикант 591
Вейнберг Павел Павлович 624
Вейдт Конрад 327
Вейс Давид Лазаревич 242, 560—561
Вейтлинг Вильгельм 450
Веласкес (де Сильва Веласкес Диего Родригес) 581
Величкина Вера Михайловна 83
Вёльфлин Генрих 540, 542
Венгеров Семен Афанасьевич 107, 113—114, 553, 641—642
Вендровская Любовь Давидовна 242
Венецианов Алексей Гаврилович 521
Вербицкая Анастасия Алексеевна 625
Вербов Михаил Александрович 376
Вергилий Марон Публий 524—525
Верди Джузеппе 453
Вересаев (Смидович) Викентий Викентьевич 204, 616
Вержбицкая Наталья Францевна 299
Верлен Поль 248, 319, 328, 473, 525—526, 641
Вернейль (Вернёй) Луи 626, 636
Вернер Пауль 343
Верхарн Эмиль 230, 234, 253, 279, 302—308, 322—323, 329, 342, 461, 472, 526, 626, 641
Веселовский Александр Николаевич 107, 113
Веселый Артем (Кочкуров Николай Иванович) 91
Вивардо Луи 166
Вийон Франсуа 282, 284, 288, 290—291, 314, 316
Вико Джамбаттиста 303, 308, 582
Виктория, королева Великобритании 136, 146, 347
Вильгельм II 324, 333, 350, 355
Вильдрак Шарль 641
Винбарг Лудольф 147
Виноградов Анатолий Корнилиевич 238, 511, 519—520
Виноградов Борис Дмитриевич 362
Виноградов Виктор Владимирович 645—646
Виноградов Николай Глебович 383—386
Виноградова Татьяна Павловна 6, 384—385
Винс Алекс 56
Вишневская Инна Люциановна 643
Владимиров Владимир Константинович 364, 412—414
Владимирский Михаил Федорович 590, 592
Вогюэ Эжен Мельхиор де 166
Водовозов Василий Васильевич 596—597, 599, 642
Войтинская Ольга Сергеевна 542
Волгин Вячеслав Петрович 489, 580—581
Волин (Фрадкин) Борис Михайлович 575
Волков Николай Дмитриевич 394
Волконский Николай Осипович 365, 380, 382, 394, 421, 431—436
Волынский (Флексер) Аким Львович 99, 145
Волькенштейн Владимир Михайлович 238, 242, 394, 521, 541, 644
Вольтер (Аруэ Франсуа Мари) 36, 50, 143, 275, 314, 315, 352, 355, 537, 538, 641
Воровский Вацлав Вацлавович 57, 59, 101—102, 185, 197, 504, 573, 575—576, 635, 642, 644
Воронский Александр Константинович 6, 218, 243—244, 408
Ворошилов Климент Ефремович 501

Гаас Альберт 625
Габричевский Александр Георгиевич 634
Гагеман Карл 397
Газенклевер Вальтер 450—451, 491, 534
Гак Александр Михайлович 640
Гаман Иоганн Георг 535—536, 635
Ганди Мохандас Кармчанд 464
Ганц Ганс 626
Ганцевич Софья Михайловна 643
Гарди Томас 316, 515, 641
Гарин Эраст Павлович 417, 435
Гарин-Михайловский Николай Георгиевич 616
Гаркнесс Маргарет 143, 146, 148
Гарнет Констанс 196
Гаршин Всеволод Михайлович 250
Гастев Алексей Капитонович — 233, 235, 241, 638
Гатилов Н. И. 91
Гатов Александр Борисович 635
Гаузенштейн Вильгельм (Армбрустер Иоганн) 534—536, 570—571, 643—644
Гауптман Гергарт 142, 277—278, 295, 301, 324, 349—362, 453, 529, 567, 639, 641
Гауптман Маргарете 350
Гвоздев Алексей Александрович 62, 395—397, 538
Ге Иван Николаевич 624
Геббель Фридрих 316
Геббельс Иозеф 354, 356
Гегель Георг Вильгельм Фридрих 44, 124, 126, 140, 144, 147, 536, 541
Гед Жюль 282, 288, 587
Гейне Генрих 31—32, 34, 118, 120, 122, 138, 139, 141—143, 146, 148, 344, 640—641

Гексли Томас Генри 539
Гельвеций Клод Адриан 92
Гельдерлин Иоганн Христиан Фридрих 139—140, 147, 316, 521, 571, 641
Гельфанд Марк Савельевич 98, 276
Гельцер Екатерина Васильевна 406, 629
Гемстергейс Франс 539, 542, 582
Георге Стефан 142, 148
Герасимов Михаил Прокофьевич 102, 234
Гербстман Александр Иосифович 572
Гервинус Георг Готфрид 351, 355
Гердер Иоганн Готфрид 122, 139, 143, 303, 308, 352, 582
Герман Георг (Борхардт Георг Герман) 629
Герман Макс 395
Герней Бернард Джильберт 196
Герцен Александр Иванович 101, 122, 280, 421, 581, 627, 637, 640
Гершензон Михаил Осипович 113
Гессе Герман 156—158, 165, 167
Гете Иоганн Вольфганг 43, 116, 139—141, 147, 224, 239, 349—351, 354—355, 486—488, 495, 504, 507, 534—535, 539, 557, 559, 567, 571, 634, 636, 640—641
Гетцке Бернгардт 633, 640
Гетчесон Френсис 539, 542
Гидаш Антал 641
Гизо Франсуа Пьер Гийом 297, 301
Гильбо Анри 302—303, 306, 308, 461, 472
Гильдебранд Адольф 540, 542, 571, 582
Гильдина Зоя Моисеевна 308
Гинзбург Семен Сергеевич 640
Гиппиус (Мережковская) Зинаида Николаевна (псевд.: Антон Крайний) 198—209, 222, 238
Гитлер (Шикльгрубер) Адольф 115
Глаголева Нина Алексеевна 640
Гладков Федор Васильевич 53, 91, 218
Глебов (Котельников) Анатолий Глебович 218, 638
Гливенко Иван Иванович 634
Глоба Андрей Павлович 442
Гнесины, основатели и руководители музыкальной школы 642
Гогарт (Хогарт) Уильям 539, 542
Гоголева Елена Николаевна 396
Гоголь Николай Васильевич 34, 43—44, 57—58, 76, 91, 98, 107, 159—160, 167, 189, 207, 232, 265—266, 364, 397, 417—421, 440, 453, 456, 508, 531, 543, 574—575, 634, 637, 640
Годвин (?), англо-американский писатель 138, 146
Годовиков Александр Степанович 591
Голд Майкл 138, 146
Голичников Вячеслав Андреевич 379—380
Голль Фриц 56
Головин Сергей Аркадьевич 433—435
Голодный (Эпштейн) Михаил Семенович 241
Голосовкер Яков Эммануилович 147, 525
Голсуорси Джон 137, 146, 324
Гольбах Поль Анри 92, 535
Гольдони Карло 426, 528
Гольдшмит Рудольф 355
Гом (Хом) Генри 539, 542
Гомер 572
Гонкуры Эдмонд и Жюль 539
Гончаров Дмитрий Дмитриевич 589, 600
Гончаров Иван Александрович 76, 107, 166
Гончарова Вера Константиновна 589
Горбов Дмитрий Александрович 517—518
Горбов Н. 624
Гордеев Николай Васильевич 591
Горев (Васильев) Федор Петрович 608, 624
Горев (Гольдман) Борис Исаакович 238
Горнфельд Аркадий Георгиевич 506, 513—514
Городецкий Сергей Митрофанович 288, 640
Горький М. (Пешков Алексей Максимович) 34, 58, 176, 185, 195—197, 198, 204—207, 209, 218, 220, 230, 238—240, 263, 269, 278, 303, 308, 357—362, 386, 453, 456, 461, 462, 466, 470—476, 478—480, 495—496, 500, 502—503, 511, 534, 556, 558—561, 564, 567—568, 574—576, 608, 625, 627—628, 632—633, 636—638, 640, 642—644
Готлиб Д., врач 53, 56
Гофман Эрнст Теодор Амадей 34, 140, 316, 421, 548, 570
Гофмансталь Гуго фон 148, 327
Гоффеншефер Вениамин Цезаревич 72
Гоцци Карло 396, 528
Грабарь Игорь Эммануилович 238, 643
Грановский Тимофей Николаевич 545—546
Гребенщиков Георгий Дмитриевич 378, 637
Гржебин Зиновий Исаевич 50, 553, 601
Грибоедов Александр Сергеевич 130, 365, 428, 432—436, 440, 529, 543, 608, 634, 637, 640
Григорьев Александр Владимирович 315, 523
Грильпарцер Франц 316, 351, 355
Гримм Эрвин Давидович 473—474
Гримм Якоб 148
Грин Роберт 145
Гроссман Леонид Петрович 68—69
Гроссман-Рощин Иуда Соломонович 421
Грузинский Алексей Евгеньевич 187, 197
Губкин Иван Михайлович 489
Гумбольдт Александр 148
Гундольф (Гундельфингер) Фридрих 535
Гурмон Реми де 641
Гусев, домовладелец 604
Гусев Николай Иванович 590
Гуссерль Эдмунд 92, 99
Гуцков Карл 147
Гучков Александр Иванович 473, 475
Гюго Виктор 34, 196, 205, 209, 288, 290, 307—308, 347—348, 511, 521—522, 539, 557, 641
Гюйо Шарль 539, 582

Давыдов Денис Васильевич 239
Дана Генри Уодсворт Лонгфелло 443, 446
Данилевский Ростислав Юрьевич 115
Данилин Юрий Иванович 522
Д'Аннунцио Габриеле 296, 316, 326, 641
Данте Алигьери 212, 252, 314, 572
Дантон Жорж Жак 147, 372
Данцигер Юрий Борисович 442

Дарвин Чарлз 529, 539, 550
Деблин Альфред 144
Деборин (Иоффе) Абрам Моисеевич 489, 502
Дейч Александр Иосифович 210, 366, 436, 451, 489—492, 513, 637, 642
Де Костер Шарль 34
Дельвиг Антон Антонович 78
Демель Рихард 473, 625
Дементьев, полицейский надзиратель 590
Дени (Денисов Виктор Николаевич) 137, 200, 643
Дератани Николай Федорович 524—525
Дерели Виктор 156, 166
Дерен Андре 643
Державин Гавриил Романович 84, 232, 527
Десницкий (Строев) Василий Алексеевич 118, 238
Дефо Даниэль 135, 146
Джакометти Паоло 624
Джойс Джемс 136, 338—339, 345
Дзержинский Феликс Эдмундович 639
Дибольд Бернгард 571
Дидро Дени 92, 143, 314, 316, 447, 451, 539, 625, 644
Дизраэли Бенджамин 64—65
Диккенс Чарлз 34, 136, 146, 278, 346—348, 526, 641
Дикушина Нина Ивановна 638
Дильтей Вильгельм 540, 542
Динамов Сергей Сергеевич 538, 577—578, 641
Динесман Татьяна Георгиевна 6
Дмитриев Владимир Владимирович 359
Дмитриев Юрий Арсеньевич 637
Дмитриева Александра Николаевна 642
Днепров Сергей Иванович 396
Добролюбов Николай Александрович 57, 68—69, 194, 421, 644
Добужинский Мстислав Валерианович 10, 369
Дойль Артур Конан 98
Домогацкий Владимир Николаевич 102, 315
Дороватовский Сергей Павлович 481, 555
Доронин Иван Иванович 95, 638
Дос Пассос Джон 138, 340, 345
Достоевский Федор Михайлович 5, 57—58, 64, 68—69, 76, 79, 91, 98, 149—167, 203, 207, 228, 267, 280, 495, 504, 507, 534, 574, 576, 635, 637, 641
Драгоманов Михаил Петрович 210
Драйзер Теодор 138
Дрейфус Альфред 321, 517
Дреколь, портной в Париже 288
Дреппер Джон Уильям 125—126, 144
Дронов В. С. 308
Дуайен Альбер 288
Дублие 288, 294
Дубовиков Алексей Николаевич 6
Дуванин, унтер-офицер 612
Дудевски Христо 6
Дудина Анна Алексеевна 616
Дунаевский Лев Робертович 641
Дуров Владимир Леонидович 637
Дэвид-Нил Александра 486—488
Дюамель Жорж 42, 50, 337, 344, 465, 486
Дюма-отец Александр 387—388
Дюпре Сюзанн 625
Дюртен Люк 337—338, 344, 465
Дягилев Сергей Павлович 632

Евгеньев-Максимов Владислав Евгеньевич 494
Евдокимов Павел Дмитриевич 591
Егорова Галина Леонидовна 6
Екатерина II 84, 417
Елизавета Тюдор 133, 145—146, 528
Елизарова-Ульянова Анна Ильинична 589—592, 595
Елкин Анатолий Сергеевич 618
Еринова Ксения Семеновна 639
Ермаков Артур Федорович 640, 642, 644
Ермолаев Иван Ефимович 603, 606—607, 618—619
Ермолова Мария Николаевна 424, 428, 429, 639
Ершов Иван 619
Есенин Сергей Александрович 226, 240, 628, 637—638, 640
Ефимов Виктор Васильевич 637

Жан Люсьен 641
Жан-Поль (Рихтер Иоганн Пауль Фридрих) 316
Жаров Александр Алексеевич 87, 241, 268, 418, 638
Жерар (Герар), французский певец 288, 294
Жид Андре Поль Гийом 504
Жирмунский Виктор Максимович 62, 116, 118, 133, 397
Жироду Жан 336—337, 339—340, 344, 633
Жолткевич Александр Ферапонтович 643
Жонгден-Дэвид А. 487
Жорес Жан 282, 288, 321, 587
Жуковский Василий Андреевич 106, 113
Жуо (Жюго) Леон 287—288
Журавлев Александр Федотович 591
Жюльен Т., фотограф 519

Завадский Юрий Александрович 89—492
Загорский Михаил Борисович 561
Зайденшнур Эвелина Ефимовна 6
Зайцев Борис Константинович 519
Зак Виталий Германович 442
Зархи Натан Абрамович 394
Захава Борис Евгеньевич 359
Зборовские Владимир и Василий 596
Здрок Алексей Иванович 436
Зелов Николай Степанович 639, 642
Зельдович Владимир Давыдович 6, 168, 367, 371, 379, 389, 393, 562, 564, 636, 639—641
Зивельчинская Лия Яковлевна 542
Зикинген Франц фон 145
Зильберштейн Илья Самойлович 495
Златовратский Николай Николаевич 107
Злобин Владимир Ананьевич 238
Зозуля Ефим Давыдович 638
Золотарев Игнатий Михайлович 591, 594
Золя Эмиль 142, 148, 278, 288, 297—299, 301, 319—320, 342, 529, 539, 641
Зонин Александр Ильич 98, 219, 273—276, 519
Зорин Дмитрий Иванович 218, 272—273

Зощенко Михаил Михайлович 91, 228
Зубатов Сергей Васильевич 587—588, 590, 592—593, 600
Зубов Валентин Платонович 62
Зубов Василий Павлович 535
Зунделович Яков Осипович 530

Ибсен Генрик 5, 277, 280—281, 323, 437, 453—454, 456, 529, 552, 556, 567, 568, 596—598, 641
Иванами Сётэн 566
Иванов, библиотекарь 97
Иванов Александр Андреевич 265—266
Иванов Всеволод Вячеславович 91, 218, 228, 269, 449, 451, 455, 639
Иванов Вячеслав Иванович 202, 221—222, 628
Иванов Герасим Филиппович 591
Иванов-Разумник (Иванов Разумник Васильевич) 113
Игнатов Василий Васильевич 241
Иеринг Герберт 571
Измайлов Александр Алексеевич 68—69
Иков Владимир Константинович 535
Иллеш Бела 641
Иловайская Анна Ивановна 121, 379, 630
Ильинский Игорь Владимирович 435
Ильичев Алексей Трофимович 591
Ильф (Файнзильбер) Илья Арнольдович 218, 639
Иммерман Карл Лебрехт 316
Ингулов Сергей Борисович 263
Иокэмура Иосиро 565
Ионов (Бернштейн) Илья Ионович 100, 586
Исбах Александр (Бахрах Исаак Абрамович) 394
Ислявин Михаил Владимирович 619
Истрати Панаит 338, 345

Кавальканти Гвидо 314, 316, 641
Кавеньяк Годфруа Элеонор Луи 315
Казадезю Френсис 288
Казанова Джованни Джакомо 196
Казин Василий Васильевич 233—234, 240
Кайзер Георг 344, 397, 450, 451, 641, 643
Калинин Федор Иванович 232, 240—241, 628
Калита Иван 259
Кальдерон де ла Варка Педро 314, 316
Камаровская, участница любительских спектаклей 620
Каменский Анатолий Павлович 364, 380—382
Каменский Василий Васильевич 225, 236, 238—239, 242, 639
Кампанелла Томмазо (Джованни Доменико) 374
Канаев Филипп Фролович 143
Кант Эммануил 37, 139, 539, 582
Карасева Анна Сергеевна 590—591
Карасева Мария Сергеевна 590—591
Карахан Лев Михайлович 640
Карлейль Томас 136, 146, 178, 303, 308, 346—348, 539, 624
Карпинский Александр Петрович 118
Картер Хантли 631
Касаткин Николай Алексеевич 315, 643
Кассий Лонгин Кай 135, 146
Кассирер Эрнст 570—571
Катенин Павел Александрович 160, 167
Катков Михаил Никифорович 550
Каутская Минна 128—129, 144—145, 147
Каутский Карл 86, 473, 477, 478, 503, 550, 555
Кацман Евгений Александрович 523
Качалов Василий Иванович 413, 455
Кеган Поль 564
Келлер Готфрид 353—355
Келлерман Бернгардт 629
Кент Рокуэлл 196
Керенский Александр Федорович 485
Керженцев (Лебедев) Платон Михайлович 274, 276, 371
Керр Альфред 632, 640
Керстен Курт 238
Кестнер Эрих 142, 144, 148
Киплинг Джозеф Редьярд 328, 506
Кирдецов Григорий Львович 555
Кириков Павел Александрович 616
Кириллов Владимир Тимофеевич 102, 104, 228, 235
Кирнарский Марк Абрамович 541
Кирпичников Александр Иванович 107, 113
Киршон Владимир Михайлович 449, 451, 456, 639
Киселев Виктор Петрович 417
Клабунд (Геншке Альфред) 278, 311—313
Клейнер Исидор Михайлович 366, 437, 442
Клейст Генрих фон 316, 396, 571
Клемансо Жорж Бенджамен 36, 308
Клодель Поль 327, 641
Клюев Николай Алексеевич 226
Ключников Юрий Всеволодович 379—382
Князев Георгий Алексеевич 489
Князев Леонид Михайлович 606—608, 619
Князевская Тамара Борисовна 372, 642
Ковалевский Максим Максимович 37, 50
Ковальский Казимир Адольфович 204
Коган Петр Семенович 102, 314—316, 325, 418, 420—421, 629
Козьмин Борис Павлович 167
Кокто Жан 336, 344, 504, 641
Колесникова Ольга Алексеевна 72
Колетт (Вилли) Габриэль Сидони 641
Коллонтай Александра Михайловна 52, 55—56
Колосов Марк Борисович 638
Колумб Христофор 303, 306
Кольридж Самюэл Тейлор 539
Кольцов Алексей Васильевич 508
Кольцов Анатолий Васильевич 118
Кольцов Михаил Ефимович 513
Кольцов Сергей Васильевич 635, 643
Комиссаржевская Вера Федоровна 635
Кондорсе Жан Антуан де 122, 143
Кондратьев Аким Ипатович 315
Коненков Сергей Тимофеевич 643
Коновалов Александр Иванович 473, 475
Конрад Джозеф (Коженёвский Юзеф Теодор Конрад) 327
Конрад Николай Иосифович 6, 566
Конт Огюст 122, 144
Конфуций 177
Кончаловский Петр Петрович 643
Коонен Алиса Георгиевна 439—440, 442
Копо Жак 379, 625
Коппе Франсуа 290, 473

Корнель Пьер 430
Корнилов Лавр Георгиевич 484—485
Королев Борис Данилович 181
Короленко Владимир Галактионович 34, 204, 220, 228, 473—475, 507, 515, 555, 567—568, 616, 638, 640
Корольков Николай Ефимович 591
Корсак Н. 555
Корш Евгений Федорович 507, 518—519
Косарев Сергей Захарович 591
Костер Шарль де — см. Де Костер Ш.
Котляревский Нестор Александрович 107, 114
Котов Николай Георгиевич 523
Кохно Игорь Павлович 554—555, 564, 587, 603
Кравцов Николай Иванович 69
Кравченко Алексей Ильич 10, 31—34
Кравченко Ксения Степановна 32
Крайний Антон — см. Гиппиус З. Н.
Крайний В. М. 630
Красовская, участница любительских спектаклей 620
Краус Вернер 358
Кривополенова Мария Дмитриевна 639
Кристи Михаил Петрович 102, 315, 462
Кричевский Михаил Георгиевич 238
Кромвель Оливер 135, 146, 363, 371, 373
Кронеберг Андрей Иванович 145
Кроче Бенедетто 582, 641
Крумин Гаральд Иванович 273, 275
Крупская Надежда Константиновна 18, 30, 46—47, 61, 79, 83, 131, 382, 463, 509, 573
Крыжановская-Тучапская Вера Григорьевна 605
Крылов Иван Андреевич 40—41, 276, 508, 577
Крэг Эдуард Гордон 453, 456
Кубиков (Дементьев) Иван Николаевич 72, 494
Куванова Людмила Кирилловна 467
Кугель Александр Рафаилович (псевд.: Homo novus) 437, 442, 644
Кудрявый Виктор Андреевич 618
Кудряшев, фабрикант 591
Кузмин Михаил Алексеевич 202
Кузнецов Евгений Михайлович 561
Кузнецов Павел Варфоломеевич 635, 643
Кукрыниксы (Куприянов Михаил Васильевич, Крылов Порфирий Никитич, Соколов Николай Александрович) 241, 577
Купала Янка (Луцевич Иван Доминикович) 638
Куприянов Николай Николаевич 310
Куприн Александр Иванович 204, 567
Курочкин Василий Степанович 494
Кучин Вольт Николаевич 638
Кюне Густав 147
Кюрель Франсуа де 327, 342

Лабриола Антонио 473, 555
Лавренев Борис Андреевич 218, 269
Лавров Петр Лаврович 37—38, 50
Ламартин Альфонс де 315—316
Ламшус Вильгельм 638
Ланский (Каплан) Леонид Рафаилович 6, 302
Лаодзе (Лао-цзы) 177
Лассаль Фердинанд 64—65, 133, 142, 145, 148
Лаубе Генрих 147
Лауфер Юрий Михайлович 6
Лафарг Поль 587
Лафонтен Жан 314, 316
Лебедев Иван Иванович 638
Лебедев Николай Алексеевич 397
Лебедев-Полянский Павел Иванович (псевд.: Валерьян Полянский) 70—72, 99, 344, 508, 526, 575—576
Левидов Михаил Юльевич 394, 421
Левицкая Евгения 98
Леге Марсель Жак Артюр 282, 288—289, 631
Леже Фернан 643
Лежнев (Горелик) Абрам Захарович 100
Лейтнеккер Евгений Эмильевич 513
Лекок Шарль 442
Леконт де Лиль Шарль Мари Рене 252, 526, 641
Леметр Жюль 641
Ленау Николаус (Штреленау Франц Нимбш Эдлер фон) 473, 553, 556, 646, 641
Ленин Владимир Ильич 13, 18, 21, 29—30, 34, 38, 44, 50, 57, 59, 80—81, 86, 90, 92—93, 99, 101—102, 109, 117, 121, 129—131, 140, 147, 160, 167, 170, 179—184, 196—197, 198, 215, 230, 239, 240, 301—302, 334, 342, 404—406, 430, 443, 448, 450, 455, 460—462, 472, 479, 483, 494—503, 510, 512, 524, 526, 537, 541—542, 554, 559, 561, 573—575, 587—588, 600, 603, 606, 618, 630—631, 634, 636—640, 643—644
Ленин Михаил Францевич 398
Ленотр Андре 84, 99
Леонардо да Винчи 35, 178, 581
Леонов Алексей Иванович 636
Леонов Леонид Максимович 34, 91, 218, 269, 639
Леонтьев Константин Николаевич 188—189, 197
Леонтьев Яков Леонтьевич 413
Леопарди Джакомо 316
Лепешинский Пантелеймон Николаевич 83
Лермонтов Михаил Юрьевич 77, 91, 107, 160, 167, 228, 251, 256—257, 543, 548, 564—565, 581, 630, 637, 645
Лесаж Ален Рене 396
Лесевич Владимир Викторович 550, 554
Лесков Николай Семенович 155, 166
Лессинг Готхольд Эфраим 122, 139, 143, 447, 451, 534, 538, 634
Лехт Фридрих Карлович 315
Лещенко Дмитрий Ильич 509
Либединский Юрий Николаевич 91, 162—163, 166, 167, 331
Либкнехт Вильгельм 91, 125, 144
Лившиц Бенедикт (Венедикт) Константинович 521
Лидин Владимир Германович 91
Линдеман (?), писатель 477, 478
Линдфорс Александр Александрович 299
Линдфорс (по мужу Каминер) Екатерина Александровна 299
Линдфорс Людмила Александровна 299

Лиров М. (Литваков Моисей Ильич) 470, 472
Лиссагаре Проспер Оливье 503
Лист Густав 590—591, 595
Лист Франц (Ференц) 225, 239
Литвинов Максим Максимович 519
Литкенс Евграф Александрович 639
Лицман Бертольд 395—397
Лодыженский Александр Александрович 552, 555, 608, 610—615
Ломов И. (Катанян Василий Абгарович) 429
Ломоносов Михаил Васильевич 107, 113, 575, 644
Лонге Жан 477, 478
Лондон Джек (Гриффит Джон) 326
Лопе де Вега (Вега Карпьо Лопе Феликс де) 314, 316, 641
Лорансен Мари 643
Лорен Жан 290, 294
Лоре-Привас Франсина 288
Лоти Пьер 326
Лоуренс Давид Герберт 142, 148
Лужский Василий Васильевич 639
Лукашевич Анна Морицевна 590—592, 600
Лукьянов Александр Александрович 308
Луначарская Александра Яковлевна 549
Луначарская Анна Александровна 371, 393, 466, 484, 485, 552, 570, 607, 612—614, 616, 619
Луначарская Ирина Анатольевна — 6, 210, 265, 272, 311, 349, 357, 415, 430, 447, 452, 466—467, 487, 558, 572, 576, 640
Луначарская-Розенель Наталия Александровна 102, 118, 315, 362, 372, 380, 382, 436, 492
Луначарская Софья Николаевна — см. Смидович С. Н.
Луначарский Анатолий Анатольевич 34
Луначарский Василий Федорович 595
Луначарский Лев Михайлович 6
Луначарский Николай Васильевич 590
Луначарский Платон Васильевич 551, 588—592, 601
Лунин Эммануил Борисович 527
Луц Лев Натанович 364, 375—378
Лысенко Тамара Ивановна 489
Львов-Рогачевский Василий Львович 57, 103—104, 208, 494—495
Льюис Синклер 138
Людвиг II 148
Людовик XIV 430
Людовик XVI 147
Люксембург Роза 587
Лямкина Елена Ивановна 6
Ляшко (Лященко) Николай Николаевич 236, 241

Магнус Леонард А. 56, 563—564
Мазереель Франс 196, 642
Майская (Майзель) Татьяна Александровна 638
Макашин Сергей Александрович 6, 495—496, 501
Макиавелли Никколо ди Бернардо 314, 316
Малашкин Сергей Иванович 274
Малевич Казимир Станиславович 235, 241
Малерб, французский критик 486, 487
Малиновская Елена Константиновна 242, 387—388, 570
Малиновская Мария Александровна 614
Малларме Стефан 525, 625, 641
Малышева Ольга Ефимовна 434
Мальцев Константин Алексеевич 634
Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович 616
Мандельштам Осип Эмильевич 310
Мандельштам Роза Самойловна 557
Мандзони Алессандро 316
Манн Генрих 277, 295—301, 324, 330, 342—343
Манн Томас 295, 301, 324, 330, 342—343
Мантегацца Паоло 328, 342
Марат Жан Поль 371
Марджанов (Марджанишвили) Константин (Котэ) Александрович 242
Мариенгоф Анатолий Борисович 240
Маринетти Филиппо Томмазо Эмилио 306, 329, 342
Марков Павел Александрович 394
Маркович (Кугель) Вера Константиновна 56
Маркс Адольф Федорович 508
Маркс Карл 14, 16, 18, 28, 30, 36, 38, 44, 49, 57, 61, 65, 69—78, 80, 82, 86, 88, 90—91, 99, 103—104, 108—110, 115, 117—129, 131, 133, 135—136, 138—148, 206, 222, 230, 240, 263, 273, 275, 276, 315, 323, 334, 344, 395, 415, 428, 450—451, 497—499, 502—503, 510, 524, 529, 532, 537—538, 540—542, 550, 554, 571—575, 578, 581—582, 584, 586—588, 638, 641, 644
Марло Кристофер 314, 316
Марр Николай Яковлевич 489
Марцинский Г. 397
Масанов Иван Филиппович 619
Маслов Петр Павлович 555
Масс Владимир Захарович 394, 442
Массалитинова Варвара Осиповна 413
Маутнер Фриц 570
Мах Эрнст 497, 502, 554, 615
Махайский Ян Вацлав (Иван Константинович; псевд.: А. Вольский) 230
Машистый, владелец типографии 591
Машков Илья Иванович 523
Маяковский Владимир Владимирович 34, 84, 91, 155, 216, 218, 222, 224—225, 229—230, 234, 238—239, 242, 251, 269, 274, 336, 344, 418, 421, 440, 442, 495, 509, 575, 635, 639
Меграбов (Хан-Меграбов) Соломон Авакович 555
Мейер Александр Александрович 205, 208
Мейер Владимир Эдуардович 434
Мейер Конрад Фердинанд 628, 641
Мейер-Грефе Юлиус 469—470
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 102, 223, 235, 242, 364, 385, 392—394, 408—411, 416, 419, 421, 432—433, 435—436, 440, 445, 634, 639
Мейлах Борис Соломонович 507
Мейринк Густав 626
Менделевич Георгий Александрович 638
Менжинская Вера Рудольфовна 83
Мередит Джордж 316

Мережковский Дмитрий Сергеевич 152, 166—167, 199—200, 202—205, 207—209, 221, 238, 383—384, 386
Мерик Виктор 284, 289
Мериме Проспер 166, 294
Меринг Франц 30, 473
Меркуров Сергей Дмитриевич 153
Метерлинк Морис 529, 555, 567, 641
Меттерних Клеменс 447
Мещеряков Владимир Николаевич 382, 399
Мещеряков Николай Леонидович 309—310, 561—562, 568, 638
Миквиц Виктор Эдмундович фон 610—611, 624
Микеланджело Буонаротти 331
Микитенко Иван Кондратьевич 90, 99
Милль Джон Стюарт 550
Милюков Павел Николаевич 461—462, 481, 556
Минаев Дмитрий Дмитриевич 69
Минин Сергей Константинович 237, 241—242
Минский (Виленкин) Николай Максимович 202, 208, 472
Мирбо Октав 297—299, 301, 321, 641
Мирный Панас (Рудченко Афанасий Яковлевич) 210
Мистраль Фредерик 210, 641
Митрич, карикатурист 201
Миттервурцер Франц 608
Михайлов Алексей Иванович 90—92, 99, 124—125, 144
Михайлова Екатерина Николаевна 526
Михайловский Николай Константинович 418, 421
Мицкевич Адам 396, 507
Мицкевич Сергей Иванович 601
Мишле Жюль 303, 308
Мольер Жан Батист 314, 426, 430, 435
Монтегюс (Брунсвик) Гастон 294
Монтескье Шарль Луи 143
Мопассан Ги де 195, 197, 315—316, 326, 342, 507, 515, 557, 641
Морель Эжен 287
Мориц Владимир Эмильевич 394
Моро Эжезип (Руйо Пьер Жак) 291, 294
Морозов Александр Антонович 69
Морозов И. 642
Моррас Шарль 42, 290, 292
Моррис Уильям 539, 640
Москвин Иван Михайлович 413
Мотылева Тамара Лазаревна 6
Мошинский Иосиф Николаевич (Конарский Юзеф) 553
Моэм Уильям Сомерсет 54, 56, 340, 345
Муйжель Виктор Васильевич 204
Мундт Теодор 147
Мур Томас 316
Муравьев Николай Валерьянович 600, 606—607
Муратова Ксения Дмитриевна 6, 623—624, 627—637, 642
Муромцев Н. В. 601
Мэси Джордж 196
Мюллер Владимир Карлович 116, 538
Мюнх Александер 6
Мягков Иван 591

Набоков Константин Дмитриевич 483
Надеждин Николай Иванович 167
Найдёнов (Алексеев) Сергей Александрович 608
Наполеон I Бонапарт 64, 178, 346
Наполеон III (Луи Наполеон Бонапарт) 88, 320
Нарбут Владимир Иванович 263, 519
Наркирьер Федор Семенович 344, 463, 466
Нароков (Якубов) Михаил Семенович 639
Неверов Январий Михайлович 545—546
Негри Ада 473, 641
Нежданова Антонина Васильевна 406
Неклюдов, полицейский пристав 590
Некора Леонид Сергеевич 521
Некрасов Николай Алексеевич 34, 101, 107, 156, 224, 574—575, 637, 640
Немирович-Данченко Владимир Иванович 394, 454, 639
Нечаев Вячеслав Петрович 6, 51, 639
Нечаев Егор Ефимович 637
Нивинский Игнатий Игнатьевич 27, 381
Никербокер Лаура Патрик 11, 51—52
Никитин Николай Николаевич 228
Никитина Евдоксия Федоровна 642
Никифоров Лев Павлович 195, 197
Николаев Владимир Иванович 591
Николай I 418, 420, 544
Николай II 378, 606—607
Никольский (Сашин-Никольский) Александр Иванович 436
Никольский Виктор Александрович 315
Ницше Фридрих 36, 42, 50, 149, 280, 323—324, 525, 540, 557, 582
Нобори Сёму 565—566
Новалис (Гарденберг Фридрих фон) 140, 316
Новгородцев Павел Иванович 554
Новиков Алексей Федорович 61, 639
Новиков Николай Иванович 107, 113
Новиков-Прибой Алексей Силыч 91
Новицкий Василий Дементьевич 597
Новицкий Павел Иванович 102
Новодворская Серафима Егоровна 591
Новодворский Владимир Дмитриевич 591, 594
Нортклиф Альфред Чарлз 474—475
Нусинов Исаак Маркович 521—522, 526

Обрадович Сергей Александрович 235
Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич 107, 113—114
О'Генри (Портер Уильям Сидней) 55, 327
Одоевский Владимир Федорович 106, 113
Ойэтти Уго 205, 209
Олеша Юрий Карлович 218, 268, 337, 344, 639
Олещук Федор Несторович 641
Олигер Николай Фридрихович 204
Ольденбург Сергей Федорович 238
Ольминский Михаил Степанович 575, 644
Омар I (Омар ибн аль-Хаттаб) 37
Омельянович Н. 631
О'Нил (О'Нейль) Юджин 54, 56, 339—340, 345, 366, 441—442, 639
Орешин Петр Васильевич 91
Орленев (Орлов) Павел Николаевич 504, 521—522, 639
Орлов Александр Сергеевич 115, 118

Осенев А. 572
Островский Александр Николаевич 52, 237, 271, 416, 421, 436, 440—442, 453, 529, 610, 616, 620, 629—630, 637, 639—640
Острой Ольга Семеновна 521
Остужев (Пожаров) Александр Алексеевич 436
Охотин, руководитель Мосрепертко̀ма 381

Павлов Иван Павлович 353, 355
Павлов Константин Павлович 591
Павлов М. 263
Павлов Николай Данилович 624
Павлова Нина Сергеевна 6
Паганини Никколо 31, 225, 239
Пакен, портной в Париже 288
Панферов Федор Иванович 218—219, 268, 638
Панфиловский Леонид Георгиевич 616
Панченко Нина Тимофеевна 550, 642
Пасколи Джованни 641
Пастернак Борис Леонидович 216, 229—230, 274
Пастернак Леонид Осипович 486—488
Пастухов, владелец типографии 591
Пахолков, участник любительского спектакля 620
Певцов Илларион Николаевич 639
Пеги Шарль 459
Пеленкин Н. К. 380
Пельше Роберт Андреевич 363—364, 407—411, 421
Переверзев Валерьян Федорович 57—58, 70—72, 74, 76—82, 98, 104, 117, 120, 122, 143, 153, 162—163, 166—167, 273, 275—276, 533, 573, 575
Перовская Софья Львовна 626
Першин Дмитрий Георгиевич 635
Петерсон, жандармский поручик 593
Петефи Шандор 630, 635, 641
Петр I 383—384
Петрарка Франческо 43, 581
Петрашевский (Буташевич-Петрашевский) Михаил Васильевич 159, 161, 167
Петров (Катаев) Евгений Петрович 218, 639
Петров Николай Васильевич 560—561
Петров Федор Николаевич 59, 61—62
Петровский Андрей Павлович 420
Петрошкевич Николай Александрович 531
Петряев Евгений Дмитриевич 642
Петцольд Альфонс 318, 341
Пикассо Пабло 196, 643
Пиксанов Николай Кирьякович 72, 102, 113, 507—508, 557, 565, 634, 642
Пильняк (Вогау) Борис Андреевич 91, 216, 226—228, 240, 274
Пиранделло Луиджи 641
Писарев Дмитрий Иванович 550
Писемский Алексей Феофилактович 166
Пискарев Николай Иванович 54—55, 186—187, 196
Пискатор Эрвин 641
Пистрак Моисей Михайлович 238
Пияшев Николай Федорович 602, 642
Плавник Аза Алексеевна 601
Плавт Тит Макций 521
Платон 582
Платон Иван Степанович 369, 378, 381—382, 413, 429
Плеве Вячеслав Константинович 600, 606—607, 618
Плетнев Валерьян Федорович 236—237, 241
Плеханов Георгий Валентинович 20, 30, 50, 57—59, 65—67, 70—72, 74—75, 82—83, 88, 92, 98—99, 101, 103, 108, 117, 129, 142, 145, 148, 152, 166, 170, 176, 185, 188, 196, 197, 327, 342, 426, 429, 494, 502, 504, 540—541, 550, 554, 573, 576, 587, 594, 640, 644
Плотин 582
Погодин Михаил Петрович 167
Познер Виктор Маркович 62, 83
Покровский Михаил Николаевич 83, 102, 131, 516, 524—525, 642
Полевой Николай Алексеевич 78
Поленов Василий Дмитриевич 636, 643
Половинкин Леонид Алексеевич 436
Полонский (Гусин) Вячеслав Павлович 72, 408, 567—568, 638
Поль Гергарт 311, 313
Помяловский Николай Герасимович 107
Понтий Пилат 38
Попов Иван Федорович 639
Попов Николай Николаевич 393
Попова Надежда Ивановна 590
Попова Ольга Николаевна 555
Попова Юлия Николаевна 617
Посников Николай Петрович 607
Прево Марсель 625
Прецциолини Джузеппе 467—468
Привас Ксавье 288
Прокофьев Сергей Сергеевич 11, 394
Протопопов Александр Дмитриевич 473—475
Пруст Марсель 339, 506, 641
Пуанкаре Раймон 331, 474—475
Пуришев Борис Иванович 535
Пуссен Никола 581
Пустильник Любовь Семеновна 66, 587
Пуччини Джакомо 386
Пушкин Александр Сергеевич 34, 58, 76—78, 80, 91, 99, 106—107, 113, 131—132, 156, 160, 166—167, 207, 212, 224, 228, 232, 262, 271, 294, 309, 416, 420, 433, 495, 504, 507, 509—510, 528—530, 537, 543—546, 564—565, 574—575, 578—579, 581, 637, 640, 644—645
Пчелин Владимир Николаевич 629, 631
Пыпин Александр Николаевич 107, 113
Пяст (Пестовский) Владимир Алексеевич 631

Рабинович Исаак Моисеевич 365, 392, 394, 433, 436
Рабинович Исаак Соломонович 638
Рабинович И. С., составитель хрестоматии, 630
Радек Карл Бернгардович 354
Радищев Александр Николаевич 113, 574, 575, 637
Радлов Николай Эрнестович 238
Разин Степан Тимофеевич 238
Райх Зинаида Николаевна 102
Раковский Христиан Георгиевич (псевд.: Инсаров) 332, 343, 517
Расин Жан 639

Раскольников (Ильин) Федор Федорович 575
Распутин (Новых) Григорий Ефимович 376, 475
Рассел Бертран 479
Ратаев (Берников) Леонид Александрович 588
Рафаил Михаил Абрамович 394
Рафаэль Санти 128
Рейнгардт Макс 358
Рейснер Михаил Андреевич 131, 237, 241
Рембо Жан Артюр 252, 328—329, 342
Рембрандт Харменс ван Рейн 540, 581, 643
Ремизов Алексей Михайлович 221—222, 605, 637
Ренуар Огюст 643
Ренье Анри де 290, 641
Репин Илья Ефимович 171, 173
Рескин (Раскин) Джон 539
Ретленд Роджер 528, 530
Решетников Михаил Михайлович 6, 618—619
Решетников Федор Михайлович 494
Ржанов Анатолий Иванович 435
Ржевская Наталия Федоровна 6
Рид Джон 52, 55—56
Риктюс Жеган (Рандон Габриэль) 277, 282—294
Рильке Райнер Мария 148, 327, 525, 643
Римский-Корсаков Николай Андреевич 405, 640
Риу Гастон 465
Ришелье Арман Жан дю Плесси 430
Ришпен Жан 282—283, 288, 290—291
Ровда Кирилл Иосифович 115, 118, 143
Роден Огюст Франсуа 624, 643
Родичев Федор Измайлович 556
Рождественский А. А. 640
Розанов Василий Васильевич 208
Розанов Матвей Никанорович 487, 507
Розенблюм Лия Михайловна 151
Розенель Наталия Александровна — см. Луначарская-Розенель Н. А.
Рокфеллер Джон Девисон 325
Роланд-Гольст Генриетта 342
Ролей Уолтер 134, 145
Роллан (Кудашева) Мария Павловна 6, 466, 492
Роллан Ромен 6, 45, 50, 269, 277, 295, 301, 308, 322, 331—332, 343, 345, 459—492, 504, 626—627, 635, 639, 641, 644
Романов Пантелеймон Сергеевич 91, 568, 570
Романова Антонина Михайловна 570
Ромашов Борис Сергеевич 414
Ромен Жюль 309—310, 344, 378—379, 630
Ронсар Пьер 314, 316
Роом Абрам Матвеевич 393
Росси Эрнесто 608
Ростан Эдмон 326, 641
Ротач Петр Петрович 6, 557
Ротшильд Якоб (Джемс) 297
Рош Мадлена 643
Руане Густав 205, 209
Рубакин Александр Николаевич 6, 463, 471, 486, 487
Рубакин Николай Александрович 460, 462, 480, 487
Рубенс Петер Пауль 306, 581
Румянцев Петр Петрович 555, 604
Руссо Жан Жак 178, 246
Рутковская Бронислава Ивановна 390—391
Рыжов Иван Андреевич 369, 436
Рыжова Варвара Николаевна 435
Рында-Алексеев Борис Кирович 377—378
Рябушинский Павел Павлович 473, 475
Рязанов (Гольдендах) Давид Борисович 10, 35, 38, 44, 49

Саблие, издатель 486—488
Саблин Владимир Михайлович 515—519
Савинков Борис Викторович (псевд.: Рощин В.) 605, 625
Савиньи Фридрих Карл 147
Савич Овадий Герцович 262
Савшинский Самарий Ильич 642
Садко — см. Блюм В. И.
Садовский Пров Михайлович 453
Садофьев Илья Иванович 235
Садуль Жак 308
Сакулин Павел Никитич 5, 57, 59, 102, 105—115, 193, 509, 564—565, 574
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович 107, 130, 418, 421, 436, 495, 508, 576, 608, 624, 637, 639
Самарин Роман Михайлович 279
Саммер Иван Адамович 605
Самойленко, жандармский ротмистр 594
Санд Жорж (Дюдеван Аврора) 129, 145, 315—316
Сандрар Блез 336, 344
Санин (Шенберг) Александр Акимович 420
Сано Сэки 56
Санников Григорий Александрович 235
Сарду Викторьен 608, 624
Саруханян Алла Павловна 6
Сарьян Мартирос Сергеевич 315, 643
Сахарова Екатерина Васильевна 636
Сахновский Василий Григорьевич 394
Сац Игорь Александрович 11, 143, 166, 640, 643
Светлов Михаил Аркадьевич 241
Свидерский Алексей Иванович 12, 23, 30, 637
Свифт Джонатан 135, 146, 641
Святополк-Мирский Петр Данилович 595
Сезанн Поль 582, 643
Сейпель Поль 461
Сейфуллина Лидия Николаевна 53, 91, 218, 269
Секерская Ядвига 6, 542
Сельвинский Илья Львович 440, 442
Семенов Евгений Петрович (Коган Соломон Моисеевич) 199, 208
Семенов Сергей Александрович 268—269
Сен-Симон де Рувруа Анри Клод 144
Сент-Бёв Шарль Огюстен 539
Сент-Круа Камиль 624
Серафимович (Попов) Александр Серафимович 91, 218, 331, 616, 636, 640
Сервантес де Сааведра Мигель 396, 581, 641
Серебренников Николай Николаевич 634
Серебрякова Анна Егоровна 592, 601—602
Сеше Альфонс 284, 289
Сидоров Алексей Алексеевич 102, 315
Симов Виктор Андреевич 449

Синклер Эптон 54, 138, 325, 342, 486
Синьорелли Лука 643
Сисмонди Жан Шарль 178
Ситковецкая Майя Михайловна 639
Скворцов Александр Митрофанович 315
Скворцов-Степанов Иван Иванович 552, 554, 600, 644
Скиталец (Петров) Степан Гаврилович 624
Скороходов Александр Касторович 642
Скриб Эжен 641
Скрябин Александр Николаевич 635
Славинский Ювеналий Митрофанович 247, 407, 411
Словцов Борис Иванович 238
Слонимский Александр Леонидович 397, 421
Смидович Ольга Гермогеновна 590—591, 593—594, 600—601, 605
Смидович Петр Гермогенович 263
Смидович Софья Николаевна (урожд. Черносвитова, по перв. мужу — Луначарская) 588—592, 595, 601
Смирнов Андрей Ипполитович 591
Смирнов Илья Сергеевич 639, 644
Смирнов К. 49
Смирнов Николай Григорьевич 644
Смирнова Любовь Егоровна 591
Смолин Дмитрий Петрович 238, 242, 381—382, 394
Соболев В. 578
Соболев Юрий Васильевич 513
Соболевский Алексей Иванович 167
Соболь Андрей (Соболь Юлий Михайлович) 442
Соболь Самуил Львович 535
Соколов Борис Матвеевич 102
Соколовский Михаил Владимирович 23
Соловьев Василий Иванович 113, 574
Соловьев Владимир Сергеевич 68—69, 207
Соловьев Николай Алексеевич 436
Соловьев Сергей Михайлович 525
Сологуб (Тетерников) Федор Кузьмич 202, 205, 553, 642
Солон 262
Сосновский Лев Семенович 263
Софокл 91, 125, 180
Спартак (псевдоним), журналист 572
Спенсер Герберт 37, 50, 122, 144, 314, 539, 550, 582
Спенсер Эдмунд 316
Сперанский Михаил Несторович 113
Спиноза Барух (Бенедикт) 502, 640
Спокойный Леонид Феликсович 118
Сталин Иосиф Виссарионович 92, 100, 130, 274, 276, 414, 446, 578
Сталь Анна Луиза Жермен де 145
Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич 102, 366, 448—449, 452—456, 639—640, 644
Старковский Петр Иванович 417
Стейнлен Теофиль Александр 283—284, 286, 289, 293—294
Стеклов (Нахамкис) Юрий Михайлович 560
Стендаль (Бейль Анри Мари) 196, 278, 507, 641
Степанов Николай Леонидович 342
Степанова Н. 308
Стецкий Алексей Иванович 526
Стриндберг Йухан Август 323, 641
Строганов (Бобров) Фома Александрович 624
Струве Петр Бернгардович 550, 553, 556
Стюарты 135, 146
Субботин Дмитрий Тимофеевич 639
Суворин Алексей Сергеевич 239, 252, 437
Суворов Сергей Александрович 555, 604—605, 607
Сулержицкий Леопольд Антонович 456
Сумароков Александр Петрович 69
Сун Ят-сен 345
Сутырин Владимир Андреевич 166
Сырмус Эдвард 625
Сытин Иван Дмитриевич 591

Тагер Александр Семенович 488, 489
Таиров (Корнблит) Александр Яковлевич 243, 366, 396, 408, 437—442
Тальяд Лоран 290
Тарасова Алла Константиновна 413
Тарле Евгений Викторович 597, 602
Тарнавский Иван Иулианович 469
Тассо Торквато 314, 316, 581
Татлин Владимир Евграфович 235, 241
Твен Марк (Клеменс Самюэль) 324—325
Тейлор Фредерик Уинслоу 235
Теккерей Уильям Майкпис 136
Теодорович Иван Адольфович 513
Тепер И. Н. 643
Терехов Иван Михайлович 216
Терновец Борис Николаевич 315
Тильберг Янис Христофорович 213
Тинторетто Якопо 581
Тихонов Александр Николаевич (псевд.: Н. Серебров) 579
Тихонов Николай Семенович 218
Тихонравов Николай Саввич 107, 113
Тициан Вечеллио 643
Толкачев З. 233
Толлер Эрнст 333—334, 343, 450—451, 641
Толстая Александра Львовна 183
Толстая Софья Андреевна 192, 197
Толстой Алексей Николаевич 91, 216, 222, 239
Толстой Лев Николаевич 5, 58, 80—81, 87—91, 101, 150—153, 155—156, 160, 166—197, 203, 205, 228, 280, 291, 294, 296, 301, 312, 332, 336, 346, 349, 398—399, 420, 456, 459, 460, 464, 470, 472, 474, 495, 504, 507, 509—510, 540, 566, 573—575, 588, 625, 632, 634, 638, 641, 643, 645
Томашевский Борис Викторович 62, 397
Торвальдсен Бертель (Альберто) 643
Трайнин Илья Павлович 378, 394, 398—399, 411
Траковский Николай Михайлович 612, 617
Тренев Константин Андреевич 218, 414, 564, 631, 639
Трепов Дмитрий Федорович 590
Третьяков Сергей Михайлович 225, 234, 239—240, 421
Трефиловы Сергей Александрович и Надежда Тимофеевна 624
Тривас Виктор Львович 396
Трифонов Николай Алексеевич 6, 31, 60, 63, 70, 199, 219, 280, 282, 317, 383,

395, 422, 424, 437, 443, 496, 549, 554, 568, 587, 601, 633, 637, 640, 642, 644
Троповский Лев Наумович 85, 99
Трубецкой Евгений Николаевич 473—474
Тугендхольд Яков Александрович 315, 394
Тумерман А. А. 537
Тураев Сергей Васильевич 6
Тургенев Иван Сергеевич 91, 107, 158, 166, 197, 228, 353, 355, 476, 478, 513—514, 637
Тучапский Павел Лукич 605
Тынянов Юрий Николаевич 11, 31—32, 34, 62, 68—69, 342, 431, 436
Тэн Ипполит 539, 582

Уайльд Оскар 136, 296, 442, 539—540
Уитмен Уолт 230, 234, 240, 641
Ульянов Николай Павлович 435
Уолтер К. 53—54, 56
Упадышева Мария Никандровна 616—617
Урицкий Моисей Соломонович 600
Урнов Дмитрий Михайлович 638
Успенский Глеб Иванович 30, 101, 130, 420, 508, 576, 638
Уткин Иосиф Павлович 218, 241, 268, 418, 638
Уэллс Герберт Джордж 137, 143, 146, 324, 330, 342—343, 349, 354, 356, 515, 641, 644
Уэллс Марджори 356

Фабисович Борис Данилович 259
Фаворский Владимир Андреевич 10
Фаге Эмиль 283
Фадеев Александр Александрович 268, 331
Фадеев Сергей Семенович 417
Фадеева Софья Николаевна 434
Файко Алексей Михайлович 364, 389—394, 411, 417, 421, 432, 436, 440
Фамарин К. 374
Фарнхаген фон Энзе Карл Август 148
Февральский Александр Вильямович 390, 392—394
Федин Константин Александрович 268
Федоров Александр Митрофанович 145
Федоров Василий Васильевич 413
Федоров Л. 118
Федотова Гликерия Николаевна 424, 639
Фейербах Людвиг 30
Феофилактов Николай Петрович 202, 208
Фердинандов Борис Алексеевич 242
Ферстер Фридрих Вильгельм 295, 301
Ферьер Фредерик 483
Фехнер Густав Теодор 582
Фидий 179
Филипп Шарль Луи 318, 342, 625
Филиппов Владимир Александрович 394
Филипченко Иван Гурьевич 234, 240
Философов Дмитрий Владимирович 208—209, 238
Финагин Алексей Васильевич 397
Финн-Енотаевский (Финн) Александр Юльевич 555
Фихте Иоганн Готлиб 498
Флаксерман Александр Николаевич 562
Флобер Гюстав 36, 185, 197, 504, 507, 514, 539, 557, 641
Фогаццаро Антонио 342
Фогерти Юджин 345
Фонвизин Денис Иванович 436
Форд Генри 477, 478
Форель Август 477—479, 629
Форш Ольга Дмитриевна 218, 265—267
Фрагонар Оноре 581
Фрадкин Илья Моисеевич 6
Франк Леонгард 422—423
Франко Иван Яковлевич 210
Франс Анатоль 34, 37, 277, 321—322, 330, 342, 504, 515—520, 557, 634, 641
Фрейлигрmaт Фердинанд 118
Френкель Лев Давыдович 238
Фрид Альфред 479
Фридман Николай Владимирович 6
Фриче Владимир Максимович 6, 57, 59, 63, 65—67, 301, 341, 345, 426, 429, 504, 512, 526, 555, 572—574, 635
Фролов Степан Петрович 591
Фурманов Дмитрий Андреевич 218, 452, 456, 638

Халатов Артемий Багратович 640
Херсонский Хрисанф Николаевич 394
Херст Рандольф 51
Хиджиката Иоси 56
Хирьяков Александр Модестович 472
Хлебников Велимир (Виктор Владимирович) 329, 342
Хлебников Леонид Михайлович 6, 12, 68, 73, 103, 105, 152, 171, 220, 243, 245, 262, 270, 273, 295, 309, 346, 372, 398, 400, 407, 412, 425, 503, 560, 565, 570—571, 580, 583, 623
Хольцапфель Рудольф Мария 480—481
Христенко Николай Павлович 523

Цвейг Стефан 34, 175, 196, 308, 322, 479, 504
Цезарь Кай Юлий 146
Цейтлин Александр Григорьевич 69, 99, 533
Цельник Фридрих 355
Церетелли Николай Михайлович 439, 442, 522, 643
Цисарж Герберт 130—131, 145
Цинговатов Алексей Яковлевич 63, 65
Цявловский Мстислав Александрович 546, 634

Чайковский Петр Ильич 405, 453, 534, 635
Чалая (Антонова) Зинаида Акимовна 530—531
Чан Кай-ши 338, 345
Чапаев Василий Иванович 452
Чапкевич Е. И. 602
Чаплин Чарлз Спенсер 633, 639
Чапыгин Алексей Павлович 265, 267, 553
Чарушников Александр Петрович 481, 555
Чеботаревская Анастасия Николаевна 553
Чернов Виктор Михайлович 303, 308
Чернышевский Николай Гаврилович 57, 66—67, 88, 99, 101, 152, 158, 166, 169, 187, 194, 315, 504, 540, 574—576, 634, 637, 640, 644

Чернявский Евгений Николаевич 166
Чертков Владимир Григорьевич 183, 470, 472
Черчилль Уинстон Леонгард Спенсер 324, 342
Честертон Джильберт Кейс 441—442, 504, 641
Чехов Антон Павлович 130, 222, 239, 250, 252, 326, 437, 453—454, 456, 504, 507, 511—513, 527, 534, 574, 576, 616, 635, 638—639
Чехов Михаил Александрович 399
Чехонин Сергей Васильевич 53, 445, 561
Чижевский Дмитрий Федорович 530—531
Чосер Джефри 314, 316
Чужак (Насимович) Николай Федорович 244
Чуковский Корней Иванович 56, 234, 240
Чулков Георгий Иванович 199, 208, 308, 470, 472

Шагал Марк 643
Шайхет А. С. 121
Шаляпин Федор Иванович 386, 424, 632, 640
Шапирштейн-Лерс Я.—см. Эльсберг Я. Е.
Шапошников Борис Валентинович 102, 315
Шарф Людвиг 624
Шахматов Алексей Александрович 107, 113—114
Шевченко Тарас Григорьевич 210—214, 627
Шейнин Лев Романович 601
Шекспир Вильям 64, 117, 132—136, 140, 145—146, 161, 164, 167, 314, 358, 396, 426, 453, 461, 471—472, 474—475, 528—529, 534, 537—538, 567, 572, 581, 608, 626, 638, 641
Шеллинг Фридрих Вильгельм Иозеф 140, 147, 582
Шершеневич Вадим Габриэлевич 238, 240, 242
Шестаков Андрей Васильевич 591, 594—595
Шестаков Виктор Алексеевич 390—391, 393, 435
Шестов (Шварцман) Лев Исаакович 208
Шефер Вильгельм 629
Шиллер Фридрих 139, 145, 147, 239, 262, 308, 314, 355, 428—429, 450, 506—507, 539, 571, 582, 608, 639, 641
Шипулинский Феофан Платонович 374
Шифман Александр Иосифович 170
Шишмарев Владимир Федорович 118, 133
Шкловский Виктор Борисович 68, 196
Шлегель Фридрих 147
Шлютер Герман 144
Шмидт Отто Юльевич 102, 535—536, 567—568
Шницлер Артур 608, 624
Шолом-Алейхем (Рабинович Соломон Наумович) 638
Шолохов Михаил Александрович 218, 268
Шопен Фредерик Францишек 534
Шопенгауэр Артур 582
Шостак Ираида Федоровна 280, 554, 587
Шостакович Дмитрий Дмитриевич 638
Шоу Бернард 121, 137, 143, 479, 639, 641
Шпенглер Освальд 125—126, 144
Шпет Густав Густавович 196
Шпиттелер Карл 477—479, 641
Шрамм Константин Федорович 593, 600
Шредер Фридрих 395—397
Штеренберг Давид Петрович 315, 643
Штеренберг Павел Карлович 83, 131
Штернгейм Карл 333, 343
Шуберт Франц Петер 31, 34, 534
Шульгин Виктор Николаевич 238
Шулятиков Владимир Михайлович 74, 98, 555—556
Шуман Роберт 534
Шумский Аркадий Маркович 637
Шурц Генрих 61—62

Щеголев Павел Елисеевич 106, 113, 509, 574, 605
Щедрин Сильвестр Федосиевич 504, 523
Щелканов Петр Александрович 642
Щепкин Михаил Семенович 420, 453
Щукин Борис Васильевич 359
Щукин Степан Ефимович 58—59, 99

Эггерт Константин Владимирович 380, 382, 387—388, 396
Эйдук Ян Юрьевич 118
Эйзенштейн Сергей Михайлович 55—56, 633, 640
Эйнштейн Альберт 470
Эйхенбаум Борис Михайлович 62, 68
Эйхенгольц Марк Давыдович 507, 513—514
Эйшискин Михаил Исаевич 469
Эккерман Иоганн Петер 535
Экскузович Иван Васильевич 406
Элиасберг Л. Е. 521
Элиот Джордж 117
Эллис (Кобылинский Лев Львович) 256, 262
Эльсберг Яков Ефимович (псевд.: Ж. Эльсберг) 329, 337, 342, 344
Энгельс Фридрих 30, 37, 44, 50, 57, 99, 117, 120—121, 123—124, 127—129, 133, 135, 138—139, 141, 143—148, 230, 240, 451, 494, 498, 503, 540, 542, 550, 554
Эпштейн (Эпстейн) Жан 633
Эрвье Поль 297—298, 301
Эрдман Николай Робертович 421, 440
Эредиа Хосе Мария 525
Эренбург Илья Григорьевич 91, 229, 240
Эрман Абель 625
Эссекс Роберт Деврё 135, 146, 528
Эсхил 125, 507, 641
Эфрос Абрам Маркович 310, 315, 331, 522—523
Эфрос Наталия Давыдовна 6

Южин-Сумбатов Александр Иванович 6, 249, 262, 364, 369, 372—382, 399, 424, 434, 639, 642
Юм Давид 539
Юнг Франц 334, 344
Юнович Минна Марковна 99, 531—533

Юон Константин Федорович 315
Юрьев Григорий Юрьевич 118
Юрьев Юрий Михайлович 386, 639, 644
Юрьин (Вентцель) Юрий Николаевич 238, 242, 389, 392—394
Юшкевич Семен Соломонович 204

Яблочкина Александра Александровна 102, 424, 630
Яворский Болеслав Леопольдович 11, 638, 642
Языков Сергей Михайлович 612—613, 615
Яковлев Александр Степанович 91, 513, 638
Яковлев (Эпштейн) Яков Аркадьевич 272—273
Яковлева Варвара Николаевна 414
Якубович Дмитрий Петрович 132, 145
Якулов Георгий Богданович 11
Яннингс Эмиль 632
Янсон Яков Давыдович 509—510
Ясинский Иероним Иеронимович 626

Astrow Wladimir 481
Bercy Léon de 288
Briant Théophile 283, 289
Diederichs Eugen 481
Doyon René-Louis 289
Grappin Pierre 470
Harich Walter 570
Obermann Karl 148
Perus Jean 466

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ*

АВО — Государственный архив Вологодской области (Вологда)
ВТО — Всероссийское театральное общество (Москва)
ГБЛ — Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина (Москва)
ГЛМ — Государственный литературный музей (Москва)
ГМР — Государственный музей Революции (Москва)
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея (Москва)
ИМЛИ — Институт мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР (Москва)
ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР (Ленинград)
КМТ — Краеведческий музей (Тотьма)
МКЛ — Мемориальный кабинет А. В. Луначарского (Москва)
ММТ — Музей Государственного академического Малого театра (Москва)
ЦГАКФФД — Центральный государственный архив кино-фото-фонодокументов (Красногорск)
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства (Москва)
ЦГАМ — Центральный государственный архив г. Москвы
ЦГАОР — Центральный государственный архив Октябрьской революции, высших органов государственной власти и государственного управления СССР (Москва)
ЦГА РСФСР — Центральный государственный архив РСФСР (Москва)
ЦГИА УССР — Центральный государственный исторический архив УССР (Киев)
ЦПА ИМЛ — Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (Москва)
ЦТМ — Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина (Москва)

* В список внесены сокращения, принятые и в указателе иллюстраций.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ 5

ЛУНАЧАРСКИЙ О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Публикации В. П. Нечаева, [Н. А. Трифонова, Л. М. Хлебникова
Предисловие И. А. Саца 9

ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА
Доклад на VII Всесоюзном съезде работников искусств 13 мая 1929 г. 12

ПРЕДИСЛОВИЕ ‹К КНИГЕ О ХУДОЖНИКЕ А. И. КРАВЧЕНКО› 31

СОБЛАЗНЫ И ОПАСНОСТИ ВЫСОКОЙ КУЛЬТУРЫ 35

ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ АМЕРИКАНСКОЙ КОРРЕСПОНДЕНТКИ 51

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Публикации А. Ф. Новикова, Л. С. Пустильник, К. И. Ровды, Н. А. Трифонова, Л. М. Хлебникова
Предисловие Н. А. Трифонова 57

ПО ПОВОДУ РОССИЙСКОГО ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ
Письмо к Ф. Н. Петрову 61

ПРЕДИСЛОВИЕ ‹К ПРЕДПОЛАГАВШЕМУСЯ ПЕРЕИЗДАНИЮ КНИГИ «ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЕЕ ВАЖНЕЙШИХ МОМЕНТАХ»› 63

ОБ ОШИБКАХ В ПОНИМАНИИ ИСКУССТВА
Письмо к В. М. Фриче 66

О СБОРНИКЕ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ПАРОДИЯ»
Письмо в Госиздат 68

К СОВЕЩАНИЮ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ 70

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Доклад на встрече с библиотекарями в Доме печати 24 января 1930 г. 73

В. В. ВОРОВСКИЙ И ЛЕНИНСКОЕ НАСЛЕДИЕ В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ 101

ОТЗЫВ О НАУЧНО-ЛИТЕРАТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В. Л. ЛЬВОВА-РОГАЧЕВСКОГО 103

ПАМЯТИ П. Н. САКУЛИНА
Речь на общем собрании Академии наук СССР 1 февраля 1931 г. . . . 105

ВВЕДЕНИЕ В ИЗУЧЕНИЕ ИСТОРИИ АНГЛИЙСКОЙ И ГЕРМАНСКОЙ ЛИТЕРАТУР
Лекция для аспирантов Пушкинского Дома 4 февраля 1933 г.
Предисловие К. И. Ровды 115

ДОРЕВОЛЮЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА (РУССКАЯ И УКРАИНСКАЯ)

Публикации И. А. Луначарской, Л. М. Хлебникова

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО НА ВЕЧЕРЕ, ПОСВЯЩЕННОМ Ф. М. ДОСТОЕВСКОМУ, 20 НОЯБРЯ 1929 г.
Предисловие Л. М. Розенблюм 149

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ К ИЗДАНИЮ РОМАНА «АННА КАРЕНИНА» ДЛЯ АМЕРИКАНСКИХ ЧИТАТЕЛЕЙ
Предисловие А. И. Шифмана 168

ОЧЕРКИ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Предисловие Н. А. Трифонова 198

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО НА ШЕВЧЕНКОВСКОМ ВЕЧЕРЕ 14 МАРТА 1927 г.
Предисловие А. И. Дейча 210

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Публикации И. А. Луначарской, Л. М. Хлебникова
Предисловие Н. А. Трифонова 215

ОЧЕРК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РЕВОЛЮЦИОННОГО ВРЕМЕНИ 220

ПИСЬМО К А. К. ВОРОНСКОМУ 243

РЕЧЬ НА ЮБИЛЕЙНОМ ЧЕСТВОВАНИИ В. Я. БРЮСОВА В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ 17 ДЕКАБРЯ 1923 г. 245

ХОДАТАЙСТВО О НАГРАЖДЕНИИ В. Я. БРЮСОВА 262

«СОВРЕМЕННИКИ» 265

ОБЩИЕ ИТОГИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 268

РАБКОРЫ И ЛИТЕРАТУРА 270

ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ «ПРАВДЫ»
О РОМАНЕ Д. И. ЗОРИНА «ПЕРЕЛОМ» 272
ПО ПОВОДУ СТАТЬИ А. И. ЗОНИНА 273

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Публикации Л. Р. Ланского, И. А. Луначарской, Н. А. Трифонова, Л. М. Хлебникова
Предисловие Р. М. Самарина 277

ГЕНРИК ИБСЕН КАК МОРАЛИСТ
Конспект реферата 280

ЖЕГАН РИКТЮС 282
ПРИЛОЖЕНИЕ. ПЕВЕЦ ПАРИЖСКОЙ ГОЛЫТЬБЫ 289

«НА КИСЕЛЬНЫХ БЕРЕГАХ» 295

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН
Речь на вечере памяти поэта в Женеве 12 декабря 1916 г.
Предисловие Л. Р. Ланского 302

О ПЬЕСЕ Ж. РОМЕНА «КРОМДЕЙР СТАРЫЙ»
Письмо к Н. Л. Мещерякову 309

КЛАБУНД 311

ОТЗЫВЫ О «ХРЕСТОМАТИИ ПО ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» П. С. КОГАНА 314

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ЗАПАДЕ
Лекция в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова 9 февраля 1929 г. 317

ПРЕДИСЛОВИЕ К «ПОВЕСТИ О ДВУХ ГОРОДАХ» Ч. ДИККЕНСА 346

РАЗГОВОР С ГЕРГАРТОМ ГАУПТМАНОМ 349

МАТТИАС КЛАУЗЕН И ЕГОР БУЛЫЧОВ 357

ТЕАТР

Публикации В. Д. Зельдовича, И. А. Луначарской, Н. А. Трифонова, Л. М. Хлебникова
Предисловие А. И. Дейча . . . 363
НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ ВАРИАНТ ФИНАЛА ДРАМЫ «ОЛИВЕР КРОМВЕЛЬ» 367
ПИСЬМА К А. И. ЮЖИНУ-СУМБАТОВУ . . . 372
О ПЬЕСЕ «ЦАРЬ ПЕТР ВЕЛИКИЙ»
Письмо к Н. Г. Виноградову . . . 383
О ТЕАТРЕ «РОМАНЕСК»
Письмо к Е. К. Малиновской . . . 387
НЕМНОЖКО ПОЛЕМИКИ . . . 389
ОТЗЫВ О КНИГЕ А. А. ГВОЗДЕВА «ИЗ ИСТОРИИ ТЕАТРА И ДРАМЫ» . . . 395
О ПЬЕСЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»
Письмо к И. П. Трайнину . . . 398
РЕЧЬ НА ЗАСЕДАНИИ, ПОСВЯЩЕННОМ СТОЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ БОЛЬШОГО ТЕАТРА, 1 ФЕВРАЛЯ 1925 г. . . . 400
О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОЛИТИКЕ НАРКОМПРОСА
Письмо к Р. А. Пельше . . . 407
ПО ПОВОДУ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ В. Н. БИЛЛЬ-БЕЛОЦЕРКОВСКОГО «ЛЕВО РУЛЯ»
Письма к В. К. Владимирову . . . 412
НЕСКОЛЬКО СЛОВ О СПРАВЕДЛИВОСТИ. ПО ПОВОДУ ДИСПУТА О «РЕВИЗОРЕ» 415
О ПЬЕСЕ Л. ФРАНКА «КАРЛ И АННА»
Письмо в дирекцию Театра б. Корш . . . 422
ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ ⟨К ВОСПОМИНАНИЯМ А. А. ЯБЛОЧКИНОЙ⟩ . . . 424
КЛАССИКИ НА СЦЕНЕ . . . 425
«ГОРЕ ОТ УМА» В МАЛОМ ТЕАТРЕ . . . 430
ПРЕДИСЛОВИЕ ⟨К КНИГЕ ИСИДОРА КЛЕЙНЕРА «МОСКОВСКИЙ КАМЕРНЫЙ ТЕАТР»⟩ . . . 437
ПРЕДИСЛОВИЕ ⟨К КНИГЕ ПРОФ. Г. ДАНА О СОВЕТСКОМ ТЕАТРЕ⟩ . . . 443
ТЕАТР В СССР . . . 447
ВЕЛИЧАЙШИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК РОССИИ . . . 452

МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ ЛУНАЧАРСКОГО

ПИСЬМА К РОМЕНУ РОЛЛАНУ

Публикация И. А. Луначарской при участии Л. К. Кувановой
Предисловие В. Е. Балахонова . . . 459
ПИСЬМА 1915—1933 гг. . . . 467

ЛУНАЧАРСКИЙ — УЧАСТНИК «ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДСТВА»

Предисловие Н. А. Трифонова . . . 493
К ВОПРОСУ О ФИЛОСОФСКОЙ ДИСКУССИИ 1908—1910 гг. . . . 497

ЛУНАЧАРСКИЙ — РЕДАКТОР

Предисловие и публикация Л. М. Хлебникова . . . 503
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ПИСЬМА В ГОСИЗДАТ . . . 508
О СОБРАНИИ СОЧИНЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА . . . 511
ПИСЬМО К М. Д. ЭЙХЕНГОЛЬЦУ . . . 513

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗЕМЛЯ И ФАБРИКА»
ПИСЬМА В ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗЕМЛЯ И ФАБРИКА» 515
ПИСЬМО К А. К. ВИНОГРАДОВУ 519

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ACADEMIA»
О ВОСПОМИНАНИЯХ П. Н. ОРЛЕНЕВА 522
ЗАМЕЧАНИЯ О СТАТЬЕ т. ЭФРОСА К ПИСЬМАМ СИЛЬВЕСТРА ЩЕДРИНА 523
ЗАМЕЧАНИЯ К «ЭНЕИДЕ» 524
О ПЕРЕВОДЕ 3-Й ПЕСНИ «ТАК ГОВОРИЛ ЗАРАТУСТРА» Ф. НИЦШЕ 525

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ
ПИСЬМА К О. М. БЕСКИНУ 526

БОЛЬШАЯ СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ
ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ БОЛЬШОЙ СОВЕТСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ . . . 534

ИЗДАТЕЛЬСТВО «КООПКУЛЬТКНИГА»
ОТЗЫВ О ПЕРВОМ ВЫПУСКЕ ДИАПОЗИТИВОВ И ОБЪЯСНИТЕЛЬНОЙ ЗАПИСКЕ К НИМ (ПУШКИН) 543

ЛУНАЧАРСКИЙ О СВОЕЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Публикации В. Д. Зельдовича, И. П. Кохно, И. А. Луначарской, Н. Т. Панченко, Н. А. Трифонова, Л. М. Хлебникова
Предисловие Н. А. Трифонова 547

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ
АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ЗАМЕТКА 550
АНКЕТА 556
ВМЕСТО ИНТЕРВЬЮ 558

О ПЬЕСАХ
ПИСЬМА В ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО 560
ПРЕДИСЛОВИЕ К АНГЛИЙСКОМУ ИЗДАНИЮ ПЬЕСЫ «ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ» 562
ЗАПИСКА П. Н. САКУЛИНУ 564
ПИСЬМО К НОБОРИ СЕМУ 565

О ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ РАБОТЕ
ПИСЬМО К О. Ю. ШМИДТУ 567
ПИСЬМО К П. С. РОМАНОВУ 568
ПИСЬМО В СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ АКАДЕМИЮ 570
ПРЕДИСЛОВИЕ ‹К ИЗДАНИЮ НА ГРУЗИНСКОМ ЯЗЫКЕ КНИГИ «ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЕЕ ВАЖНЕЙШИХ МОМЕНТАХ»› 571
ПРЕДИСЛОВИЕ ‹К СБОРНИКУ СТАТЕЙ ЛУНАЧАРСКОГО ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ› 572
ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ «ПРАВДЫ» 576
ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ «СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО» 577
ПИСЬМО К Н. В. БОГОСЛОВСКОМУ 578

О ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЕ
ДЕКАНУ ФАКУЛЬТЕТА ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК I МГУ В. П. ВОЛГИНУ 580
ПИСЬМО В ПРЕЗИДИУМ ФАКУЛЬТЕТА ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА I МГУ 583
ПИСЬМО К И. И. ИОНОВУ 586

ИЗ РЕВОЛЮЦИОННОЙ БИОГРАФИИ ЛУНАЧАРСКОГО

ЛУНАЧАРСКИЙ И «МОСКОВСКОЕ ДЕЛО» 1899 г.
Статья Н. А. Трифонова и И. Ф. Шостак 587

ВОЛОГОДСКАЯ ССЫЛКА ЛУНАЧАРСКОГО
Статья И. П. Кохно 603

ПРИЛОЖЕНИЕ. КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ ЛУНАЧАРСКОГО «НАРОДНЫЙ СПЕКТАКЛЬ В КАЗЕННОМ ВИННОМ СКЛАДЕ в г. ВОЛОГДЕ» 620

БИБЛИОГРАФИЯ

ЛУНАЧАРСКИЙ О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

Дополнение и продолжение одноименного указателя К. Д. Муратовой (Л., 1964)

Составил Л. М. Хлебников 623

ПАМЯТИ В. В. ВИНОГРАДОВА 645

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ . . . . . .

Составила Т. Г. Динесман 647

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Составил Л. М. Хлебников 653

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ 667

В томе 156 иллюстраций и одна вклейка

Литературное наследство, том 82

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

Неизданные материалы

Утверждено к печати Ученым советом Института мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР

Редактор издательства *А. Т. Лифшиц*

Художник *Г. В. Дмитриев*. Технический редактор *П. С. Кашина*
Корректоры *В. Г. Богословский* и *Т. А. Пономарева*

Сдано в набор 11/VII 1969 г. Подписано к печати 13/IV 1970 г. Формат 70×108¹/₁₆
Усл. печ. л. 59. Уч.-изд. л. 57,4. Тираж 6.500. А-01037. Тип. зак. 2544. Бумага № 1

Цена 3 р. 68 к.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука». Москва Г-99, Шубинский пер., 10

3 р. 68 к.

Одна из вошедших в том статей — «К вопросу о философской дискуссии 1908—1910 гг.» — была написана автором в 1932 г. специально для «Литературного наследства», но осталась тогда ненапечатанной.

Почти совсем неизученная область деятельности первого наркома по просвещению представлена в разделе «Луначарский-редактор», где печатаются письма и отзывы, раскрывающие его работу по подготовке собраний сочинений русских и западноевропейских классиков, по редактированию Литературной и Большой Советской энциклопедий.

В разделе «Из революционной биографии Луначарского» освещены ранние и малоисследованные этапы его жизни и деятельности: участие в так называемом деле Московского комитета РСДРП 1899 г., когда он был впервые арестован, и пребывание в вологодской ссылке.

Книга завершается библиографией, служащей дополнением и продолжением известного указателя К. Д. Муратовой.

Новый том значительно обогащает и расширяет наше представление о Луначарском — профессиональном революционере, критике, драматурге, редакторе, преподавателе высшей школы, руководителе художественной жизни страны.

Книгу можно приобрести в магазинах «Академкниги»: Москва, ул. Горького, 8, и ул. Вавилова, 55/5; Ленинград, Литейный проспект, 57.

Для получения книги почтой заказы направлять по адресу: Москва, центр, Б. Черкасский пер., 2/10, контора «Академкниги» или в ближайший магазин «Академкниги».



ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·