

ЮРИЙ ЛИБЕДИНСКИЙ

К вопросу о личности художника*

1

Тов. Воронский прячет отношения Литературного рынка за разговоры об «истинном художнике», об умении к нему подойти. Долой эти жреческие приемы, недостойные марксиста! Тов. Воронский, — представитель пролетарской государственности на специфическом рынке, и с этой точки зрения мы и рассматриваем его политику.

Как и всякая принципиальная дискуссия, наша дискуссия с т. Воронским в процессе каждого нового столкновения углубляется и обнаруживает все более и более глубокие корни разногласий.

За последнее время аргументация т. Воронского, особенно, в те моменты, когда ему приходится выступать перед писательской средой, обогатилась следующим положением:

— Вы, напостовцы, — говорит Воронский, — не умеете подходить к художнику, не имеете ключа к его личности. Вы — грубые доктринеры и догматики. А вот я! Я нежен и деликатен, а художник штука тонкая. Поэтому я и сговорюсь со всяким истинным художником.

Итак, т. Воронский хочет взять монополию на верховного жреца священной личности художника. Но даже мы, «напостовцы», на его жреческие прерогативы не посягаем. По общему признанию тов. Воронский — хороший жрец, и мы отдаем ему должное! Правда, на меднолобых напостовцев не действует жреческий ритуал! Правда, наши глаза не затуманены, и мы из-под жреческих одежд ясно видим литературный рынок, рынок, как рынок, со спросом и предложением, с рекламой и меняющимися потребностями разнообразных потребителей. На этом рынке тов. Воронский является представителем нашей пролетарской государственности. И когда

* Впервые: На посту. 1924. № 1 (5). С. 37–70.

мы оспариваем его политику, мы оспариваем ее с точки зрения интересов пролетариата, как господствующего класса.

Наша дискуссия подвела сейчас нас вплотную к разногласию, которое, несомненно, будет одним из наиболее коренных и принципиальных, — к разрешению проблемы личности художника, этой таинственной лаборатории, продукция которой имеет столь могучее и научно еще не вполне исследованное действие на психику современного человека.

2

Содержание понятия «истинный художник» меняется с изменением исторических эпох.

Бесспорно, конечно, что для того, чтобы быть художником, нужна определенная профессиональная выучка, особая установка организма. Но ограничиться этим общим констатированием общего места и не идти дальше — нельзя.

Мы видим, как из эпохи в эпоху формы и характер этой выучки меняются, развивается техника этого ремесла и меняются его формы включительно до того, что, напр., при раннем феодализме литературы в современном значении этого слова не существовало. Устный сказ, почти всегда сопровождаемый пением, «литературой», понятно, назвать нельзя, тем более, что самое «произведение» перерабатывается и видоизменяется, и автором его является коллектив. Но при капитализме литература отделяется от пения, художник в своем творчестве становится строго индивидуалистичным и на каждое свое произведение кладет торговую марку своей фирмы.

В каждую историческую эпоху художник тесно связан со всем способом производства, который определяет «черты и свойства», присущие истинному художнику, в конкретной исторической обстановке. Поэтому, при смене исторических эпох, проблема личности художника каждый раз ставится по-иному, и чистейшей метафизикой является стремление распространить тип личности художника, взятый из какой-либо конкретной исторической эпохи, на всю историю человечества, только на основании того, что художник есть определенный профессиональный тип.

В эпоху феодализма и раннего крепостничества певец, шут, сказочник были составной частью натурального помещного хозяйства и, работая на заказ феодала и помещика, вознаграждение получали натуральное, соответствующее способу производства.

Деревня тоже имела своих певцов и сказочников (как, впрочем, в видоизмененном виде она имеет их и сейчас), в большинстве неотдифференцированных от крестьянского хозяйства.

Гомер, песнь о Нибелунгах и другие народные эпосы, былины и думы, любовные песни — вот что осталось мировой литературе от этой эпохи. Мы не знаем творцов этих произведений, они безымянны так же, как безымянны изобретатели каменного топора, трута и пр. И только в позднейшую эпоху изменившееся общественное сознание ищет автора и создает мифические личности Гомера, Баяна и др.

Одновременно с этой литературой, отчасти рекрутируясь из ее состава вместе с ростом обмена, появляются странствующие певцы, путешествующие по феодальным имениям и постепенно от феодалов переходящие к оживленным торговым городам. Тогда же остатки рукописной техники, сохранившиеся в монастырях, используются торговой буржуазией, и появляется рукописная светская литература, литература средневековья, в которой скоро победоносную революцию совершает типографский станок, союзник гуманизма и реформации.

Вместе с организацией абсолютистской монархии появляются придворные общенациональные поэты (Корнель, Расин во Франции, Ломоносов, Державин, Жуковский в России), непосредственно связанные с двором и пишущие по его заданиям, хотя и производящие на рынок.

Промышленная революция, создав полиграфическое производство, превращает писателя в определенную часть этой отрасли капиталистической промышленности, в производителя основного и специфического полуфабриката этого производства — рукописи. Художник рынком изолируется от читателя. Это новый тип связи — через рынок. Устанавливается он не сразу. Известна упорная борьба Николая I за то, чтоб превратить Пушкина в придворного поэта, Пушкина, который хотел быть свободным, т. е. зависящим только от общенационального литературного рынка.

И, конечно, если теперь, когда Стиннес в Германии или каких-нибудь два комбината в Америке, держат в числе прочих отраслей индустрии редакционно-издательское дело и полиграфическое производство, контроль капитала над литературным рынком ясен каждому, и зависимость писателя от издателя утрированно подчеркнута, то в начальный период развития капитализма, когда в одной стране существовало множество независимых издательств, действительно создавалась иллюзия некоторой свободы писателя, который как будто бы может выбирать. Но значительное количество мелких независимых издательств говорит о мелкобуржуазном строении страны, об относительно слабой классовой дифференциации и о раннем периоде развития промышленного капитализма.

Этот период отражается и на литературных вкусах, которые прогрессивны постольку, поскольку прогрессивна в эту эпоху бур-

жуазия. Она требует от искусства объективного момента и связи с публицистикой и политикой. Писатель в этот период сильнее чувствует свою связь с обществом, осознает ее и поэтому привносит в свое творчество могучую и оживляющую струю общественности.

Но по мере концентрации и централизации капитала, по мере роста силы и организованности пролетариата, все могущественнее становится крупная буржуазия и все реакционнее мелкая, которая в России, начав Некрасовым и Глебом Успенским, кончила Чеховым и Вертинским. Мы видим, что вместе с изменением производительных сил и производственных отношений коренным образом изменяются свойства личности художника, даже в пределах одной и той же социальной группировки.

Это изменение доходит до того, что в одну эпоху художник говорит: «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», а в другую он неотделимыми от себя считает кабак и кокаин. В беглом историческом экскурсе мы показали связь этих свойств «истинного» художника со способом производства и с конкретной исторической средой.

Настоящая эпоха является переходной от капитализма к коммунизму. Капиталистическая система, дав определенное место художнику, сформировала этим его личность, дала ей особые специфические черты. Тип «истинного» художника капиталистического общества исторически ограничен и может быть объяснен через свою связь с капиталистической системой.

3

Чтобы по-марксистски разрешить проблему личности художника в эпоху капитализма, нужно его рассматривать не только как участника классового боя и представителя интересов какой-либо социальной группы, но и как производителя определенного вида ценностей, производимых на рынок, и абстрагироваться от потребительных свойств этих ценностей, от их свойств являться фактором надстройки.

Установив, что в капиталистическом обществе художественная литература играет существенную роль в борьбе классов, детально разобрав связь отдельных писателей и целых школ с той или иной группой буржуазии и дворянства, отчасти уже обнаружив пружины социального действия литературного произведения на психику читателя в интересах того или иного класса, марксистская мысль почти не делала попытки проанализировать самый характер связи той или иной социальной группировки с художником, не пыталась показать самый тип «управления».

А между тем для того, чтобы разрешить проблему личности художника, нужно его рассмотреть, как производителя определенного вида ценностей, т. е. прежде всего найти его место в производстве и обмене капиталистической системы.

Для этого на время надо абстрагировать от исследования специфическую функцию продукта, производимого художником, его свойство быть фактором надстройки.

Нам эти свойства, конечно, придется учесть на той стадии работы, когда мы от определения места художника в системе производственных отношений перейдем к определению его роли в классовой борьбе.

4

Книга — товар, произведенный капиталистически. Различные группы эксплуататоров через редакционно-издательский аппарат контролируют производство художественной литературы.

«Товар есть прежде всего внешний предмет, вещь, которая своими свойствами удовлетворяет какую-либо человеческую потребность. Характер этой потребности, возникает ли она в желудке или в фантазии, нисколько не изменяет дела».

Эта цитата из первой страницы «Капитала» для нас является обоснованием права приложения норм политической экономии к производству книги — товара, удовлетворяющего потребности возникающей фантазии.

Обычно, когда говорят о литературе, под ней подразумевают непосредственные плоды деятельности мозга художника. Он «сочинил» то-то, его «мысль» мы видим в том-то и в том-то, хотел сказать то-то и то-то. Но исследуется в этот момент не «мысль» сама по себе и даже не произведение писателя в рукописи, а книга — товар, общественная форма, в которую только и может овеществиться человеческий труд в капиталистическом обществе и через который он только и может быть потреблен.

Книга же представляет из себя продукт определенного вида капиталистического производства, которое является своеобразным соединением промышленного капитала (собственно полиграфическое производство) и капитала торгового (редакционное дело, скупка рукописей и продажа книг). Писатель для этого производства зарабатывает своеобразный полуфабрикат и в конечном счете всегда контролируется редакционно-издательским капиталом. Издательство же находится обычно в руках различных групп крупной и мелкой буржуазии и дворянства (исключение представляет Партиздателство пролетарской партии, но оно к рынку художественной литературы имеет весьма слабое отношение).

Как и все в капиталистическом обществе, литература на базе анархии товарного хозяйства развивается стихийно, но господствующий класс все же контролирует ее развитие.

5

Рукопись — своеобразный полуфабрикат. Писатель эксплуатируется капиталистом по системе домашне-капиталистической промышленности. В буржуазном обществе писатель — типичный мелкий хозяйчик, работающий дома, на заказ капиталиста.

Установив контрольно-управляющие функции издательского аппарата, мы теперь должны рассмотреть производство своеобразного полуфабриката — рукописи. Это исследование можно производить различными методами, в зависимости от его цели. Можно исследовать процесс творчества художника, как процесс социально-психологический, как соединение сложнейших рядов рефлексов, видоизменяющихся в зависимости от изменения общественной среды, и сопоставить этот процесс с изменением художественных приемов и форм. Но этот процесс можно также рассматривать, как важнейшую часть производства книги, как производство определенного вида полуфабриката, который в дальнейшем превратится в товар, т. е. как процесс экономический. Так как при этих словах я заранее слышу крик «табу», исходящий от жрецов святого искусства, я это положение поясню:

Ведь литературное произведение, до его напечатания, не является результатом труда одного художника. Правда, художник с детства сознательно и бессознательно поглощал впечатления, отчасти унаследовал известную сумму их в подсознании, от предков. Совокупность этих впечатлений создает связь между социальной средой художника и его творчеством, которое эти впечатления перерабатывает.

Свойство поглощать впечатления характерно не только для художника. Но у него есть активно творческая воля, которая совокупность этих впечатлений должна в сильнейшей мере переработать, обобщить, разложить, перекомбинировать, записать. Эта работа предполагает в художнике не одну активно творческую волю, но и определенную профессиональную выучку. Художник не может начать творить, не усвоив, не переварив в себе предыдущей литературы. Кроме того, что он должен быть просто грамотным, ему необходимо найти литературные формы, а это требует непременно чтения и преодоления художественной литературы. И не только художественной литературы. Все виды культуры, начиная с философии и кончая цирком, влияют на профессиональную выучку художника. Всякий писатель бывает очень чуток и активен, по крайней

мере, в двух смежных областях искусства, и примеров этому можно из биографий подобрать множество.

Потребление различных ценностей (труда учителя грамоты, книг, музыки, живописи и пр.) совершается опять-таки через соответствующие рынки. Художник включает в себя эти культурные ценности, при помощи их он шлифует и формирует свой «талант», и доводит его до степени возможного совершенства. И только после того, как большая подготовительная работа будет проделана, его произведения покупаются издателем, который определенной ценностью возмещает затраты энергии художника.

Не правда ли, весь этот процесс в общем, в схеме ничем не отличается от производства всякого товара мелким производителем, кустарем и ремесленником. Мы тут видим и станок (активно творческая воля плюс — «выучка»), мы здесь видим и сырье.

Правда, мы не можем точно и четко, как при экономическом исследовании всякой другой отрасли промышленности, отделить сырье от «средств производства» и классифицировать точно их зависимость от товарного рынка. Это происходит от того, что нам неизвестна самая «механика» процесса творчества. Эта «механика» еще не исследована, и пока марксисты-психологи не дадут нам научной психологии творчества, нам приходится употреблять терминологию экономического процесса, только в порядке рабочей гипотезы.

Литературный рынок есть арена столкновений различных школ, связанных с различными социальными группами, изменяющих свое направление в зависимости от общего хода исторического процесса. Начинаящим писателям предстоит окончательно оформиться, присоединившись к какой-либо из школ, принести в нее что-либо новое и, соответственно, отшелушить многое, что принесла среда и воспитание. Оттого первое произведение писателя, принесенное им на литературный рынок, обычно бывает неудачно. Писателю нужно определиться, т. е. окончательно оформить свой станок и подбирать из запасов «сырья» то, что сейчас потребно его читателю.

Конечно, бывают исключения. Иногда капиталистическое общество переживает какие-либо основные изменения в экономическом базисе и в формах классовой борьбы. Тогда художник, счастливо откликнувшийся на изменения, начинает новую школу, и слава ему! Но всегда обусловливаемый и движимый могучими стихийными силами неорганизованного общества, он тем не менее будет считать себя совершенно свободным и будет воспевать свою свободу, как и всякий мелкий буржуа. Да, он мелкий буржуа, и его зависимость от рынка почти не отличается от аналогичной зависимости ремесленника, с той только разницей, что производственные процессы художника интроспективны, невидимы и слабо исследованы.

Художник не только ремесленник, — он ремесленник зависимый, редакционно-издательский капитал эксплуатирует его, примерно, по типу всякой домашней системы крупного капиталистического производства, и это позволяет различным социальным группам через литературный рынок управлять развитием творчества художника и направлением различных литературных школ.

6

Потребительное свойство книги заключается в том, что, являясь средством познания общественных отношений, она через это является и оружием классовой борьбы. В буржуазном обществе это свойство делает художника оружием в руках господствующего класса.

Приступая к предлагаемому, конечно, поверхностному и далеко не полному анализу производства книги и рукописи, мы должны были абстрагироваться от потребительной ценности книги — товара, воплощенной в свойстве «удовлетворять потребностям фантазии», т. е. от ее свойства быть фактором надстройки. Только этот метод позволил нам дать схему процесса производства литературного произведения как процесса экономического и установить неразрывную связь художника со способом производства. Но для того, чтобы понять функции художника в капиталистическом обществе, мы должны учесть его роль в классовой борьбе, а для того, чтобы это сделать, мы не можем не рассмотреть потребительных свойств литературного товара, от которых мы в самом начале принуждены были абстрагироваться. Это сделать очень легко, т. к. в марксистской литературе неоднократно уже оценивалась роль художественной литературы в классовом обществе.

Факторы надстройки служат одним из средств борьбы классов, это общее место азбуки марксизма. Этим, конечно, не отрицается то, что различные области надстройки содержат больший или меньший элемент «познания жизни», отображения объективной реальности. Но именно это приближение к объективной реальности и делает данный фактор надстройки особенно могущественным в деле организации сознания общества.

В разорванном анархическом обществе товаро-производителей литература, особенно беллетристика является средством познания жизни, т. е. общественных отношений, и именно через это является могущественнейшим средством закрепления классового гнета. Читатель, изолированный товаропроизводитель, ощупью бредущий в своем индивидуалистическом быту и движимый скрытыми для него стихийными силами общественного развития, ощущает в себе потребность в познании непонятого общества. Эта потребность, однако, удовлет-

воряется отнюдь не всякой литературой. Каждому читателю нужна своя книга: в одну эпоху на одном повороте классовой борьбы — одна, в другую на другом повороте — другая, но всегда соответствующая интересам его социальной группы, всегда показывающая ему жизнь такой, какой хочет ее видеть данная социальная группа.

Эту же потребность в познании жизни, в познании общественных отношений имеет и писатель, но имеет во много раз в более активной форме, качественно отлично от пассивной потребности читателя. Это — волевой момент, заставляющий писателя отображать общество, строить именно ту картину общественных отношений, какую хочет видеть его социальная группа. Дальнейшее — дело качества его станка и дело литературного рынка, который смыкает через посредника-издателя цепь идеологического воздействия писателя на читателя.

От читателя писатель в классовом обществе разобщен. Они друг друга не знают, так как нельзя назвать знанием то, что читатель знает «торговую марку писателя», его фамилию, да еще кучу анекдотов о его личных привычках и действиях. Сознательной непосредственной связи нет, но стихийно писатель и читатель связаны неразрывной цепью.

Потребив книгу, читатель закрепляет и оформляет в себе то мироощущение, которое свойственно его социальной группе. Противоречия капитализма в его голове так или иначе разрешаются, или же, наоборот, приобретают надобщественный метафизический характер. Воля и чувства читателя организуются в интересах той социальной группы, к которой данный индивид принадлежит. Таким образом, литература, являясь средством познания общественных отношений, одновременно является и оружием классовой борьбы. В этом и заключаются потребительные свойства книги.

7

Художник не сознает своей общественной функции. Индивидуализм, провозглашение свободы личности, боязнь конкуренции, свойственная мирозерцанию всякого мелкого буржуа, у него усложняется специфическим чувством избранничества, мессианства.

Экономически художник включен в способ производства, сформировавший особенности его личности. Политически он является оружием классового гнета. Эти два фактора определяют характер связи художника с классом в капиталистическом обществе и объясняют нам свойства его личности.

Являясь мелким буржуа, противостоящим в конкурентной борьбе своему соседу, художник большей частью собственник. Он всегда

боится, чтобы его не ограбил конкурент, не похитил бы его строчек, его приема, и разговор о том, что такой-то де «украл у меня», очень част в писательской среде.

Будучи послушным орудием в руках общества, потребляющего его продукцию и определяющего ход его творческого развития, он всегда считает себя свободным.

Мирочувствование художника великолепно отображено Блоком:

За городом вырос пустынный квартал
На почве болотной и зыбкой.
Там жили поэты, — и каждый встречал
Другого надменной улыбкой.
Напрасно и день светозарный вставал
Над этим печальным болотом:
Его обитатель свой день посвящал
Вину и усердным работам.
Когда напивались, то в дружбе клялись,
Болтали цинично и пряно.
Под утро их рвало. Потом, запершись,
Работали тупо и рьяно.
Потом вылезали из будки, как псы,
Смотрели как море горело.
И золотом каждой прохожей косы
Пленялись со знанием дела.
Разнежась, мечтали о веке златом,
Ругали издателей дружно,
И плакали горько над каждым цветком,
Над маленькой ручкой жемчужной.
Так жили поэты...

В этом замечательном стихотворении любопытнее всего то, что Блок — сам поэт, беспощадно показав мелкобуржуазное богемное бытие художника, не вставал выше тех, кого он изображает. Об этом говорят следующие строчки его стихотворения:

...Читатель и друг!
Ты думаешь, может быть хуже
Твоих ежедневных бессильных потуг,
Твоей обывательской лужи?
Нет, милый читатель, мой критик слепой,
По крайности есть у поэта
И косы, и ручки, и век золотой,
Тебе ж недоступно все это!

Ты будешь доволен собой и женой,
Своей конституцией куцой.
А вот у поэта — всемирный запой,
И мало ему конституций!
Пусть я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, —
Я верю: то бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала!

Это чувство избранничества и мессианства, презрительного отношения к обывателю, присуще художнику капиталистического общества и отличает его от всякого другого ремесленника. Оно проистекает от смутного чувства какой-то особой роли своих произведений и от сознания неотчуждаемости его невидимого станка. В то время, как ремесленник всегда трепещет грозного призрака экспроприаций, художник презрительно говорит: «все мое во мне».

Таков один из корней «надстройки» теорий свободного искусства и прочей идеалистической дребедени, — надстройки, под которой продолжают двигаться невидимые пружины капиталистического способа производства.

Буржуазия экспроприрует через рынок талантливых художников-пролетариев. Пролеткультура не может развиваться в буржуазном обществе, так как всю прибавочную стоимость, материальную базу культуры, присваивает буржуазия. Только диктатура пролетариата создает предпосылки для роста пролеткультуры и пролетлитературы.

Благодаря общей механике капиталистического способа производства, буржуазия экспроприрует у рабочего класса выдвигающихся из его среды художников. Рабочий класс скуднейшие избытки, которые он отрывает от заработной платы, обращает в оружие классовой борьбы. Таланты, выдвигающиеся из рядов пролетариата, поэтому не могут им оплачиваться, и если какому-либо писателю-пролетарию удастся выдвинуться, то он или гибнет, или идет туда, куда идут техники и ученые изобретатели из пролетарской среды. Их покупает буржуазия. Буржуазия постепенно, от мелких подачек переходя к крупным, уводит пролетария-художника от его родного класса. Иначе и быть не может. Ведь распорядителем прибавочной стоимости, материального базиса всякого нарастания культуры, являются различные группы господствующих эксплуатирующих классов. Перерождение пролетария-художника в рамках капиталистического строя носит почти фатальный характер.

Правда, есть еще другой, тяжелый и почетный путь, путь одиночек, тех, которые перековывают свой талант, подчиняют его задачам

борьбы политической и через это становятся вождями-трибунами своего класса. Это путь Демьяна Бедного, Самобытника и др. в России и Э. Потье (автора «Интернационала») — во Франции. В этой форме творчества мы видим первые ростки пролетарской литературы и отвергаем идеалистические построения Богданова о «третьей форме рабочего движения», форме культурной и о росте пролетарской культуры в недрах буржуазного общества. В капиталистическом обществе культура его — есть культура господствующего класса, и материальной базой ее является прибавочная стоимость.

Только с переходом власти в руки рабочего класса с того момента, как в руках пролетарского государства начнет появляться прибавочная стоимость, появляется материальная база роста пролеткультуры, которая опять-таки не творится в лабораториях, по той или иной рецептуре, а растет в процессе исследования, практического преодоления и переоценки сокровищ буржуазной культуры.

9

Период диктатуры пролетариата есть период появления на литературном рынке нового читательского слоя, никогда еще не виданного потребителя культурных ценностей. Принципиальная ошибка т. Воронского состоит в том, что он не понимает классовых функций литературы и предполагает новый слой читателей кормить произведениями мелкобуржуазных и буржуазных писателей.

Раньше, чем перейти к периоду диктатуры пролетариата в конкретной форме нашего советского рабоче-крестьянского государства, мы должны подчеркнуть одну особенность мироощущения буржуазного художника, особенность, корни которой приходится искать в устоях капиталистической системы.

Ведь эта система существует, как определенная, правда, анархическая, не организованная, но все же система, развивающаяся через противоречия, переживающая жесточайшие кризисы, после которых, она, однако, восстанавливается на новом расширенном базисе производительных сил. Это неустойчивое равновесие, однако, закрепляется классовой организацией буржуазного государства и всей системой надстройки. В эту эпоху «спокойного» развития капитализма классовая борьба обостряется только на политических и экономических моментах (предвыборная кампания, стачки, демонстрации, пропаганды и пр.).

Профессора, философы, художники и пр. специалисты по мозговой работе могут своей деятельности придавать вид «объективный» и «внеклассовый», именно этим выполняя свои функции служения интересам господствующего класса. В условиях равновесия капи-

талистической системы, они, держа связь с классом через рынок, поверхностному взгляду представляются незаинтересованными в классовой борьбе. Пролетарская революция, являясь окончательным нарушением равновесия, выражается в небывалом перемещении классовых сил, которое обнажает и разоблачает подпочвенную связь производителя «объективных» внеклассовых ценностей с господствующим классом. Она разоблачается не только поведением тех из них, которые, бежав за границу, подобно Бунину, откровенно проклинают святотатцев, посягнувших... на помещичью землю; нет, даже и признавши диктатуру рабочего класса, они консервативно держатся за старое мироощущение и, выбирая в колоссальной катастрофе щепы старых ценностей и коллекционируя их в своих произведениях, в этом выражают свою связь с буржуазией и на советском литературном рынке пытаются нащупать своего потребителя: интеллигента, мелкого буржуа, служащего, нэпмана и проч.

Но пролетарская революция, окрепнув и начав суммировать в руках пролетарского государства прибавочную стоимость, выдвигает новый читательский строй. Это слой формирующейся пролетарской интеллигенции, все растущий слой рабочих с большими культурными потребностями: рабкоры, клуб и культработники, члены бюро ячеек и низовых парткомов, профработники, комвузовцы, комсомольцы активисты.

Этот слой, стоящий на стыке рабочей партии и рабочего класса, слой, через который партия руководит рабочим классом, принес жаждную потребность в осознании социалистической революции и ее многообразных форм. Это осознание, «познание жизни» происходит, конечно, главным образом, через марксизм, но частью и через различные виды искусств, организующие, а часто дезорганизующие волю и чувство читателей.

Особенно этой потребности удовлетворяет беллетристика с ее способностью отражать именно общественные отношения. Новый читатель идет на литературный рынок. Там в хаосе его стихийных сил появилось начало пролетарской государственности, все подчиняющее целям социалистической революции и все использующее для нее. И вот представитель этой пролетарской государственности в качестве единственного и исключительного товара предлагает пролетарскому читателю так наз. попутчиков, мелкобуржуазных писателей с неустойчивыми и неопределенными, а иногда и явно реакционными настроениями.

Через их произведения гг. Воронский и Троцкий и тьма-тем Правдухиных и Львовых-Рогачевских предлагают познавать жизнь, познавать современность, потому-де у попутчиков было время наблюдать революцию «со стороны».

Во-первых. Существует ли «в природе» такая позиция со стороны, и в переживаемую нами эпоху классовой борьбы можно ли находиться вне ее? Нам кажется, что нет, и что даже теплушка мешечника есть определенное социальное положение, которое очень хорошо вскрывается при столкновении с продовольственным рабочим отрядом. Тт. Воронский, Троцкий и их беспартийные соратники берут одно из свойств, присущих художнику при капитализме, когда художник действительно как будто бы «со стороны» вне классов вкраплен в жизнь общества. Но мы-то знаем, что это «со стороны» есть только определенная форма связи буржуазии со своим художником. Этому свойству придается надобщественное значение, оно приписывается также и художнику нашей эпохи, эпохи коренного нарушения равновесия капиталистического общества, когда это «со стороны» великолепно обнажается в форме определенных действий в момент столкновения классовых сил. Поэтому всякому марксисту надлежит призадуматься над тем, что влечет за собой тот коренной, никогда невиданный сдвиг общественных отношений, который мы переживаем сейчас, в отношении изменения форм связи художника с классом.

Во-вторых. Если, вообще, самая позиция «со стороны» не существует, то для того, чтобы объяснить процесс борьбы рабочего класса за коммунизм, которым пропитана вся конкретная, сложнейшая и противоречивая обстановка России, нужно этот процесс понимать. Буржуа, крупные или мелкие — его никогда не поймут, т. к. им чужды и его цели и его методы. Поэтому невольно, при субъективно самых лучших симпатиях они будут этот процесс искажать. Для того, чтобы понимать этот процесс, надо его делать, участвовать в революции и участвовать сознательно. Это отнюдь не мешает художественному наблюдению, наоборот, придает глубину и остроту, способность отбирать в своих ощущениях наиболее необходимое для того читателя, для которого автор пишет. Т. е., забегая вперед, мы должны прийти к заключению, что пролетариат, в настоящую начальную эпоху переходного периода, между писателем и читателем устанавливает какой-то новый, свой тип связи.

Писатель-попутчик в лучшем случае участвовал с нашей стороны в классовой борьбе, но это участие не было сознательным. В худшем, он боролся против нас и по окончании гражданской войны стал на «советскую платформу». Дать революцию такой, какой ее хочет видеть новый читатель и какова она есть в действительности, этот писатель не может. Он может удачно схватить мелочь, передать чувство крестьянина и интеллигента, идущих за революцию. Это верно. Но не больше. Там, где начинается участие пролетариата, как класса организатора коммунизма, там полезная роль попутчика кончается

и начинается вредная. На страницах нашего журнала уже отводилось место оценке вредности этой роли, поэтому я повторяться не буду.

10

Пролетлитература начинается с того момента, когда новый читательский слой выдвигает своего пролетарского писателя и устанавливает с этим писателем новый тип связи через осознание писателем общественного значения своих произведений и сознание ответственности перед делом социалистической революции, за каждую написанную строчку.

Никогда крах старой литературной школы не был так колоссален, и кризис, переживаемый наиболее талантливыми и социально чуткими писателями, не был так глубок, как сейчас, так как никогда расстояние между старым литературным направлением и новым читателем не было так катастрофически глубоко.

Ведь различные социальные группы буржуазного общества при всех их многообразных различиях и взаимной враждебности имеют одну эксплуататорскую природу. Рабочий класс, выдвинувший новый читательский слой, никогда никого не эксплуатировал, и его мироощущение принципиально отлично от мироощущения буржуазии без различия социальных оттенков внутри нее. Это выражается в новых потребностях, которые принес с собой пролетариат в область культуры, искусства и литературы. Эти потребности на первых порах остаются неудовлетворенными.

Но ведь писатель растет из читателя, и чем менее удовлетворяется потребность в литературе, тем интенсивнее выдвигает читательская среда нового писателя (оттого в нашу эпоху так много и так плохо пишут).

Этот момент, момент выделения из пролетарской писательской массы писателя является началом пролетарской литературы.

Тов. Воронский не понимает того, что никогда пролетчитатель не будет получать удовлетворения от чтения даже очень совершенной и утонченной буржуазной литературы, потому что она заготовлена не для его потребностей, что он будет упорно читать заскорузлых, но своих писателей из «Рабочей весны» и «Молодой гвардии», что ему будет сухой ложкой драть горло Пильняк, что его будет рвать от Эренбурга, но что, по мере роста своих потребностей, он будет требовать все большего и большего совершенства от своих писателей.

Не понимает т. Воронский этой простой истины оттого, что он не понимает соотношения между литератором и классом, не понимает именно проблемы личности художника, на которой он как будто бы хочет специализироваться.

Он не понимает того, что рабочий класс принес с собой нового писателя, с которым он устанавливает связи иного типа. Кое-какие особенности этого нового типа связи мы установили. Это, прежде всего, связь сознательная, художник должен стоять на высоте мирозерцания своего класса, должен отчетливо понимать каждый поворот классовой борьбы и должен своим действием принимать участие в ее перипетиях, и быть сознательным участником в борьбе за коммунизм. И прав Безыменский, когда он, перефразируя Некрасова, выбросил лозунг: «Поэтом можешь ты не быть, но коммунистом быть обязан». Эта связь через ответственность пролетарского писателя за каждую строчку, им написанную, устанавливается классом через его авангард в плане сознательного руководства пролетарской литературой.

Новый тип связи художника с классом, новый тип личности художника, новые формы творческого процесса еще только вырабатываются, складываются, и каждый пролетписатель их болезненно ищет. Ведь положение пролетписателя таит в себе неизбежные противоречия, которые подметил, но диалектически не мог разрешить тов. Троцкий. Это противоречие необходимой профессионализации, тщательной писательской выучки, на некоторые периоды творчества замыкания в своей мастерской и необходимой же связи с классом через участие в борьбе за коммунизм. Тов. Троцкому кажется это противоречие метафизически непреодолимым и он говорит: Пролетарий не может быть художником, ему некогда, ему надо бороться. Но ведь в областях культуры тоже происходит борьба классов, и потребность нового читателя увидеть себя и мир таким, каков он есть и каким мы его строим, будет неизбежно выдвигать писателей, которые будут искать тип связи с классом, ошибаться и находить его. Противоречие разрешается в действии, в практике самого процесса нарастания пролетлитературы.

Мы — начало большого культурного процесса, и отсюда наш бодрый оптимизм и уверенность в будущем.

И пусть т. Воронский не вбивает демагогического махаевского клина между первым пролетарским писателем и его читателем, кивком на то, что именующие себя пролетписателями в большинстве интеллигенты.

Что же с того? Зачинатели мировой буржуазной литературы были дворяне, первые бойцы коммунистического рабочего движения были из буржуазных семей. И тов. Воронскому, старому члену партии, на своем личном опыте знающему историю рабочего движения в России, должно быть стыдно за такие аргументы, которые можно оправдать только совершенной принципиальной несостоятельностью его позиции.

Да, среди нас есть перебежчики. В процессе классовой борьбы за коммунизм они связали свою судьбу с пролетариатом, первые осознали его задачи в области литературы. Но они крепко связаны с начинающим рабочим писателем, который их сменит и в котором они растворятся.

11

Тов. Воронский стоит на точке зрения свободы конкуренции на советском литературном рынке. Мотивирует он свою политику разговорами об истинном художнике и проч. Практически же это ведет к перерождению пролетарского литературного молодняка.

Выше мы сказали о том, что новый тип связи между пролетписателем и борющимся пролетариатом только вырабатывается. Процесс этой выработки происходит не в какой-то «надвещной» идеологической плоскости, он происходит в конкретных условиях литературного рынка, и на нем отражается положительно и отрицательно та политика, которую ведет пролетарское государство. С этого места и начинаются наши практические расхождения с т. Воронским. Начинаящий пролетарский писатель, вчерашний рабочий у станка, рабкор, красноармеец, политработник и проч. приходит на литературный рынок, и тов. Воронский ставит его в ряд с буржуазной литературой и подходит и к тем и другим с одним и тем же критерием.

Когда же мы говорим, что у Воронского, представителя пролетарского государства, к этому писателю должно быть принципиально иное отношение, он нам говорит, что государство не может давать предпочтения какой-либо из конкурирующих литературных групп. «Для меня, — говорит он, — все равны». А это как раз и неправильно. Тов. Воронский в этот момент совершенно забывает о социальной неоднородности читателя, о различных вкусах и о необходимости различных критериев. Вообще мы и не предполагаем в данной статье оспаривать верность того критерия, которым орудует тов. Воронский. Этому было посвящено достаточное количество страниц нашего журнала. Но мы считаем, что, помимо несоответствия этого критерия интересам рабочего класса, сама по себе фронтрэддерская политика т. Воронского и ставка его на победителя в конкурентной борьбе вредит и будет вредить интересам рабочего класса. Ведь на литературном рынке (как, впрочем, и на всяком советском рынке) происходит не только экономическая, но и политическая борьба.

Борьба между различными классовыми элементами, воплощенными в различных литературных школах точно та же, что и на хозяйственных рынках; мы, допуская конкурентную борьбу, как стимул хозяйства, все же считали необходимым благоприятствовать

пролетарский государственной промышленности, точно так же и в литературе при всей ее специфичности и при внимательнейшем учете этой специфичности мы должны найти формы благоприятствования пролетарской литературы.

Она слаба, безграмотна, шатается?

Но ее неудачи есть неудачи строительства социализма в одной из областей культуры, которая тесно связана с другими областями нашего строительства, и которая вместе с ростом культурных потребностей пролетариата приобретает все большее значение. Равная пролетарского писателя в одну шеренгу с буржуазными, т. Воронский в практической форме выражает свою точку зрения на то, что тип истинного художника заранее дан для всякой эпохи, т. е. что пролетарский писатель может руководиться только через рынок. Правда, он прикрывает простые и ясные рыночные отношения, которые сам устанавливает с писателями и о которых он сам говорит, мантией понтифика (верховного жреца) литературы и объявляет, что у него есть секретные методы обращения с художником, неизвестные нам, грубым напостовцам. Но мы хорошо знаем эти методы: гонорар, критическая статья (реклама), в которой на сезон объявляется гений или несколько, а художник предоставлен сам себе. Через это тов. Воронский способствует перерожденческим процессам нашего пролетарского литературного молодняка. На глазах всей партии и т. Воронского создалась группа «Кузницы» тесно связанная с дореволюционным рабочим движением, в большинстве из пролетариев от станка. Однако эта группа в недостаточной степени уяснила себе соотношения художника и класса, перестала принимать участие в политической борьбе рабочего класса, перестала им понимать. После этого остался последний шаг: поворот партии к нэпу обнаружил полную оторванность группы от рабочего класса, основное ядро «Кузницы» вышло из партии. Группа, которая раньше стояла на недостаточно четкой, но все же определенной линии пролетарской литературы, оторвавшись от пролетариата, утратила ясность понимания пролетарской литературы, как процесса, и конец известен, — большинство группы состоит во «внеклассовом» всероссийск. союзе поэтов. Тов. Воронского это, конечно, не смущает, он, конечно, подобную эволюцию считает совершенно нормальной и обеспечивающей «свободу творчества». На этот же путь освобождения от кружкового гнета он зовет наиболее неустойчивую часть пролетарской литературной молодежи. Воздействовать в этом отношении чрезвычайно легко. При отсутствии сознательного отношения к общественному характеру своего творчества и своей деятельности, бытовая скрепа с классом распадается очень легко. Зато этот путь избавляет от мучительных и болезненных исканий. Не нужно

чувство ответственности за каждую написанную строчку, гораздо легче и приятнее превратиться просто в художника, размагнититься от революции, наблюдать со стороны и отдаваться «творческим порывам». А тут еще т. Воронский, старый коммунист и марксист, вдохновенно провозглашает себя жрецом личности художника. Куда как заманчиво!

Чувство избранности, признание свободы своего творчества от какой бы то ни было политики (кроме покупающей рукопись редакции), к партийной работе — равнодушие, политике — не наше дело, агитке — откровенное презрение, да ведь это знакомый нам тип буржуазного художника! Так т. Воронский способствует отрыву пролетписателя от класса, так он «разбазаривает» нашу молодую пролетарскую литературу.

12

Пример Либединского, от «Недели» эволюционировавшего к «Завтра», показывает нам формы перерожденчества. Тов. Воронский, подметив факт, пользуется им только для того, чтобы скомпрометировать группу «Октябрь», и не пытается вскрыть причину перерожденческого процесса.

Процесс перерождения выражается, конечно, в изменениях характера литературной продукции пролетписателя. Мы возьмем пример, который т. Воронскому, несомненно, понравится и который нам удобен постольку, поскольку он нам в малейших деталях известен. Это эволюция Либединского от «Недели» к «Завтра».

Первое. Почему «Неделя» так хорошо была встречена? Потому что она хорошо написана? Нет. Написана она по-ученически, растянуто и бледно. Автор даже не развернул сюжета и не мог отчетливо разбить повесть на главы. Не мало помощнику тов. Воронского, — Клычкову пришлось поработать над ее разбивкой и над ее сокращением. За революцию появилось много произведений более мастерских и талантливых, а почему о «Неделе» говорили больше, чем о других произведениях, и почему о ней так много говорила именно наша читательская масса? Тов. Воронский этого не понял. Он ведь напечатал, потому что интуитивно чувствовал, что она будет иметь спрос, он ее поставил в ряд с произведениями попутчиков и пришел даже в некоторое недоумение. С «литературной» точки зрения (за которую Воронского уже похвалила эсеровская «Воля России») вещь плохая, особенно, если сравнить с Всеволодом Ивановым, Эренбургом и пр. И т. Воронский, по-нашему, даже черезчур расхвалил ее в этой статье, чтоб как нибудь объяснить себе и читателю ее успех. Но он не понял главного, того, что дело совсем не в Либединском,

который, может быть, больше «Недели» ничего и не напишет. Дело в том, что за «Неделей» пойдут другие, аналогичные ее направлению произведения, более яркие и талантливые, т. е. «Неделя» важна не сама по себе, а поскольку она и целый ряд других начинают какой-то качественно новый процесс в литературе.

Это понял тов. Бухарин, назвав «Неделю» первой ласточкой. Если бы т. Бухарин был в роли организатора литературы, если бы он просто имел время читать литературу в таком количестве, в каком ее должен читать т. Воронский, то он заметил бы целую стаю первых ласточек пролетарской литературы. Тов. Бухарину в вину этого ставить не приходится. А т. Воронскому, организатору литературы?

Второе. Отчего «Неделя» удалась Либединскому, а «Завтра» нет? Да, конечно, оттого, что Либединский события, описанные в «Неделе», не наблюдал со стороны, а был их активным участником. Коммунистом, ему каждый день надо было осмысливать революцию и делать ее, только поэтому он мог ее отобразить.

Но одно дело подготовительный черновой период творчества, когда художник в мозгу, в записной книжке собирает впечатления, и совсем другое, когда ему необходимо строить литературное произведение, выразить свои мысли на бумаге. Этот последний период требует, чтобы весь организм художника был максимально напряжен для одной цели, и какой-либо другой работой это время заниматься крайне трудно. Процесс творчества всегда отрывает на некоторое время от жизни. За время писания «Недели» Либединский неизбежно оторвался, и плохо не это, а то, что он не осознал отрыва, и, кончив одну вещь, после месячного перерыва и отдыха, взялся за другую. В это приблизительно время, летом 1922 года было задумано «Завтра», первый черновик которого был окончен в августе 1922 года. Это было еще до организации группы «Октябрь», и уже на первом открытом собеседовании ее был прочитан вариант первой части, впоследствии напечатанной в «Молодой гвардии», в январской книге 1923 года.

Группа резко реагировала на «Завтра». Указывалось на уклон, на то, что многого Либединский не видит, на неправильную плановую перспективу, ставился даже вопрос о запрещении печатать этот первый вариант, и это запрещение не было проведено в жизнь только потому, что группа организационно не чувствовала себя в достаточной степени сколоченной и крепкой. (Но пусть знают жрецы всех рангов: этот тип дисциплины в пролетарской литературе будет установлен.) После того Либединский заболел, был в санатории. Это, понятно, еще более оторвало его от класса, и по приезде из санатории он за лето написал «Завтра» и напечатал его в период обострения своих отношений с ядром группы «Октябрь». (В этот период

Либединский был не далек от того, чтобы, подобно Артему Веселому и Ко, превратиться в свободного художника).

Тов. Воронский, по-нашему, черезчур снисходительно критикуя идеологическую сторону «Завтра», употребил эту критику главным образом для сведения счетов с группой «Октябрь». Теперь мы видим отчетливо обстановку, которая предшествовала созданию «Завтра», которая ее обусловила и в которой «Октябрь» ни в какой мере неповинен. Надо быть более разборчивым в выборе аргументов, тов. Воронский.

Здесь не место разбирать многочисленные ошибки Либединского в «Завтра». Надо найти основную: коренное смещение классовых перспектив, отсутствие веры: в класс, в классовые силы пролетариата и непонимание нэпа. В этом отношении «Завтра» вредно, и отсюда его остальные ошибки.

Могла бы эта ошибка произойти, если бы Либединский после окончания «Недели» сразу бы кинулся в жизнь, пошел бы на завод или в какую-либо другую активную форму хозяйственной борьбы? Нет, не могла бы: она произошла от того, что Либединский недостаточно сознательно отнесся к процессу своего превращения из коммуниста-политработника в коммуниста-художника, он не продумал характера связи пролетписателя с классом и считал, что ежели первая его вещь превратилась в оружие классовой борьбы, то это свойство заложено в его личности и, следовательно, всякая вещь, которую он напишет, будет соответствовать интересам пролетариата. Это болезнь отрыва художника от класса, болезнь буржуазного индивидуалистического профессионализма, являющегося отрывкой рыночных отношений. Опасности этой болезни нами, пролетарской литературой, очень хорошо осознаются, хотя многим очень тяжело искать и формировать тип связи с классом и по-новому устанавливать свой станок. Это так же трудно, как трудно строить социализм в крестьянской Руси. И все же на практике своего творчества мы тип связи художника с классом строим, проверяем и марксистски обосновываем.

Но, может быть, т. Воронский, организатор литературы, специалист по обращению с личностью художника уяснил уже себе эту проблему? Нет. Он не только ее не уяснил, он даже и не хочет заниматься этим уяснением, оно его не касается. Его обязанность — покупать рукописи и рекламировать лучшие из них.

И понятно, что поэтому он ворчит на кружки, на ассоциации, на все попытки пролетарских писателей придать своему произведению самостоятельный классовый характер. Куда как лучше иметь дело с разрозненным производителем полуфабрикатов, как это водилось в доброе старое время. Тов. Воронский не понимает, почему

это рабкоры, комсомольцы и рабфаковцы, как только начинают писать, сейчас же тяготеют друг к другу, намечают водораздел между собой и буржуазной литературой. Он не понимает желания опереться на коллективный классовый опыт, желание почувствовать своего товарища. Ах, эта «узость», это стремление отгородиться от «внеклассовых» писателей! То ли дело заварить сборное месиво из обломков всех групп в «Круге», собрав в этот литературный трест наиболее крупные силы.

И, наконец, главное: тов. Воронский не понимает, что на литературном рынке происходит борьба не только экономическая, но и борьба политическая, что каждая литературная школа, каждый писатель-одиночка руководствуется определенными социальными группировкам или «шатается», от одной группировки идет к другой.

13

Дискуссия углубилась и по нашему мнению привела к коренным разногласиям. Пришло время, когда партия должна сказать свое слово. Тов. Воронский тоже почувствовал это и разразился докладной запиской в Агитпроп, напечатанной в «Прожекторе». О наших политических разногласиях с тов. Воронским скажет статья т. Вардина в этом номере нашего журнала. Литературная теория и редакционная практика т. Воронского в достаточной мере нами критиковались.

В этой статье мы выдвигаем только одну проблему.

Мы считаем, что пролетлитература должна существовать как классовое движение, руководимое коммунистической партией.

Мы считаем совершенно ненормальным положение, когда в одной из областей культурного строительства, тесно связанной с классовой борьбой, работает значительное количество коммунистов, прямо не руководимых в своей деятельности партией.

Мы считаем, что партия должна бороться с жреческими, или вернее товарно-жреческими фетишами т. Воронского, прикрывающими перерожденческий процесс.

В буржуазном обществе для художника стимулом был рынок, конкурентная борьба, соревнование. Для пролетарского писателя наряду с этим стимулами выдвигается важнейший, новый — осознанного классового задания, который вызывает радостное волевое напряжение, проистекающее от убеждения в том, что дело, которое ты делаешь, служит на пользу социалистической революции и партии.

Процесс руководства пролетарской литературой, безусловно, очень сложен, но тем более партии необходимо разрешить этот вопрос, как и многие проблемы, подобные той, которую мы здесь

ставим. Не надо забывать, что аналогичные процессы происходят во всех областях культурного строительства, везде новое борется со старым, и везде есть свои Воронские.

Наконец, надо раз навсегда решить: нейтралитет или руководство в области литературы?