

Октябрьская
РЕВОЛЮЦИЯ
и новая
концепция
литературы

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт славяноведения и балканистики

Октябрьская РЕВОЛЮЦИЯ и новая концепция литературы

*К истории
марксистской
литературной
критики
европейских
социалистических
стран*

Ответственный редактор
доктор филологических наук
С. А. Шерлаимова



Москва «Наука» 1989

ББК 83.34
049

Редакционная коллегия: Ю. В. Богданов, В. Т. Серeda,
В. А. Хорев, С. А. Шерлашмова

Авторы: Ю. В. Богданов, А. А. Гугиш, М. Б. Ешич,
В. И. Злыдпев, Г. Я. Ильшпа, Д. Ф. Марков, В. Т. Серeda,
М. В. Фридман, В. А. Хорев, С. А. Шерлашмова

Рецензенты:
кандидат филологических наук Л. А. Скворцова,
кандидат филологических наук Н. Н. Пономарева

049 **Октябрьская революция и новая концепция литературы. К истории марксистской литературной критики европейских социалистических стран.— М.: Наука, 1989.— 352 с.**
ISBN 5-02-011387-5.

Монография посвящена исследованию воздействия идей Великой Октябрьской социалистической революции на формирование и развитие марксистской литературной критики в Болгарии, Венгрии, Германии, Польше, Румынии, Чехословакии, Югославии в 20—30-е годы XX в. На конкретном материале проанализированы концепции пролетарского и социалистического реализма, процесс утверждения ленинских принципов партийного искусства, рассмотрена специфика формирования марксистской литературной критики в этих странах, сделана попытка выявить общие закономерности.

Для литературоведов, историков.

0 4603000000—318
042(02)—89 434—89

ББК 83.34

ISBN 5-02-011387-5

© Издательство «Наука», 1989

Создание в Европе после второй мировой войны системы социалистических государств положило начало новой литературной общности — общности литератур европейских социалистических стран. В борьбе за социалистический путь развития этих литератур важная роль принадлежит марксистской литературной критике, которая опирается на весь опыт мировой марксистской эстетической мысли и собственные традиции предшествующего периода.

Формирование новой концепции литературы, отражающей социалистические идеалы, связано во всем мире с влиянием Великой Октябрьской социалистической революции. Под ее воздействием в борьбу за новую революционную литературу в 20—30-е годы вступает молодая марксистская критика Болгарии, Венгрии, Германии, Польши, Румынии, Чехословакии и Югославии, анализу которой посвящен настоящий коллективный труд. При его подготовке отчасти использованы материалы сборника статей «Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах» (Наука. 1972) — с учетом новых работ по данной проблематике, созданных в литературоведении СССР и науке европейских социалистических стран, а также некоторых новых методологических подходов.

Представления о задачах социалистической литературы складывались в непрерывном поиске, в полемике марксистских теоретиков с буржуазной критикой и сторонниками «чистого искусства». Острые дискуссии происходили в межвоенный период и в среде революционных писателей и критиков, где выдвигались и сталкивались разные точки зрения на новую литературу, разные трактовки ее эстетической сущности. Зачастую это был поистине путь «проб и ошибок», который авторы настоящего труда стремятся рассматривать во всей его сложности, со всеми присущими ему противоречиями и кризисными моментами.

В каждой стране формирование новой, марксистской концепции литературы имело свою специфику, обуслов-

ленную конкретной общественной ситуацией именно в данной стране, особенностями ее национальных культурных традиций, культурной политикой коммунистических партий. Вместе с тем этот процесс во всех рассматриваемых литературах имел и существенные общие черты, отражал общее движение от жестких теоретических постулатов пролеткультовского либо авангардистского типа к освоению ленинского принципа партийности литературы, к принятию социалистического реализма как единой программы революционного искусства, бесконечно разнообразного по тематике и художественной форме. Как показано в книге, важную роль в деле становления марксистской критики в межвоенный период играл опыт советской литературы — при условии, что он воспринимался не механически, а творчески, с полным учетом соотношения сил и специфики традиций в той или иной национальной литературе и характера конкретного исторического времени. Уроки борьбы под воздействием идей Октября за новую концепцию литературы составили прочную основу для развития марксистской критики в рассматриваемых странах после 1945 г. и до сих пор сохраняют большое методологическое значение.

К постижению ленинских идейно-эстетических принципов

Авторы настоящей книги ставили перед собой задачу показать процесс развития марксистской критики в странах Центральной и Юго-Восточной Европы, который особенно интенсивно протекал в период после Великой Октябрьской социалистической революции, под влиянием ее идей, а также под влиянием революционных событий в самих этих странах. Марксистская критика выступала в 1920—1930-х годах как одно из течений со своими принципами, связанными с идеологией пролетариата. В ее развитии мы видим и специфические национальные особенности, и сходные черты, в которых выражены существенные общие закономерности мирового литературного движения. Отметим хотя бы некоторые из этих черт.

Развитие марксистской критики протекало в многообразии форм, внутренних различий, обусловленных конкретно-исторической национальной обстановкой. Укажем на неравномерность возникновения новых явлений. В Болгарии и Польше они возникли сравнительно рано — в конце прошлого — начале нашего века; в Чехословакии — в 20-х годах; в отдельных национальных литературах Югославии эти явления возникали по-разному — раньше в Словении и Хорватии (20-е годы), позже — в Сербии (30-е годы). В Болгарии марксистская эстетическая теория вначале опережала собственно художественную практику писателей социалистического направления, в Чехословакии она формировалась одновременно с необычайно сильным развитием самой литературы (показательно, например, что два крупнейших революционных поэта начала 20-х годов, Волькер и Неймап, были в то же время и видными марксистскими критиками и теоретиками искусства).

Эти различия отнюдь не означали противоположность принципов — речь должна идти лишь о своеобразии их проявлений. Представители новой теории отстаивали социалистическую концепцию мира и человека, и этим они противостояли реакционно-буржуазным взглядам на ис-

куство. Марксистская эстетика всюду формировалась в ожесточенной борьбе с такими взглядами.

В статьях и книгах марксистских критиков утверждается классовый характер искусства и культуры в целом. «Если есть разделение на классы, — писал Благоев, — то естественно, что каждый из этих классов имеет своих идеологов и певцов. Буржуазия имеет своих, а рабочий класс — своих»¹.

Чувство и сознание классовости культуры проходят красной нитью через все статьи литераторов-марксистов, подвергавших резкой критике всякого рода субъективистские взгляды, теорию «искусства для искусства». Выработка этих критериев представляет огромное завоевание теоретической мысли — это был, в сущности, процесс осознания партийности литературы. Именно процесс — постепенный, иногда противоречивый, связанный с преодолением ошибок и заблуждений. Поначалу классовость социалистического искусства трактовалась узко — не как видение мира с позиций пролетариата, не как соответствие его идеологии, отвечающей социальным интересам всего народа, а лишь как принадлежность к рабочему классу, который воспринимался изолированно от других демократических слоев населения. Характеризуя Благоева и тесных социалистов, Г. Димитров говорил о том, что у них еще не было ленинского понимания «соотношения и органической связи между борьбой за демократию и борьбой за социализм»². А это вело и в области эстетической теории к известной замкнутости, узости; еще отсутствовало понимание единства партийности и народности литературы. Такое единство начинает осознаваться в период после Октябрьской революции, и связано оно с постижением ленинских принципов развития социалистической культуры.

Победа социалистической революции в России, подъем революционного движения в ряде стран Европы обусловили интенсивное развитие социалистических литературных течений, представленных выдающимися творческими личностями и в поэзии, и в прозе, и в критике, а в некоторых странах — и в драматургии (Брехт в Германии). С этими течениями, несомненно, связаны самые значительные завоевания в национальных литературах.

В 20—30-х годах выдвигаются видные марксистские критики: в Болгарии — Г. Бакалов и Т. Павлов; в Венгрии — Д. Лукач и Й. Ревач; в Германии — А. Курелла, И. Бехер; в Польше — И. Фик; в Румынии — А. Сахия,

М. Р. Параскивеску; в Чехословакии — И. Волькер, Б. Вацлавек, Э. Уркс, К. Конрад; в Югославии — В. Мартеланц, М. Богданович, Д. Йованович. Все они почувствовали наступление новой эпохи и стремились обосновать пути развития социалистической литературы. Это была пора, когда революционная литература, захваченная духом коллективизма, шла к широкому художественному решению большой задачи истории — к изображению невиданного размаха социально-освободительной борьбы народов, к созданию собирательного образа революционной массы. И критики отметили эту особенность. И. Волькер писал: «Основные черты пролетарского искусства прямо противоположны признакам буржуазного искусства. Вместо индивидуализма выступает коллективизм, вместо искусства для искусства — тенденция»³.

Чтобы по-настоящему оценить новаторский характер отстаиваемых марксистскими критиками принципов, необходимо вспомнить, что в литературе первых десятилетий XX в. были широко распространены модернистские течения, насаждавшие идеологию буржуазного индивидуализма. И именно в противовес индивидуалистическому сознанию революционные писатели и критики утверждали коллективизм, идеологию пролетарского интернационализма. Нечего и говорить о том, какой это был неоценимый вклад в разработку проблем марксистской эстетики.

Но на первых порах за пафосом общего иногда не виделось индивидуальное, не всегда улавливалась диалектическая связь этих отнюдь не исключających друг друга сторон. В результате и критики, и писатели впадали в ошибки — недооценивали задачу раскрытия индивидуальной психологии человека, сдержанно-скептически относились к жанрам интимной лирики, о чем справедливо говорит ряд авторов статей данной книги.

Некоторые литературоведы, в том числе из современных, используя эти ошибки, пытались приписать эстетическое значение пролетарской литературы и критики, объявляя их лишь движением социально-публицистическим. Самым высоким художественным завоеванием литературы эпохи были, по их мнению, авангардистские и другие течения. На самом деле картина выглядит иначе — подлинным авангардом литературы были именно революционно-пролетарские писатели и критики. Разве можно представить себе национальную эстетическую мысль в странах Центральной и Юго-Восточной Европы без пере-

чсленных выше имен критиков? Или разве можно представить себе самое значительное в литературах 20—30-х годов, например, в чешской — без Волькера, Неймана, Ольбрахта, Майеровой; в болгарской — без Смирненского и Милева; в польской — без Броневского и Кручковского, в немецкой — без Брехта, в венгерской — без Атилы Йожефа и т. д.?

Марксистские критики тех лет видели, что в социалистической литературе доминировали социально-политические мотивы, выдвинутые самой историей на передний план. Но они отнюдь не были противниками психологического анализа вообще — акцент делался ими на социальной психологии в отличие от камерного психологизма модернистов. Что же касается крайностей, то критики сами шли к их преодолению. Не кто иной, как Нейман — критик, грешивший в 20-х годах недооценкой интимной лирики (иногда, впрочем, в противоречии с собственным творчеством), в 30-х годах выступил в защиту широты эстетической платформы социалистической литературы, особо подчеркивая необходимость развития и интимной лирики. И он утверждал это всей своей деятельностью.

Нетрудно увидеть связь эволюции взглядов критиков-марксистов с общим развитием революционно-пролетарской литературы. Христо Смирненский, например, отходя в своем творчестве от известного палета схематизма в изображении пролетарского революционера, не впадает вместе с тем в иную крайность — не изолирует своего героя от общественной жизни, от революционной массы. Сходный путь проходят И. Бехер и другие художники. Тем самым утверждался принцип гармоничной связи личности и коллектива — один из важнейших принципов социалистической литературы вообще. С точки зрения типологических тенденций развития этой литературы в высшей степени характерно и творчество Иржи Волькера. Он — поэт лирический в полном смысле этого слова — никогда не чуждался и интимной лирики. Но он был далек от индивидуалистического психологизма — Волькер шел к художественному постижению единства нравственно-психологического и социального начал в человеке. Эти же принципы нашли свое необычайно яркое выражение и в поэзии Владислава Броневского.

Таким образом, марксистские критики и революционно-пролетарские писатели шли постепенно к теоретическому осмыслению и ко все более многостороннему изображению духовно-нравственного мира человека. Другое

дело, что путь марксистской критики не всегда был ровным — были не только подъемы, но и спады. Она развивалась не только в борьбе с буржуазной эстетикой, но и в преодолении собственных внутренних противоречий.

Формирование новых эстетических взглядов — процесс сложный, связанный и с освоением общих законов пролетарской революции, и с пониманием действия этих законов в сфере искусства. Постигалось это не всегда достаточно глубоко и далеко не сразу. Корень многих ошибок состоял в неумении уловить диалектическую связь между классово-пролетарским и общенародным. Исключительно важным фактором развития критики тех лет был процесс усвоения ею ленинизма, ленинской теории социалистической культуры. Чем интенсивнее и глубже шел этот процесс, тем быстрее преодолевались ошибки и выработывались последовательно-объективные эстетические критерии.

Одна из больших проблем, которую приходилось решать марксистским критикам, была, как об этом пишут все авторы настоящей книги, проблема отношения к культурному наследию прошлого, вообще проблема отношения к несоциалистическим литературным течениям. Известно, что в 20-х годах получили распространение пролеткультовские взгляды и теории. В них выразилось узкое понимание классово-пролетарских принципов в искусстве, приведшее к вульгарно-стигилистическому отношению к искусству общедемократической направленности. Выступления В. И. Ленина против пролеткультовщины, против сектантства имели принципиально важное значение для революционно-пролетарских течений не только в Советском Союзе, но и в других странах мира. Исходя из того, что социализм как мировоззрение пролетариата не противостоит, а совпадает с социальными идеалами широких народных масс, В. И. Ленин показал связь классово-пролетарского и общенародного, конкретно-исторического и общечеловеческого в области культуры. Тем самым ясно и четко определялось богатейшее содержание гуманизма нового типа — социалистического. Ведь именно последовательная революционность приводит к подлинной свободе человека — он освобождается от иллюзий и заблуждений, получает возможность видеть законы общественного развития, объективно и осмысленно оценивать явления жизни. В этой осознанности действий человеческой личности — основа ее субъективно-творческой активности, возможность самого многостороннего ее прояв-

ления. Искусству нового мира и предстояло раскрыть эту подлинную широту и несравнимое богатство социалистического гуманизма.

Марксистская критика 20—30-х годов стремилась к постижению ленинских идейно-эстетических принципов. И мы видим ее движение к этому во всех странах. Шире становился взгляд на литературные явления, понятие партийности литературы все более сближалось с понятием народности.

Всему этому способствовала и историческая обстановка начала 30-х годов, с которыми связан новый период литературного развития. Он характеризовался широким антифашистским движением передовой интеллигенции в разных странах мира. В защиту культуры и цивилизации, против угрозы войны выступали многие выдающиеся писатели. Глубокие изменения происходили в критическом реализме. Гуманистические основы творчества представителей этого направления вели их к поискам прогрессивных социальных идеалов. И на этом пути они сближались с революционно-социалистической литературой, некоторые из них становились писателями социалистического реализма.

Новые революционные идеи притягивали к себе многих талантливых и честных литераторов. Именно об этом свидетельствует творческий путь ряда крупных художников и критиков, перед которыми со всей остротой вставал вопрос о выборе позиций в жизни и литературе. Это был и мировоззренческий, и общефилософский вопрос. И писатели, и критики сознавали, что речь идет о чем-то большем, исходном — о характере воспроизведения мира и человека, о методе художественного познания действительности. Они все яснее видели объективно широкие возможности революционного мировоззрения, принимали его, отвергая все, что с ним несовместимо. Иногда столкновение разных идей происходило в их собственном сознании — «поле боя внутри нас», как писал С. К. Нейман. Известно, что некоторые из литераторов испытывали влияние реформизма, анархистских идей, разного рода идеалистических концепций. И они приходили к выводу, что от всего этого надо избавиться, как от тяжелого груза, который тянул в духовную пропасть. Это был выстраданный на личном опыте вывод. Показателен, например, путь Б. Вацлавека и Д. Йовановича, отбросивших свои прежние заблуждения и ставших крупными теоретиками социалистического искусства. Их беспощадно честный

самоанализ не оставляет сомнений в том, что единственно объективной мерой оценки литературных явлений стала для них в 30-х годах марксистская эстетика. Преодолевая идеалистические заблуждения, шли к революционной эстетике в 20-х годах словенские критики В. Мартеланц и С. Косовел; разрывая с символизмом, пришел в революционную литературу Людмил Стоянов. В. Незвал резко отбросил эстетическую замкнутость, антисоциальность сюрреализма, выкристаллизовывая свои революционные позиции. С. К. Нейман, со свойственной ему бескомпромиссностью рассказывая о своих колебаниях, отмечал: «...победа Владимира Ильича скоро положила конец моим заблуждениям»⁴. В 30-х годах полностью утверждаются на революционно-социалистических позициях И. Бехер и Б. Брехт, создавшие и в теории, и в художественном творчестве яркие произведения. Преодолевая влияние экспрессионизма, в социалистическую литературу пришли А. Гидаш, А. Комьят и другие писатели.

Разумеется, в деятельности марксистских критиков и писателей и в 30-х годах были не только завоевания, но и ошибки, иногда весьма существенные. И все же можно говорить о том, что именно в эти годы исторически складывался широкий фронт прогрессивных деятелей культуры. В этом процессе все более утверждались социалистическая литература и марксистская критика как передовое направление мирового литературного развития.

В формировании этих новых процессов в различных странах исключительно велика роль советской культуры. Об этом свидетельствуют многочисленные факты истории, которые приводят все авторы данной книги. Внимание передовой литературной общественности разных стран было приковано к Октябрьской революции, к революционным изменениям и в области политической, и в области культурной жизни Советской России. Коммунистическая партия Советского Союза, призывая к борьбе против буржуазной идеологии, осуществляла вместе с тем планомерное объединение всех подлинно прогрессивных писателей на платформе Советской власти. И эта большая работа партии увенчалась созданием единого Союза советских писателей.

Пример советской литературы с особой силой сказался именно в 30-х годах. Первый съезд советских писателей был всесоюзным и в то же время международным форумом литературы социализма. И дело не только в том, что на съезде присутствовали делегаты от многих стран, а в ши-

роком и обоснованном провозглашении эстетических принципов литературы нового мира — социалистического реализма. Исключительное значение имел и тот факт, что с основным докладом на съезде выступил всемирно признанный родоначальник новой литературы А. М. Горький. Первый съезд советских писателей имел широкий резонанс за рубежом — он стимулировал теоретическую разработку проблем социалистического реализма. Понятие это в разных терминологических вариациях («социальный реализм», «новый реализм»), вызванных часто цензурными соображениями, входило в марксистскую эстетику многих стран. И само понятие, и определяемые им явления приобретали широкий международный характер. Обо всем этом подробно и убедительно говорится в настоящей книге. Факты свидетельствуют о том, что критики (независимо от терминологических различий) утверждали новое явление — эстетическую систему, основанную на социалистической идейности, — как закономерность историко-литературного развития. Глубоко прав был С. К. Нейман, когда говорил о национальных корнях социалистического реализма в чешской литературе, о том, что само название реализма нового типа было принято «исключительно вследствие принципов, которые намного старше, чем само слово, принципов, за которые мы боролись на свой страх и риск из побуждений отечественного характера и отечественными средствами раньше, чем это слово возникло»⁵.

Марксистские критики, о которых идет речь в нашей книге, вели борьбу против тех реакционных выступлений, в которых содержатся несостоятельные версии о якобы беспочвенности, внеисторичности социалистического реализма. Нам дороги традиции этих критиков, отстаивавших свои взгляды в ожесточенной борьбе против буржуазной идеологии. Их работы представляют собой несомненный вклад в развитие передовой эстетической мысли в рамках отдельных стран, и вместе с тем они являются важными звеньями общемирового процесса формирования марксистской эстетики.

¹ *Благов Д.* Общественно-литературни въпроси. Пловдив, 1901. С. 167.

² *Димитров Г.* Избранные произведения. М., 1957. Т. 2. С. 583.

³ *Волькер И.* Избранное. М.; Л., 1949. С. 134.

⁴ *Нейман С. К.* Избранное. М., 1953. С. 298.

⁵ *Neumann S. K.* Umění a politika. Pr., 1953. S. 114.

Марксистская литературная критика в Болгарии в 20 — 30-е годы

Появление марксистской литературной критики в болгарской литературе неразрывно связано с подъемом общественной мысли в стране на рубеже XIX—XX вв. и распространением в разных слоях болгарского общества идей научного социализма. Крупнейшие представители марксистской эстетической мысли в Болгарии были одновременно крупными политическими или общественными деятелями.

На первом этапе становления в Болгарии марксистской критики — с 90-х годов XIX в. до конца первой мировой войны — наибольший вклад в ее формирование внес Димитр Благоев (1856—1924) — основатель Болгарской рабочей социал-демократической, а позднее и Болгарской коммунистической партии.

Литературно-критические статьи, публиковавшиеся Благоевым в 90-е годы на страницах болгарской социал-демократической печати, особенно в журналах «Ден», «Дело» и «Ново време», составили сборник «Общественно-литературные вопросы» (1901). «Все мои статьи, — писал Благоев в предисловии, — плод моего стремления приложить к разным общественно-литературным вопросам социалистическую точку зрения»¹.

Статьи и рецензии Д. Благоева были посвящены новым рассказам и романам болгарских писателей, вопросам литературной критики, наследию революционных писателей эпохи национального возрождения. Самым важным его завоеванием явилось последовательное отстаивание принципа зависимости литературы от общественно-политических условий, в которых идеи научного социализма занимали все большее место. Это было дальнейшее развитие материалистического подхода к литературе и искусству, связанного с их социальным анализом.

В статье «Наша художественная литература» (1898) Д. Благоев писал: «Каждый писатель непременно нахо-

дится под влиянием той среды, в которой живет, той суммы впечатлений, мыслей, принципов и идей, которые получает в процессе воспитания, класса, к которому принадлежит, и тех общественных движений, которые воздействуют на нас»². По существу, по сути дела — это был первый шаг к определению классовости литературы и признанию партийности искусства, к которому Благоев шел скорее интуитивно, чем теоретически осознанно.

Благоев осуждал декадентство и модернизм, ставившие искусство над действительностью и отрицавшие роль сознательного начала в творческом акте. Он подчеркивал, что художественная литература — это своеобразная форма общения людей и средство познания самого общества. Он отмечал, что художественное произведение «излагает факты» и явления, чувства и мысли, идеи, связанные с действительностью, не в форме философских рассуждений и абстрактно, а в живых образах и картинах»³.

В своих суждениях Благоев опирался на опыт выдающихся болгарских революционеров и писателей Х. Ботева и Л. Каравелова, на теорию и практику русских революционных демократов, а также на современную марксистскую мысль, главным образом на труды Г. В. Плеханова, которого высоко ценил. Он отчетливо различал противоборствующие силы в реальной действительности и считал, что задача писателя состоит не в одной лишь констатации противостоящих сил, а в утверждении своей позиции, своей тенденции, возникающей на основе определенного мировоззрения художника слова.

Д. Благоева поддерживал ряд болгарских критиков, связанных с революционным движением и марксистской идеологией: Иван Клинчаров (1876—1942), Д. Димитров (1876—1902) и Георгий Бакалов (1873—1939). Их сближало с Благоевым отношение к литературе как явлению социальному, способному отражать реальную действительность и воздействовать на нее. И. Клинчаров популяризировал творчество Т. Влайкова, П. Яворова, Д. Полянова, он участвовал в подготовке первого полного собрания сочинений Х. Ботева и написал его обстоятельную биографию. Д. Димитров проявлял большой интерес к творчеству И. Вазова, А. Страшимирова, К. Христова и Г. Стаматова, видя в их произведениях отражение важнейших явлений социальной действительности Болгарии тех лет. Разносторонней была общественно-культурная деятельность Г. Бакалова. Он активно поддерживал болгарскую пролетарскую поэзию и прозу, выступал против

символистов, а в теоретическом плане ставил вопросы взаимосвязей болгарской литературы с проблемами социализма (Болгарская литература и социализм, 1911). Из всех современных ему зарубежных писателей он отдавал явное предпочтение М. Горькому. В начале 900-х годов он установил с ним непосредственные контакты, переводил его рассказы, статьи, пьесы, перевел роман «Мать».

Отмечая определенные достижения болгарских критиков-марксистов на раннем этапе — социальную трактовку и историзм при анализе творчества писателей, использование опыта революционных демократов, непримиримую борьбу против декаданса и эстетства, — следует иметь в виду, что на этом этапе им были свойственны и некоторые слабости. Это выражалось прежде всего в механическом перенесении закономерностей социальной действительности на явления искусства и литературы. Прогрессивность творчества писателей они напрямую связывали с их политическими взглядами. Следуя за Плехановым, болгарские критики трактовали отражение действительности как перевод идей, понятий из социальных категорий в эмоционально-чувственную сферу.

Дальнейшее развитие эстетической мысли в Болгарии относится к 20—30-м годам.

В первые годы после окончания первой мировой войны в болгарской марксистской критике можно заметить преемственность с предыдущим периодом. Продолжал выходить журнал «Ново време» (до 1923 г.), продолжалась литературно-критическая деятельность Г. Бакалова, И. Клишарова, Д. Полянова. Вместе с тем 1918—1925 гг. знаменуют собой качественно новую ступень развития всей болгарской культуры и литературы. Определяющим фактором явилось влияние идей Октябрьской социалистической революции на всю политическую и культурную жизнь страны.

Осенью 1918 г. в Болгарии поднялось мощное солдатское восстание, вошедшее в историю под названием Влэдайского. Оно было направлено против монархического режима с целью установления демократической народной власти. По замечанию В. И. Ленина, оно явилось прямым следствием воздействия идей Октября. «Наша революция, — говорил он, — поползла с Востока на Запад и встречает все более подготовленную почву. Вы знаете, что всыхнула революция в Болгарии»⁴.

Другим событием, связанным с воздействием идей Октября, явилось вступление Болгарской социал-демократи-

ческой партии «тесных социалистов» в Коммунистический Интернационал (1919) и преобразование ее в том же году в Болгарскую коммунистическую партию. За всем этим стояли глубокие идеологические процессы, свидетельствовавшие о проникновении в Болгарию ленинских принципов стратегии и тактики пролетарской революции, что получило наиболее полное выражение в «Программе декларации», принятой первым съездом БКП в 1919 г.

Массовый подъем революционного движения внутри страны, воздействие социалистических идей привели к стремительному развитию болгарской пролетарской литературы. Самым ярким представителем стал Христо Смирненский, воплотивший в своем творчестве важнейшие принципы социалистического реализма. Новых завоеваний достигает и марксистская литературная критика. Одним из наиболее авторитетных критиков становится Георгий Бакалов. С 20-х годов начинается активная общественно-литературная деятельность Тодора Павлова, который особенно разносторонне проявил себя в последующее десятилетие.

Новый этап развития болгарской революционно-пролетарской литературы и марксистской критики продолжался до середины 20-х годов. Правда, некоторые болгарские литературоведы склонны считать, что он закончился в 1923 г., так как в этом году приходят к власти профашистские круги и начинается новый период исторического развития страны. Но нельзя не заметить, что общественно-политическая обстановка в стране не совпадает с историко-культурным и литературным развитием. Тот подъем литературной жизни, который наметился в самом начале 20-х годов, продолжался в стране и после 1923 г. — по крайней мере до весны 1925 г. В это время развернулась деятельность Г. Бакалова как критика, переводчика, издателя и редактора; со страстными публицистическими статьями выступает революционный поэт-антифашист Г. Милев, его журнал «Пламак» (1924—1925) приобретает широкую известность и играет важную роль в общественной и культурной жизни страны. Милев создает свою знаменитую поэму «Сентябрь» (1924), представляющую собой одну из поэтических вершин болгарской литературы XX столетия. Следует также отметить и новый этап в литературной деятельности Х. Ясенова, С. Румянцева и других революционно настроенных поэтов, прозаиков и публицистов. Все они активно участвовали в литературной жизни до весны 1925 г., до извест-

ного покушения на царя в церкви «Святая неделя», послужившего сигналом для новой волны фашистской реакции по всей Болгарии. На этом и обрывается первый этап. В застенках погибают Г. Милев, Х. Ясенев, С. Румянцев и еще более тридцати видных деятелей культуры и литературы. Вынуждены были эмигрировать из Болгарии Г. Бакалов, К. Кюлявков, М. Исаев. Перестали выходить все революционные журналы и газеты, партия коммунистов ушла в глубокое подполье.

Итак, самые характерные особенности рассматриваемого этапа — рост революционно-пролетарской литературы в Болгарии и возникновение антифашистской литературы. В поле зрения болгарской марксистской критики первой половины 20-х годов — прежде всего проблемы укрепления и дальнейшего развития пролетарской литературы. Отметим, что этим вопросам большое значение придавала Болгарская коммунистическая партия. Ее органами, кроме «Ново време», были сатирический журнал «Червен смях» (1919—1923), выходивший сначала под редакцией К. Кюлявкова и Х. Ясенова, а затем — Д. Полянова, журнал «Нов пат» (1923—1925) под редакцией Г. Бакалова. Кроме того, газета «Работнически вестник» — орган ЦК БКП — имела еженедельное литературное приложение.

Другой формой проявления внимания партии к революционному искусству и литературе явилась постановка вопроса о Пролеткульте и попытка привлечения революционных деятелей культуры и писателей в новые творческие организации. Весной 1920 г. журнал «Ново време» поместил на своих страницах воззвание Исполнительного комитета Временного международного бюро пролетарской культуры к пролетариям всех стран с призывом «приступить к организации широкой сети Пролеткультов»⁵. В конце того же года ЦК БКП разослал окружным и местным комитетам партии письмо, в котором целый раздел отводился вопросам развития пролетарской культуры в Болгарии. В письме выражалось одобрение деятельности советского Пролеткульта и идеи организации международной сети Пролеткультов. «Наша партия, — говорилось в письме, — естественно, будет участвовать в этой организации, и ЦК уже назначил комитет пролетарской культуры, который под руководством ЦК возьмет в свои руки дело организации этой деятельности в нашей партии. Секретарь этого комитета — тов. Д. Полянов. Вся партия вправе ожидать, что в короткое время ее

всесторонняя культурная работа решительно шагнет вперед, приобретая систему, планомерность и истинно коммунистический дух»⁶.

Хотя организации Пролеткульта в Болгарии так и не были созданы, пролетарская культура стала играть важную роль в национальном литературном процессе. В отличие от предыдущего периода, когда прогрессивные писатели и критики сотрудничали в разных изданиях, теперь революционные литераторы имели свои печатные органы, сплачивали в них свои силы и были едины в борьбе против буржуазной эстетической мысли, формализма, поддерживаемых журналом «Златорог».

Одним из первых остро ощутил новую волну революционного движения в стране и неизбежную связь с этим новых тенденций в литературе Г. Бакалов. Еще в 1919 г. в редактируемом им журнале «Борба» он писал: «Если литература является отражением жизни, а она, бесспорно, такова, — мы имеем право надеяться на лучшие времена для нашей литературы, так как наступает пора революционного подъема народных масс»⁷. Важная веха в развитии марксистской литературной критики в Болгарии — книга Г. Бакалова «Беседы по искусству» (1924). Г. Бакалов рассматривал в ней такие вопросы, как значение искусства в общественной жизни, материалистическое объяснение искусства, классовая борьба в искусстве, искусство и тенденциозность. В решении большей части этих вопросов он исходил из Г. В. Плеханова. Больше того, можно сказать, что он выступал популяризатором важнейших положений русской марксистской эстетики. Отсюда проистекают как многие сильные стороны трудов Г. Бакалова (социальный подход к явлениям искусства, критика буржуазных идеалистических теорий, осуждение эстетства и формализма), так и определенные слабости, связанные с общим уровнем доленинского этапа развития эстетической мысли (некоторая механистичность в истолковании базиса и надстройки, недооценка самостоятельности творческого метода, упрощенное перенесение категорий социальной действительности на искусство и литературу). Г. Бакалов опирался также на опыт русской советской критики начала 20-х годов и на опыт развития болгарской пролетарской литературы. Многие его положения не только были верны тогда, но и сегодня сохраняют свое научное значение.

«Искусство, — писал Г. Бакалов, — это подражание жизни и отражение ее... Искусство отражает (изображает)

действительность. Но всякое ли отражение действительности составляет искусство? Нет, поскольку художник творит, а не копирует. Искусство не стенографическая запись речи, не фотографирование, воспроизведение предмета... Искусство не удовлетворяется обычным копированием действительности. Оно критически рассматривает ее и стремится уловить ее характерные особенности, чтобы воссоздать существенные черты явления»⁸. Это материалистический взгляд на искусство, возникший на основе усвоения программы русских революционных демократов, в первую очередь взглядов В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, на которых (вслед за Плехановым) неоднократно ссылается болгарский критик.

Г. Бакалов, подобно Д. Благоеву, отстаивал активную роль искусства в обществе. Уже в первой главе «О значении искусства» он писал: «Наступило время, чтобы в обиходе повседневной борьбы пролетариата искусство заняло свое почетное место. Оно действует на чувства, следовательно, влияние его непосредственно, сильно; при этом сам характер образного мышления делает его понятным народным массам, которым образное мышление более свойственно, чем логическое... Искусство пробуждает жизненную энергию, оно нацеливает к действию; оно претворяет убеждения в плоть и кровь, а люди, увлеченные им во имя великого дела, навсегда остаются ему верны»⁹. Г. Бакалов утверждал далее, что правильное использование искусства будет содействовать агитации марксизма «со стороны красоты, обаяния и размаха». Эти марксистские положения находятся в прямой связи не только с работами Плеханова, но и со взглядами Ленина, с известным ленинским положением о литературе как части общепролетарского дела. Заметим, что в 1923 г., когда создавалась книга «Беседы об искусстве», статья Ленина «Партийная организация и партийная литература» была напечатана в сокращенном виде в журнале «Новое время», а в следующем году отрывок из этой статьи Г. Бакалов помещает в своем журнале «Нов пат» (1924. № 6).

Разумеется, правы те исследователи, которые критиковали Бакалова за схематическое использование «пятичленной» формулы Плеханова о зависимости искусства от производственных отношений, за вульгарный социологизм, за упрощенное истолкование тенденциозности и противопоставление ее идейности. Заметим, однако, что большая часть отмеченных недостатков была присуща болгарской марксистской критике и в предыдущий период и что

в первой половине 20-х годов в Болгарии не было другого критика-марксиста, который бы признавал недостатки подобного характера и был способен их преодолеть. Примечательно, что в «Беседах об искусстве» используется мнение В. И. Ленина о Плеханове. Так, в главе «Материалистическое объяснение искусства», высоко оценивая труды Плеханова в области эстетической мысли, он ссылается на Ленина. «Перефразируя слова Ленина, мы можем сказать: Нельзя стать подлинным марксистом, не изучив, именно изучив, всего, что Плеханов написал по философии искусства, так как это лучшее, что есть в международной литературе по марксизму»¹⁰.

Нельзя поэтому сказать, что Бакалов в эти годы стоит еще на плехановских позициях и далек от ленинских взглядов. Он уже смотрит на плехановские взгляды в эстетике (пусть не во всем, но в главном!) с учетом ленинских суждений.

Вслед за Плехановым большое влияние на Бакалова оказывали работы А. В. Луначарского, которые он высоко ценил с начала своей литературно-критической деятельности. В «Беседах по искусству» он называет Луначарского «самым компетентным русским»¹¹ по вопросам современного искусства, в решении проблемы использования наследия прошлого. Ссылки на статьи и высказывания Луначарского встречаются в работе довольно часто. Уместно здесь отметить, что в болгарской печати имя Луначарского впервые появляется в 1904 г. в сообщении Бакалова о полемике по вопросу классового сотрудничества (Ново време. 1904. № 4. С. 528). В следующем году в городе Горна Оряховица в переводе Бакалова появляется статья Луначарского «О художниках вообще и некоторых художниках в частности». В 1907 г. в Плевне выходят отдельной брошюрой две его статьи о Метерлинке, а в Бургасе в сборнике «Искусство и социализм» — статья «Задачи социал-демократического художественного творчества». К этому же времени относится и установление непосредственных связей между Бакаловым и Луначарским¹².

Общность интересов и взглядов двух видных деятелей культуры особенно проявилась после Октябрьской революции, когда А. В. Луначарский, будучи наркомом просвещения, выступал с различными статьями по проблемам культуры. Теперь еще больше Бакалов популяризировал его работы. Так появились в болгарских изданиях статьи Луначарского «В. Г. Короленко», «Социалистиче-

ский театр», «Пролеткульт и советская культура», «Проблемы социалистической культуры». Авторитет советского деятеля культуры в среде демократических писателей, и особенно в кругах болгарских коммунистов, был очень высок. Это отметил еще в 1919 г. В. Коларов, когда писал: «Высокообразованный Луначарский выражает академическую социалистическую мысль, а выросший из народных масс Горький представляет творческую мощь народного гения»¹³.

В «Беседах по искусству» Г. Бакалов, развивая взгляды своих предшественников, сделал шаг вперед по сравнению с ними в первую очередь в разработке вопросов пролетарского искусства и пролетарской литературы. Он дал обоснование закономерностей возникновения пролетарского искусства вообще и болгарского в частности. Он обратил внимание на значение формы в пролетарском искусстве, резко полемизируя с теми, кто недооценивал ее. «Без большого содержания, — писал Бакалов, — нет искусства, но и самое большое содержание, чтобы оно могло воплотиться в художественном произведении, должно получить свое соответствующее выражение, т. е. оно должно быть облечено в надлежащую образную форму. Форма — это не буржуазный вымысел, а существенный элемент любого искусства. Она должна всегда стремиться соответствовать содержанию»¹⁴. Эту мысль он развивал на примерах классической западноевропейской и русской литературы, обосновывал на примере творчества Христо Смирненского.

Исключительно важна постановка критиком вопроса о традициях. Ему было чуждо нигилистическое отношение советских пролеткультовцев к классическому наследию. Опираясь на высказывания А. В. Луначарского, используя суждения К. Маркса о литературе (из воспоминаний Меринга и Лассаля), Бакалов приходил к принципиально важному выводу: «Кто отрицает силу и способность пролетариата критически усвоить ценности искусства прошлого, у того нет веры в собственные творческие силы этого исторического класса. Тот напоминает русских футуристов, которые крикливо провозглашали: «Надо сбросить Пушкина, Достоевского, Л. Толстого и пр. с парохода современности». Тот страдает «детской болезнью левизны» в области искусства»¹⁵. Формулировка Бакалова о «детской болезни левизны» восходит к Ленину — в 1920 г. он перевел работу Ленина «Детская болезнь „левизны“ в коммунизме».

Анализ работы Бакалова позволяет говорить о том, что в оценках литературных явлений критик опирался не только на Плеханова и Луначарского, но и на Ленина, что он развивался, овладевая разными сторонами ленинского идеологического и эстетического наследия.

Г. Бакалов вплотную приблизился к ленинскому пониманию проблемы партийности литературы: «Когда говорят о пролетарском искусстве,— писал он,— то понимают под этим искусство марксистское. Но не потому, что класс сливается с партией, а потому что партия — это боевой, самый сознательный авангард класса, ее вождь. Все светлые мечты класса обращены к марксизму, который превращается в знамя класса, хотя последний и не вмещается в партийные рамки»¹⁶. Конечно, формулировка «марксистское искусство» звучит вульгарно-социологически. Однако основная мысль о связи искусства с классом и партией, как передовой части класса, несомненно, верна. К этой мысли критик не раз возвращается в этот период и в других своих статьях.

В рецензии на сборник Х. Смирненского «Да будет день!» в 1922 г. Г. Бакалов писал: «Наши противники с пренебрежительной улыбкой относятся к поэзии, которая настолько открыто передает классовый характер, что ее можно назвать поэзией партии пролетариата». И далее: «Идейная поэзия пролетариата — не пересказ в стихах партийной программы и лозунгов. Она образно воссоздает весь новый мир чувств и идей, которые воодушевляют пролетариат в его эпической борьбе»¹⁷. Итак, критик утверждал, что по своей природе искусство социально, а искусство революционное отражает позиции наиболее революционного класса, т. е. пролетариев (об этом ранее писал Благоев), но высшая форма пролетарского искусства — партийность, которую следует понимать не только в плане идейном, но и в плане художественном. Последние суждения были принципиально важными и новыми для болгарской марксистской критики 20-х годов, хотя они на этом этапе еще не получили у Бакалова развернутого осмысления.

«Беседы по искусству» проникнуты непримиримостью по отношению к буржуазному искусству, а также острой критикой вульгаризаторов пролетарского искусства. Бакалов решительно осуждал, например, позиции критика Ивана Генчева, который догматически истолковывал, а по сути, искажал многие положения марксистской эстетики.

В «Беседах об искусстве» Бакалов писал: «Вся моя критическая деятельность была направлена на расчищенные пути для пролетарской литературы»¹⁸. И это справедливо не только для предшествующей, но и для всей последующей деятельности критика. В многообразном наследии Бакалова особое место занимают статьи, посвященные творчеству Христо Смирненского. Они появлялись в печати сразу же после выхода в свет стихов и сборников выдающегося поэта Болгарии, поэтому в них так живо ощущается пульс того времени. В статьях (их всего четырнадцать) говорится о новых темах, новой поэтической форме, утверждается сила и значимость растущей болгарской революционной поэзии.

Бакалов первым заговорил о Смирненском как о явлении большого национального масштаба: он сопоставлял его поэзию с творчеством Х. Ботева, Д. Полянова, писал о нем как о поэте, воплотившем в своих стихах революционный подъем болгарского народа начала 20-х годов, как о крупнейшем представителе болгарской пролетарской поэзии. «На улице пролетарской поэзии,— писал он,— наступил праздничный день. Молодой, свежий, сочный талант с потрясающим разнообразием своих оригинальных красок и образов, которые выплескиваются, как огненный каскад, принес эту радость своим сборником «Да будет день!»¹⁹

Критик обратил внимание читателей на то, что появился удивительно талантливый поэт, обладающий не только новым, пролетарским мировоззрением, но и новым художественным видением. «Новое у него,— пишет критик,— не в темах, так как подобные темы часто встречаются в пролетарской поэзии. Новое состоит в подступах к этим темам, в их разработке — это нечто небывалое в нашей поэзии»²⁰. И далее Бакалов пояснял, что идеи борьбы у «буревестника пролетарского освобождения» не внешнее явление, изображаемые им герои раскрываются не со стороны, а являются самой сутью жизни поэта, его судьбой.

Критик не ставил вопроса о творческом методе поэта, не давал обстоятельного стилистического анализа стихов, как не разбирал и его творческой эволюции (хотя такую усматривал), но он заговорил об исключительной роли поэта в общественной и литературной жизни, обратил внимание на многообразие форм пролетарской поэзии. Это был ощутимый вклад в практику и теорию революционно-пролетарской литературы.

Бакалов сумел также разглядеть в писателях-ангифашистах ближайших союзников пролетарской литературы. Он высоко оценил творчество Гео Милева, его поэму «Сентябрь», его деятельность в журнале «Пламак». Выступая в поддержку литераторов, активных антифашистов, хотя и не связанных непосредственно с революционной борьбой рабочего класса, критик опережал свое время и призывал к идее единения революционных сил в литературной и культурной жизни страны.

Говоря о развитии политических, философских, эстетических взглядов Бакалова и других революционных литераторов, следует еще раз подчеркнуть огромную роль в этом развитии ленинских трудов. Уже в 1903 г. Бакалов перевел отрывок из работы Ленина «Что делать?». (Правда, тогда он и его болгарские коллеги считали, что под именем Ильин выступил в печати с новым псевдонимом Плеханов.) Активное восприятие ленинских работ в Болгарии начинается после Октябрьской социалистической революции. В 1920 г. Бакалов переводит «Детскую болезнь „левизны“ в коммунизме», в 1921—1922 гг. — ряд статей Ленина. В 1924 г. он писал: «Ленин, бесспорно, был самой колоссальной фигурой современности... Ленин был олицетворением сознательного и борющегося за освобождение пролетариата. Как горьковский Данко, он нес вынутое из своей груди бьющееся сердце и освещал им путь человечеству... Ленин действительно великолепно владел теорией Маркса и великолепно использовал ее метод»²¹. В том же году он издает отдельной брошюрой в своем переводе очерк М. Горького о Ленине. Одновременно в журнале «Нов пат» под названием «О свободе искусства» критик поместил отрывок из ленинской статьи «Партийная организация и партийная литература». Тогда же он опубликовал рецензию на воспоминания М. Горького о Ленине. Высоко оценивая их по содержанию и форме, он обратил внимание на образ вождя пролетарской революции. «Фигура Ленина, — писал Бакалов, — настолько велика, что она может быть оценена только с определенной дистанции. Она еще очень близка современности, чтобы ее можно было обозреть сейчас в ее полном объеме»²². И здесь же он высказывал мысль, что уже сейчас, в 1924 г., болгарский пролетариат идет к своей победе «под лучами солнца Ленина». Несомненно, что это образное выражение — «под лучами солнца Ленина» — применимо и к болгарским революционным писателям —

поэтам, прозаикам, критикам, которые осваивали ленинское революционное наследие.

Уместно также отметить, что сам Г. Бакалов сначала воспринимал работы В. И. Ленина по теории марксизма, по проблемам стратегии и тактики революционной борьбы, а позже — по литературе. Бакалов был первым болгарским критиком и историографом, который исследовал вопрос о проникновении идей В. И. Ленина в Болгарию²³.

Несмотря на значительный вклад Бакалова в марксистскую эстетическую мысль и пролетарскую литературу, все еще нет единой точки зрения в оценке наследия Г. Бакалова в разные периоды его деятельности.

Одна из первых работ, посвященных литературно-критическим взглядам Бакалова, — брошюра Т. Павлова «Г. Бакалов, литературный критик» (1940). Т. Павлов писал: «Актуальность и боевитость всех его литературных работ, их динамичный, общедоступный и боевой язык, огромная литературная и общая эрудиция автора, его энциклопедическая память, основательные познания в области русской и других зарубежных литератур — все это поистине большие положительные качества, которые обеспечивают значение работ покойного и делают их и сейчас так же интересными, как и в дни их первой публикации»²⁴. Вместе с тем Павлов подчеркивал слабые стороны литературно-критической и эстетической мысли Бакалова с целью преодолеть недостатки литературно-критической мысли предшествующего периода. Это привело позднее, уже в народной Болгарии, к недооценке всей деятельности Бакалова. Так, например, в 1951 г. С. Каролев писал: «Очевидно, что и в 1924 г. Бакалов не оценил ни Маркса, ни Энгельса, ни Ленина как гениальных основоположников марксистской эстетики»²⁵. Критикуя бакаловскую абсолютизацию роли мировоззрения в творчестве писателя, Каролев приходил к заключению, что и в этом отношении «он также возвращается назад по сравнению с теоретическими позициями Благоева»²⁶.

Более дифференцированно подошел к наследию Георгия Бакалова в конце 50-х годов Ж. Авджиев, который стремился выявить наиболее ценное в деятельности этого критика в разные периоды. Особое значение Ж. Авджиев придает периоду с середины 30-х годов, когда, по мнению его, Бакалов «освобождается от политического и идеологического бремени «левосектантов», когда он решительно вступает на путь все более полного овладения марксистско-ленинской эстетикой»²⁷. Соглашаясь с основ-

ным тезисом Авджиева, заметим все же, что не следует связывать эволюцию взглядов Г. Бакалова с одной лишь его работой («Против меньшевизма в литературоведении»), как это делает Ж. Авджиев, а необходимо видеть всю сложность и длительность процесса, протекавшего на протяжении 20-х годов. И конечно, весьма важным фактом является вступление Г. Бакалова в БКП в 1920 г. и его общественно-культурная и литературная деятельность в первой половине 20-х годов²⁸. С этими нашими соображениями согласились многие исследователи²⁹, однако Авджиев остался на прежних позициях. «Неосновательны, — писал он, — не опираются на литературные факты желання некоторых авторов видеть «торжество» ленинских принципов у Бакалова не только в начале 30-х годов, но даже еще в первые годы после Октябрьской революции. За переводом и распространением книг Ленина автоматически не следует и восприятие его взглядов по литературным вопросам»³⁰. Конечно, в 20-е годы трудно усмотреть в работах Бакалова полную победу ленинских принципов, но нельзя отрицать и начавшегося в те годы движения к их восприятию. Точку зрения Авджиева («по существу ленинским ...является краткий, но особенно содержательный период литературной деятельности Бакалова с 1935 г. до конца его жизни»³¹) нельзя приписать по разным причинам.

Во-первых, нельзя полагать, что между собственно эстетическими и общественно-культурными взглядами лежит пропасть и что они не взаимодействуют друг с другом. Во-вторых, не следует представлять себе усвоение критиком ленинских принципов как акт, затрагивающий одновременно и в равной степени разные аспекты эстетических и литературно-критических взглядов. Во всяком случае, невозможно представить Г. Бакалова в стороне от ленинских идей в первой половине 20-х годов, в тот период, когда он переводил ленинские работы политического и философского характера, когда публиковал статью «Партийная организация и партийная литература», когда переводил очерк М. Горького о В. И. Ленине. Трудно представить себе Бакалова, сторонящимся ленинского учения и несколько позже, когда он писал статьи о В. И. Ленине, о проникновении его работ в Болгарию и их влиянии на общественную мысль, когда он, живя в Москве, был научным сотрудником Института К. Маркса и Ф. Энгельса, когда он общался с А. В. Луначарским и активно сотрудничал в советской печати. Разумеется,

в этот период у Бакалова были свои ошибки — непоследовательность в отстаивании взглядов В. И. Ленина по вопросам литературы, отступления от ленинских принципов. Важно другое — объективное приближение болгарской марксистской критики к ленинским решениям вопросов культуры и литературы, ее эволюция, появление в ней качественно новых тенденций.

Примечательной особенностью развития общественной и литературной мысли Болгарии в первой половине 20-х годов явилось обращение политических деятелей и литераторов к трудам Ленина, притом обращение со стороны разных кругов. Всех объединяло глубокое преклонение перед его практической деятельностью революционера, осуществившего небывалую социалистическую революцию и наметившего пути построения социалистического общества и государства. Во взглядах на его литературные работы выявились разные аспекты. Пролетарских литераторов интересовали те вопросы, которые содержались в статье «Партийная организация и партийная литература». Да и здесь отнюдь не все и не в одинаковой степени. Им ближе всего были такие вопросы, как проблема зависимости художника слова в буржуазном обществе от «денежного мешка», проблема использования художественной литературы в интересах общепролетарских целей и задач.

Заслуживает внимания в этой связи и одно из выступлений Г. Димитрова. В 1923 г. в журнале «Артист» он опубликовал статью об идейных позициях творческой интеллигенции под названием «По какому пути?». В ней на основе анализа новой общественной обстановки, усиления революционного движения Димитров приходит к выводу о том, что болгарская художественная интеллигенция — артисты, музыканты, художники — не может остаться безразличной к социальным процессам. Перед деятелями искусства со всей остротой встал вопрос: какой путь им избрать в их повседневной жизни и работе, с кем им идти дальше — то ли оставаться на службе меценатов и отдавать свой талант господствующему классу, то ли слиться с пролетариями и вместе с ними бороться за новые идеалы. Задача журнала «Артист», по мнению Димитрова, заключалась в том, чтобы помочь талантливым труженикам искусства привести их новое самосознание в соответствие с изменившимся бытием и «вместо пресловутого интеллигентского индивидуализма воспитывать чувство солидарности и идею об общих действиях,

способствовать тому, чтобы все пошло по пути организации общего профессионального союза работников искусства и общей борьбы, по пути единства трудящихся молота, серпа и пера, единства работников материального производства и производителей духовных ценностей и благ, по пути освобождения всего трудящегося человечества и самого искусства от режима гниющего капитализма»³².

Живой интерес у передовых литераторов вызывали взгляды Ленина на творчество Л. Толстого. Еще в 1911 г. в журнале «Савремена мисъл» (№ 1. 28 февр.) были помещены четыре отрывка из статьи В. И. Ленина «Л. Н. Толстой»³³. Правда, никто из болгарских читателей не видел в авторе этих отрывков подлинного революционера и мыслителя. Более осозанным было их восприятие высказываний Ленина о Толстом вскоре после Октябрьской революции. Об этом свидетельствует отношение Гео Милева к ленинским оценкам. В 1924 г. в журнале «Пламак» в заметке о Льве Толстом он анализирует два подхода к творчеству великого русского писателя: один из них — ленинский, на основании воспоминаний М. Горького, а другой — плехановский. Гео Милев приходил к выводу о жизненности ленинского подхода. «Толстой может быть отвергнут, — писал он, — как религиозно-этическая система, но никогда как целостное выражение настроений миллионной мужицкой массы. И в этом, может быть, величие его образа — как раз это вызывает восторг у Ленина... Нет ничего общего между коммунистической идеологией Ленина и религиозно-этической проповедью Толстого. Но Ленин видит сущность (и именно она важна и ценна) — крестьянское мировосприятие. Это крестьянское мировосприятие сближает Толстого с революцией. Но отрицать Толстого целиком и даже представлять его защитником реакции, как это делает Плеханов в своей статье «Карл Маркс и Лев Толстой» ...совсем нет оснований»³⁴.

Исходя из положений В. И. Ленина, Гео Милев пересматривает отношение к Ивану Вазову и впервые в болгарской критике дает обоснование его исключительного значения как национального и народного писателя. Конечно, эти прозрения не стали методологическим принципом, приведшим к существенному пересмотру всего демократического наследия в культуре болгарского народа, но они сыграли важную роль в выработке на более позднем этапе близких или совпадающих с ленинскими эсте-

тических принципов. Вслед за Милевым в 1926 г. к высказываниям Ленина обращается один из крупнейших болгарских реалистов, писатель-антифашист А. Страшимиров. В первом номере своей газеты «Ведрина» он помещает ленинскую статью «Лев Толстой, как зеркало русской революции». Все это было неопределимым капиталом болгарской литературно-критической мысли, способствовавшим выработке передовых и революционных принципов в эстетике.

Говоря о проникновении в Болгарию уже в 20-е годы ленинских взглядов на литературу, не следует преувеличивать их глубокого и творческого усвоения. Этот процесс лишь начинался. Он мог бы привести и к большим завоеваниям, если бы в 1923 г. не наступила в стране фашистская реакция, нанесшая большой урон революционному фронту литературы. Наступила та мрачная и тяжелая для литературы полоса, когда революционная мысль фактически замирала, а отдельные ее проблески в газете «Ведрина» (1926—1927) А. Страшимирова или еженедельнике Д. Полянова «Наковалня» (1925—1933) тонули во мраке реакции.

Конец 20-х — начало 30-х годов — преддверие нового этапа в развитии болгарской общественно-политической, культурной и литературной жизни, этапа, который для критики можно определить как период утверждения и развития марксистско-ленинской эстетической мысли. В начале 30-х годов активно выступали многие революционные критики и писатели, но особенно значительный вклад внесли Г. Бакалов и Т. Павлов.

В эти годы обостряется кризис буржуазной системы. Новый подъем переживает рабочее движение в стране. Оживилась деятельность демократической и революционной печати. Кроме журнала «Наковалня», стали выходить еженедельник болгарских коммунистов «РЛФ» (Работнически литературен фронт. 1929—1934), журнал «Звезда» (1932—1934), еженедельник «Поглед» (1930—1934), антифашистские издания «Фронт на трудово-борческите писатели» (1932—1933) «Штит» (1933—1934), «Литературен поглед» (1934—1935), коммунистический еженедельник «Кормило» (1935—1936) и др. Расширившийся круг коммунистических и антифашистских изданий отражал рост творческих сил в литературе, повышенную интенсивность литературной мысли. Именно в это время выступают на литературную арену такие яркие писатели, как Г. Кара-

славов, О. Василев, Х. Радевский, М. Исаев, Г. Белев, К. Велков, Н. Хрелков, Т. Генов. Их поэзия и проза привлекали внимание самых широких кругов читателей. К концу 30-х годов определяется творческий облик Николая Вапцарова — выдающегося поэта. К растущему отряду пролетарских писателей тяготеют антифашисты Л. Стоянов, А. Златаров, С. Минков. Они нередко участвуют и сотрудничают в одних и тех же изданиях, растет их идеологическая и идейно-художественная общность, которая приводит к сплочению прогрессивного писательского фронта и к утверждению социалистического реализма в болгарской литературе как метода и как литературного направления.

Консолидация прогрессивных сил в борьбе против реакции и фашизма привела к образованию новых творческих союзов. Так, в апреле 1931 г. возникает Общество новых художников, в котором сплачиваются прогрессивные деятели изобразительного искусства. В конце того же года проходит учредительная конференция Союза пролетарских писателей, который окончательно утверждается в феврале 1932 г. под названием Союз борющихся писателей. В этот союз, возглавлявшийся коммунистами, входили писатели различных идейных течений и различной партийной принадлежности. Их общей политической платформой была борьба против фашизма, за пропаганду советской культуры и идей социализма. Впервые в Болгарии практически осуществлялся союз пролетарских, антифашистских и демократических сил в области культуры, что знаменовало собой новый этап политической зрелости коммунистов. Если к этому прибавить, что летом 1932 г. творческая интеллигенция Софии закладывала основы Союза друзей СССР, ставшего прообразом будущих массовых организаций Болгаро-советских обществ (с 1934 г.), то станет понятным тот огромный подъем демократических сил в идеологической и культурной жизни, который наступил в Болгарии в начале 30-х годов.

В новых исторических условиях эстетическая мысль болгарских коммунистов завоевывала новые позиции. Важнейшей ее особенностью стало более глубокое овладение наследием В. И. Ленина в области культуры, литературы и искусства, более глубокое восприятие принципа партийности, что в целом в трудах болгарских ученых называется «ленинизацией» идеологического и культурного фронта Болгарии.

Одним из начальных моментов этого процесса болгарская критика не без основания считает выступление видного философа-марксиста и публициста С. Гановского, который под псевдонимом Трудин в конце 1931 г. поместил в еженедельнике «РЛФ» статью «Диалектический материализм и литература». В ней говорилось: «Без понимания, использования и претворения в жизнь огромного ленинского наследия на литературном фронте невозможно правильное и обоснованное решение задач, стоящих перед литературным фронтом»³⁵. Статья была направлена против ращповских упрощений, против узости эстетических взглядов. Основные положения С. Гановского (Трудина) оспаривал поэт Д. Полянов, который писал: «Вместо решения проблемы Плеханов—Ленин, которую, в сущности, тов. Трудин поставил как дилемму: или Плеханов — или Ленин; а точнее, вместо подмены Плеханова искусствоведа Лениным-диалектиком — наш лозунг: „Назад к Плеханову, изучайте Плеханова, ибо без Плеханова нет дальнейшего развития и разработки марксистского искусствоведения“»³⁶.

С. Гановский явно не удовлетворялся прежней постановкой вопроса о роли наследия и искал путей к его развитию на новом историческом этапе, а Д. Полянов стремился к более широкой пропаганде раннего этапа марксистской критики. Следует учитывать, что дискуссия развертывалась в тот момент, когда Болгарская компартия не преодолела ошибок сектантства и когда каждое новое веяние в области идеологии воспринималось руководством БКП как ревизия партийных позиций. С. Гановский в ответ на статью Д. Полянова выступил с новыми работами в журнале «Наковалия». Он, в частности, писал: «Нет никакого сомнения, что работы Плеханова в области литературы, литературной критики и эстетики и пр. представляют собой бесспорное теоретическое богатство, которое должно быть изучено, использовано нашими товарищами — работниками литературного фронта»³⁷. И далее: «Все это показывает нам, что Ленин еще не понят как литературный критик, что не понято его огромное дело, что наследие Ленина в области литературы и искусства также важно и что от его непонимания страдает не только сам автор (т. е. Д. Полянов.— В. З.), но и многие другие товарищи, работники литературного фронта»³⁸.

Ставя на повестку дня задачу овладения ленинскими принципами в философии и литературе, С. Гановский

исходил как из реальной ситуации в Болгарии, настоятельно требовавшей сплочения революционных и антифашистских сил на культурном фронте, так и из опыта развития теоретической мысли в Советском Союзе. Ведущим болгарским деятелям в области марксистской идеологии хорошо были известны дискуссии, которые проходили по поводу наследия Плеханова в советской печати. 25 января 1931 г. в ЦК ВКП(б) было принято Постановление о журнале «Под знаменем марксизма». В нем содержалась серьезная критика журнала, воскрешавшая «позиции меньшевистствующего идеализма». Редакции предлагалось проводить «последовательно во всей своей работе ленинский принцип партийности философии», осуществлять программу разработки «ленинского этапа развития диалектического материализма»³⁹. В апреле того же года в редакционной статье «За пролетарскую литературу», опубликованной в «Правде», поднимались те же проблемы, но уже применительно к литературе. «Мы вправе требовать от всех литературных объединений, — говорилось в статье, — чтобы во всей их деятельности проводилась определенная борьба за ленинизм в литературе»⁴⁰.

Поднятые в Советском Союзе вопросы развития марксистской философии, литературной критики послужили примером для болгарских марксистов. В дискуссию включился Т. Павлов. В легальном органе коммунистов, газете «Эхо», в статье «И на философском фронте» он писал: «В этом году, например, раздался призыв: „Назад к Плеханову!“ (по крайней мере в искусствоведении). Это означает возвращение от ленинских теоретических позиций к позициям Плеханова! Дождали и до такого положения, и как раз после полной победы ленинизма в философской дискуссии в Советском Союзе. Никто не отрицал ценного в наследии Плеханова, и меньше всего сам Ленин. Но поднятый „Наковалней“ лозунг „Назад к Плеханову!“ — не только признак отсталости по сравнению с теоретической мыслью в СССР, но и признак неискоренных социал-демократических недугов в редакции «Наковални»»⁴¹.

Завершая дискуссию, Д. Полянов опубликовал в конце января 1932 г. статью «Прежде всего партия», в которой подверг критике свои позиции и призвал всех марксистов литературного и теоретического фронта в Болгарии к сплочению сил во имя единства партии и дальнейшего развития принципа партийности в философии и литературе⁴². Но это еще не означало полного идейного и методо-

логического перевооружения революционных критиков на основе ленинских принципов. Нужна была длительная работа в новом русле ряда изданий коммунистов, как «РЛФ», «Звезда» (1932—1934), «Новая литература» (1935—1936), нужны были конкретные литературно-критические и эстетические исследования, чтобы можно было утвердить в критике, литературной жизни новые позиции. Важную роль в осуществлении назревших задач сыграла разносторонняя деятельность Г. Бакалова и Т. Павлова.

В начале апреля 1932 г. после длительной эмиграции Г. Бакалов возвращается в Болгарию и возобновляет активную литературно-критическую деятельность в Софии. Он издает журнал «Звезда», активно выступает с публицистическими и литературно-критическими статьями в «РЛФ», «Погледе», «Народной просвете». Пафос выступлений критика состоял в утверждении ленинских принципов в подходе к литературным явлениям. В этой связи характерно его открытое письмо С. Гановскому (Трудину), опубликованное 12 апреля 1932 г. (т. е. сразу же после возвращения на родину) в еженедельнике «РЛФ» под названием «Не назад к Плеханову, а вперед к Ленину!»⁴³. В нем Бакалов поддерживал С. Гановского, предлагая организовать широкое движение за перевооружение идеологического фронта в Болгарии, и подвергал критике некоторые свои прежние воззрения. «Товарищ Трудин, — обращался он к С. Гановскому. — Поднятый тобой вопрос о ленинизации нашего литературного фронта крайне своевременен. Литературный участок не должен оставаться позади общего фронта пролетарской классовой борьбы. Не плехановский меньшевизм, а боевой марксизм-ленинизм несет на своих знаменах победу»⁴⁴. Вслед за письмом появились статьи Г. Бакалова, в которых в сопоставительном плане с плехановскими положениями рассматривается качественно новый подход Ленина к проблеме партийности, к наследию Л. Толстого, творчеству М. Горького. Все они впоследствии составили брошюру «Против меньшевизма в литературоведении» (1934). Значение ее было огромным не только в творческой эволюции самого критика-марксиста, но и в развитии теоретической мысли в Болгарии. Ведь с критическими (и самокритическими) положениями выступал один из самых активных и авторитетных приверженцев Плеханова в Болгарии. Он не просто указывал на ошибочность некоторых важных суждений Плеханова, но и стремился дать позитивное решение эстетических вопросов, исходя из работ Ленина

о литературе, из практики литературного процесса в Советском Союзе и Болгарии.

Одним из главных вопросов, стоявших тогда на повестке дня литературной жизни, был вопрос о партийности художественной литературы. К решению проблем партийности Г. Бакалов подходил еще в середине 20-х годов. Прежние свои положения и позиции критик называл эклектичными, что проявилось в истолковании сущности искусства (искусство — лишь «систематизация человеческих чувств и мыслей в образах»), в недооценке пролетарского искусства (соглашался с Р. Люксембург, что расцвет пролетарского искусства наступит только с победой пролетариата)⁴⁵.

В трактовке проблем партийности (или, как он ее называл теперь, большевистской партийности) Бакалов исходил из статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература». Он рассматривал категорию партийности как акт активный и действенный, как акт диалектический — с взаимодействием среды и личности, творца, как взаимную обусловленность формы и содержания. Все эти положения имели очень важное значение при определении принципов социалистического реализма. И не случайно, что в среде болгарских критиков-марксистов и революционных писателей основополагающие положения социалистического реализма нашли единодушную поддержку и стали широко претворяться в творческой партийной практике.

Г. Бакалов впервые в болгарской критике сопоставил взгляды Плеханова и Ленина на творчество М. Горького и Л. Толстого. В первом случае он осуждал позиции русского марксиста за их узость, боязнь тенденциозности (а в сущности открытой партийности!) и отождествлял их с политическими ошибками Плеханова — меньшевизмом. Во втором случае он обращал внимание на смелую постановку вопроса о писателе и революции (на примере Горького и Толстого), на диалектическое единство художника и мыслителя, определение роли выдающихся писателей в русской и мировой литературе. «Подход Ленина к Толстому, — писал Бакалов, — остается классическим, образцовым применением марксизма к литературным явлениям»⁴⁶.

Правда, в эти годы он еще не смог применить ленинские принципы к болгарскому литературному наследию, в частности к сложному творчеству И. Вазова. Подлинно марксистский подход к Вазову обозначился в болгарской

критике лишь в конце 40-х — начале 50-х годов. Это еще раз показывает, как сложно и продолжительно протекал процесс освоения новых принципов.

Значительным вкладом Бакалова в освещение проблем болгарской революционной литературы и в сплочение прогрессивных сил явились его статьи о творчестве отдельных болгарских поэтов и прозаиков. Он был первым критиком, который в полный голос заговорил о поэзии Христо Радевского («На более высокий уровень», 1933), о романе Крума Велкова «Село Борово» («Значительный шаг вперед в пролетарской беллетристике», 1932), о повести Г. Караславова «Селькор» (статья появилась в 1933 г.), а также о творчестве М. Исаева, А. Тодорова, Н. Хрелкова, Л. Стоянова, Г. Белева, сыгравших большую роль в развитии национальной революционной литературы и ставших ее гордостью. Небольшие статьи критика были написаны темпераментно, публицистически остро. «Ничего, — писал он, анализируя стихи М. Исаева, — что наши поэты только идейно перестраиваются и лишь овладевают формой... Будущее — нет, точнее сказать, уже настоящее, — принадлежит пролетарским поэтам. За работу, товарищи, будьте бардами класса, штурмующего небеса!»⁴⁷

Из общих статей особо следует отметить «Изобразите героическое!», в которой он призывал болгарских литераторов продолжить традиции Ботева и Вазова, Смирнского и Гео Милева, чтобы увековечить подвиги болгарских коммунистов и антифашистов. Героическое, утверждал он, «не только не исчезло, не уменьшилось, а значительно возросло. Именно героика ломает льды и создает то предвестие наступающей весны, о которой мы уже говорили»⁴⁸. Критик призывал своих коллег создавать художественные произведения в духе социалистического реализма, или, как писали тогда болгарские литераторы, в духе «художественного реализма».

Сложным для критиков-марксистов 30-х годов был вопрос о руководстве культурным и литературным фронтом со стороны партии коммунистов. Уже с середины 20-х годов ни у кого не вызывало сомнений положение о том, что культура и литература должны быть частью общепролетарского дела. Это положение настойчиво проводили в жизнь такие издания коммунистов, как «Наковалня», «РЛФ», «Звезда», «Новая литература» и др. Однако в начале 30-х годов уже нельзя было ограничиться объединением в одних изданиях только пролетарских писате-

лей. Теперь все более заметную роль в культурной и литературной жизни играли писатели-демократы и антифашисты. Достаточно привести имена таких творчески активных литераторов, как Л. Стоянов, С. Минков, Г. Стаматов, С. Загорчинов, А. Страшимиров и др. Многие критики-коммунисты сознавали, что наступила пора сплочения прогрессивных сил на более широкой платформе, хотя на практике это не всегда осуществлялось. Давали себя знать старые традиции обособления и «классовой чистоты», да к тому же сама партия коммунистов в Болгарии в тот период еще не избавилась от ошибок сектапства. Вспомнив о своем участии в «РЛФ», Х. Радевский называл газету «боевым и темпераментным» органом, смело ставившим вопросы партийности литературы. Вместе с тем он считал ее «во многих отношениях сектапской»⁴⁹. В монографии, посвященной этой газете, В. Колевский писал: «В течение всего периода своего существования „РЛФ“ не сумела найти верный ленинский подход к творчеству некоторых крупнейших болгарских писателей критического реализма»⁵⁰. Наконец, следует отметить комментарий, который Т. Павлов дал в 1954 г. к своей статье «И против ультралевизны», появившейся в апреле в 1931 г. «Факт,— писал он,— что товарищи И. Мешеков, А. Тодоров, Н. Ланков, В. Топенчаров, а также некоторые другие пролетарские писатели, публицисты и литературные критики времени „РЛФ“, а некоторые из них и позднее допускали при рассмотрении известных литературных и литературно-критических вопросов несомненные ошибки и отклонения вправо или влево»⁵¹.

В середине 30-х годов уже нередко были случаи совместных выступлений коммунистов и антифашистов как против реакции внутри страны, так и за укрепление культурных и литературных болгаро-советских отношений. Все это было на практике определенным завоеванием нового этапа болгарской марксистской мысли, хотя, конечно, о торжестве ленинских взглядов говорить было бы преждевременно. Уязвимым местом оставался вопрос о взаимоотношении революционных литераторов с писателями-демократами реалистического направления, а также вопрос использования общедемократического наследия прошлого (И. Вазов, П. Яворов, Пенчо Славейков, П. Тодоров) в современной культуре и литературе.

Исключительно важным был и вопрос о претворении в жизнь ленинских принципов партийности непосредст-

венно в литературном творчестве. Речь шла не просто о воспроизведении актуальных современных явлений, изображении борцов, коммунистов, но и о повышении художественного мастерства, когда объективно ведущие социальные тенденции действительности находят художественно убедительное и впечатляющее раскрытие. В конечном итоге это означает превращение принципа партийности из фактора идеологического в фактор эстетический и идейно-художественный. Интерес и внимание к нему проявляются со стороны многих болгарских критиков и писателей с начала 30-х годов.

В августе 1930 г. на страницах «РЛФ» была опубликована статья Х. Радевского «О стиле пролетарской литературы», которой, по существу, начинался широкий разговор о писательском мастерстве. Позднее в этой же газете печатались статьи Г. Караславова «Как изображать героя», О. Василева «С чего начать изображение героев», И. Руж «Как писать образно», беседа М. Исаева о поэзии молодых⁵² и др. Все эти статьи содействовали росту мастерства молодых революционных писателей и выработывали у них определенные идейные принципы. Х. Радевский отмечал, что «борьба за пролетарскую поэзию — это не просто борьба за новый стих, но и борьба за новое содержание, борьба за новую, классовую, пролетарскую поэтичность»⁵³.

Именно в то время — конец 20-х — начало 30-х годов — в литературных произведениях ставился вопрос партийности, изображались герои-коммунисты. Наиболее ярким выражением таких идей явилось стихотворение Х. Радевского «К партии» (1929), а затем и его сборник, вышедший в 1932 г. под тем же названием. Основной мотив стихотворения — единство мыслей и чувств лирического героя с коммунистической партией, осознанное идейное и духовное слияние с ней и восприятие роли партии как ведущей силы пролетариев и народных масс.

Комментируя это стихотворение в одной из статей 1950 г., Х. Радевский писал: «Стихотворением „К партии“ я хотел проиллюстрировать свое творческое понимание проблем партийности в поэзии. Воспеть партию как организатора народной борьбы, партию, которая способна сплотить волю и стремления народа к счастью. Кроме того, я хотел на практике опровергнуть буржуазный предвзгляд о независимости поэзии в обществе. Буржуазные поэты остерегаются оказаться связанными своим искусством с какой-либо политической партией. Я же хотел

доказать, что наша партия не имеет ничего общего с их партиями и что наша партия — источник нашего вдохновения»⁵⁴.

Большое внимание уделяется в 30-е годы проблемам художественной формы, мастерства, стиля в творчестве пролетарских писателей. Г. Бакалов выступает со статьями — «О чистоте языка» (1932), «О языке трудовой печати» (1933), «Как надо писать» (1935), «О малых поэтических произведениях» (1936) и др. Характерно, что для критика форма, стиль и язык — это не технические приемы или, вернее, не только технические приемы. «Язык, — писал он, — это орудие для формулирования и проведения идей»⁵⁵. Поэтому он призывает литераторов к предельной ясности, точности и четкости выражения своих мыслей, в изображении людей, событий. Нередко в качестве примера он использовал классиков болгарской и русской литературы, видных критиков, а порой прибегал и к опыту В. И. Ленина. «Пример Ленина, — утверждал он, — особенно поучителен для сотрудников пролетарской печати. Необходимо учиться языку в живой общественной практике рабочего класса. Это поможет более крепкому сплочению работников печати со своим классом»⁵⁶. За формой критик ищет содержание, которое, в свою очередь, сопоставляет с реальной действительностью, требуя, чтобы произведение служило революционным силам, идеям социализма; по его мысли, это и означает воплощение принципа партийности в литературе.

Г. Бакалов конкретно мыслил о национальной форме и связывал ее с важнейшими идеями своего времени. В статье «Как надо писать» он утверждал: «Культура, ради которой мы работаем, не ограничена рамками одной страны (вообще в современных условиях неразрывных связей между всеми странами мира не может быть узконациональной культуры), она является культурой международной. Однако форма ее обязательно должна быть национальной. Общечеловеческие идеи тогда станут доступными для большинства, когда они будут ярко облечены в национальную одежду»⁵⁷. В данном случае коммунист-патриот, отстаивая национальную форму, выступал за идеи пролетарского интернационализма. А это еще одна сторона проблемы партийности в критике и в самой литературе.

Если Г. Бакалов в болгарской критике представлял собой тип критика-публициста, то Т. Павлов — тип критика-теоретика. Разумеется, и ему были свойственны

публицистичность, злободневность, особенно когда речь заходила о современных явлениях культурной и литературной жизни, однако в большинстве работ Павлова чувствуется стремление автора к философским обобщениям, стремление к широким эстетическим концепциям, теоретическая разработка проблем критики.

Вся литературная и научная деятельность Т. Павлова (1890—1977) тесно связана с революционной борьбой, а еще точнее — с деятельностью Болгарской коммунистической партии. С 1919 г. молодой литератор — член партии, а с 1924 г. он входит в состав ЦК БКП. В монархофашистской Болгарии Павлов немало лет провел в тюрьмах и концентрационных лагерях. Здесь закалялась его воля к борьбе, здесь рождались многие его очерки, статьи, возникали замыслы крупных исследований. Значительной работой Т. Павлова, синтезировавшей его жизненный и литературный опыт, явилась книга «Лучи в преисподней. Письма из тюрьмы 1923—1929 годов». Мысли о политике и литературе, науке и революционной борьбе переплетались в этой книге. Павлов предстает в ней как личность целеустремленная и весьма характерная для развития болгарской социалистической культуры.

Активное участие Павлова в литературной жизни страны началось с редактирования им журнала «Младек» (1922—1923) — органа коммунистического союза болгарской молодежи. Позже он сотрудничал в «Работническо дело», «РЛФ», «Кормило» и других пролетарских изданиях. С конца 20-х годов Т. Павлов завоевывает признание как философ-марксист и литературный критик, выступающий за сплочение пролетарских и антифашистских сил в национальной литературе. Большую роль в его жизни сыграло пребывание в Советском Союзе. В 1932 г. по решению БКП он приехал в Москву, чтобы познакомиться с социалистическим строительством и с достижениями марксистско-ленинской науки. Здесь он стал профессором Института красной профессуры, а затем и деканом философского факультета Московского института истории, философии и литературы. В Москве Павлов завершил и издал на русском языке одно из капитальных своих исследований — «Теорию отражения» (1936), которое получило широкое признание в кругах марксистов разных стран. По возвращении на родину он публикует работы, имеющие принципиальное значение, — «Общая теория искусства» (1937), «На философские и литературные темы» (1938), а также исследования об отдельных писателях,

где ставились общие проблемы литературной и эстетической мысли. Упомянутыми трудами Т. Павлов вносил свой вклад в разработку марксистско-ленинских проблем литературной критики, эстетической мысли, с его деятельностью связан целый период утверждения в Болгарии важнейших положений ленинской теории.

На протяжении всей общественно-литературной и научной деятельности Павлов уделял большое внимание литературной критике. Он откликался на разные явления национальной литературы, создал работы, посвященные крупнейшим представителям литературной критики в Болгарии на разных исторических этапах: «Христо Ботев как литературный критик», «К вопросу об эстетических и литературно-критических взглядах Димитра Благоева» и уже упоминавшийся нами труд «Георгий Бакалов как литературный критик». К общим вопросам истории и теории критики Павлов нередко обращался и в социалистической Болгарии, развивая и дополняя свои суждения. Ограничимся здесь сжатой характеристикой взглядов критика до конца 30-х годов, в период, когда происходило утверждение основных ленинских принципов в литературно-критической и эстетической мысли Болгарии.

В одной из своих работ ученый писал: «Литературная критика — это особый род общественно-исторически обусловленной и значимой ...идеологической деятельности. Эта ее особенность состоит прежде всего в том, что литературная критика переплетается как с искусством, так и с научно-технической и социально-практической деятельностью человека, однако она имеет и свои собственные задачи, сущность, роль, формы»⁵⁸. К таким итоговым положениям Т. Павлов пришел уже на основе большого литературного опыта. Путь же самого автора к этим взглядам был сложным и длительным.

Впервые общие положения о задачах искусства и о роли пролетарского искусства Павлов сформулировал в статье «К вопросу о нашем отношении к искусству» (Младеш. 17 мая 1923). В ней критик говорил о том, что искусство связано с социальными явлениями действительности, что оно тенденциозно и классово. Он разделял искусство буржуазное и пролетарское, но видел возможность использования пролетариатом достижений искусства буржуазного. «Буржуазное искусство, — писал он, — когда и поскольку буржуазия как класс выступает в историческом и культурном отношении силой прогрессивной, также может содержать в себе известные прогрессивные

элементы, и именно пролетариат, будучи сегодня самой прогрессивной и самой революционной силой, может и должен лучше оцепить и использовать эти элементы, при этом, разумеется, не отказываясь от создания нового, пролетарского искусства»⁵⁹.

В выявлении социальной сущности искусства и культуры, а также в определении решающей роли пролетарского искусства Павлов перекликается с марксистскими критиками тех лет, в частности с Бакаловым. Были ему присущи и слабости, характерные для многих революционных критиков тех лет. Например, он считал, что только пролетарская среда способна дать высшие достижения в литературе.

Эти положения вошли в книгу Павлова «Лучи в преисподней. Письма из тюрьмы 1923—1929 годов». Переиздавая ее в середине 50-х годов, автор дал к ней некоторый исторический комментарий. Внимательный читатель «Писем из тюрьмы», отмечал он, «не может не заметить, что между сегодняшними взглядами автора на партийность искусства и философии и взглядами, выраженными им ранее в „Письмах...“, особенно в разделе „Сюжеты“, существует определенное различие. Так, например, мы — представители социалистического реализма — не считаем сегодня, что для того, чтобы произведение социалистического реализма было действительно партийным, автор его непременно должен быть членом партии и обнародовать свои произведения только в ее периодических и непериодических изданиях»⁶⁰. Поясняя свои позиции тех лет, Т. Павлов писал: «Тогда нужно было создавать партийную литературу в узком смысле слова. Тогда нужно было оберегать и спасать наших писателей от влияния буржуазных эстетов, формалистов, субъективистов и мистиков»⁶¹. Попять такую мотивировку можно. Огрубление и упрощение позиций имело корни в литературной жизни тех лет, когда пролетарское течение составляла небольшая группа поэтов и прозаиков.

С подъемом демократического движения в стране и оживлением литературного процесса в конце 20-х и начале 30-х годов заметно активизируется деятельность Павлова. Он смело включается в литературную борьбу, отстаивая передовые завоевания отечественных писателей. Он остро критикует столпов «Златорога» — В. Василева, Й. Бадева и П. Йордаккова — за их эстетские позиции, за формализм и проповедь надклассовости искусства и литературы («Позиция Златорога»). С другой стороны, он

решительно осуждает тех своих соратников, которые отвергали всех непролетарских писателей за их мелкобуржуазные позиции. В брошюре «Литература попутчиков» (1930) Павлов развенчивал «надклассовую» позицию некоторых болгарских теоретиков, утверждая идеи партийности литературы. В ней он обратился к статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», чтобы обосновать правомерность и плодотворность позиций революционных болгарских писателей-коммунистов. Он ратовал за многообразие творческих индивидуальностей и в то же время выступал против идеологических компромиссов. Сотрудничество с писателями общедемократического направления возможно, иногда даже необходимо, но никогда пролетарские писатели не должны растворяться в их среде, не должны идти на идейные компромиссы. По сути дела, он касался одного из узловых вопросов марксистской критики — вопроса об отношении пролетарской литературы к непролетарским течениям, группам и отдельным творческим индивидуальностям. Будучи одним из инициаторов дискуссии по этому вопросу, он уже тогда в его решении занял марксистско-ленинскую позицию. Он не отступал от главных идеологических критериев, от социально-классового подхода к литературе, искусству, и в то же время не разделял позицию вульгарных социологов.

В одной из статей тех лет — «И против ультралевизны» (1930) — он писал: «Есть писатели, которые в общих линиях согласны с нашей конечной целью, защищают СССР, восхищаются партией и ее борьбой, но по некоторым критериям, по конкретным идеологическим и политическим вопросам отличаются от нас и не желают быть членами партии и вместе со всеми нести ответственность. С нашей точки зрения, они делают ряд ошибок, но они не объявляют „враждебными“ и „чуждыми“ ни нашу идеологию, ни СССР»⁶².

К таким писателям критик-марксист предлагал относиться с доверием, не отталкивать их, а вовлекать в работу, в творческие союзы вместе с коммунистами. Сплочение литературных сил шло в условиях обострения классовых противоречий в стране. В той же статье критик писал: «Я бы сказал: именно потому, что борьба становится все более острой и более решительной, вопрос о привлечении союзников приобретает огромное, первостепенное значение! Ультралеваяцкое безумие как раз в решающие дни порвать со своими союзниками и обречь себя на

изоляция перед лицом смертельного врага, преследующего тебя по пятам»⁶³. В осуществлении курса марксистской критики на объединение революционных пролетарских сил с наиболее передовыми демократическими организациями, демократическими писателями большая роль принадлежит Павлову, автору ряда статей и книг, посвященных разным вопросам современной литературной жизни Болгарии. В связи с выходом второй книги Т. Павлова — «На литературные темы» — Б. Делчев писал: «И в своей новой книге, своими литературными высказываниями, Павлов воюет, я бы сказал, на два фронта. С одной стороны, он критикует эстетство официальной литературы, которая выхолащивает общественно значимое содержание, низводит творческое воздействие до простого эстетического переживания, а с другой — противопоставляет себя вульгарному социологизму, который пренебрегает спецификой художественного произведения, приравнивая его в конечном итоге к нехудожественному образному мышлению»⁶⁴.

В течение всей своей творческой деятельности Павлов вел последовательную борьбу против идеалистической эстетики. В одной из своих работ, обобщая наблюдения и опираясь на опыт материалистической философии, он приходил к такому заключению: «Лишь когда и поскольку пережитое и созданное индивидом-личностью отвечает конкретным, реальным общественным условиям, возможностям и, следовательно, подхватывается и развивается далее массами (племенем, пародом, нацией, классом, партией), лишь тогда и постольку они оказываются действительно присущими человеку как человеку, действительно специфически существенными человеческими проявлениями. Отсюда и научная неверность и идеологически-политическая вредность всякого и всяческого индивидуализма»⁶⁵. Примечательна не только постановка вопросов о соотношении искусства и действительности, но и раскрытие связей личности творца с окружающим его обществом. Критик говорит о необходимости изучения реальной среды, в которой творит художник слова. Но он идет и далее — к изучению идеологической значимости среды, а следовательно, и к оценке ее со стороны политической, партийной. Прогрессивность художественного произведения определяется степенью связи писателя с коллективом, выражающим прогрессивные идеи, а также способностью, умением художника слова воплотить общее, характерное.

Эти вопросы стали волновать критика-марксиста еще в 20—30-е годы, когда он обратился к изучению марксистской литературы по эстетике. В статье «О методе вообще и о художественном методе социалистического реализма» (1956) он рассказывал, как «много лет назад» он обнаружил разный подход у Плеханова и Энгельса к творчеству Ибсена. Первый исходил из одного критерия — мировоззрения классика норвежской литературы, а второй сопоставлял героев Ибсена в идеологическом, психологическом и других отношениях с норвежскими крестьянами. «Следуя ходу мыслей Фридриха Энгельса,— вспоминал Т. Павлов,— продолжая изучать творчество таких писателей, как Гоголь, Толстой, Достоевский, Бальзак, Флобер, наш Вазов и другие, я в конце концов должен был подойти к общему гносеологическому и эстетическому вопросу о взаимоотношении между мировоззрением и художественным методом в искусстве, и в частности в искусстве социалистического реализма»⁶⁶.

В работах 30-х и самого начала 40-х годов болгарский критик и философ специальное внимание уделял проблемам мировоззрения и его соотношения с методом, проблемам формы и содержания. Эти вопросы ставились на материале отечественной и зарубежной литературы, на примере развития искусства и решались в одних случаях в историко-литературном плане, в других — философско-теоретическом. Главное же состояло в том, что в обоих случаях исследователь стремился проникнуть в сложную диалектику специфического процесса литературы и искусства, чтобы с марксистских позиций вскрыть закономерности художественного развития. К числу таких работ и относятся его выступления: «К вопросу об отношении между миропониманием и методом», «Наука и искусство как субъективные образы объективных явлений», «Эстетические взгляды хорватского писателя Мирослава Крлежа», «Максим Горький об интуиции, вымысле и критике», «Единство содержания и формы в поэзии Маяковского».

В названных работах Т. Павлова содержатся как общетеоретическая постановка актуальных проблем, так и их конкретно-историческое объяснение, истолкование. Так, в статье о Крлежа он не ограничивается критикой субъективных суждений писателя, а идет и по линии научного обоснования сущности художественного образа как основы литературного произведения и искусства вообще. «Художественный образ,— писал он,— яв-

ляется именно образом (отражением) объективно реальной действительности, при этом не мертвой, не безразлично механической или только инстинктивно животной, а человеческой, субъективно окрашенной, в самой глубокой своей сущности определенным и значимым (действенным) отражением объективно-реальной действительности, в которую совсем естественно входит и сам субъект отражения, чьи внутренние духовно-идейные состояния или переживания также отражаются в той или иной форме и степени в художественном произведении»⁶⁷. Эта статья в основных своих положениях теоретического характера и в конкретных оценках была положительно воспринята югославскими марксистами и сыграла позитивную роль в их борьбе против эстетства и формализма.

Касаясь вопросов соотношения метода и мировоззрения, Т. Павлов не раз обращал внимание на необходимость рассмотрения специфических форм, специфических проявлений искусства, что критически было направлено против рапповских вульгаризаторов в марксистской критике. Он решительно подчеркивал, что «любое подлинное произведение искусства, в том числе и произведения Бальзака, Гоголя, Толстого, Островского, Горького, Шолохова, будучи всегда идейными по своему характеру, никогда не сводятся исключительно к простому выражению авторских мировоззренческих позиций и не исчерпываются ими»⁶⁸. Павлов выступал за раскрытие глубинной сущности произведений литературы и искусства, за «выявление особого способа усвоения мира», когда оно определяется не только мировоззренческими категориями, но «также и рядом других условий и обстоятельств, оказавших то или иное влияние на художественное творчество как целое»⁶⁹. Здесь имеются в виду и талант автора, и его жизненный опыт, и его умение передать подмеченное в конкретно-чувственном проявлении, и его эстетическая мера — критерий гармонии и красоты.

Поднятые Т. Павловым вопросы имели прямое отношение к проблеме социалистического реализма, который стал в повестку дня болгарской революционной литературы во второй половине 30-х годов. Огромную роль при этом сыграл Первый съезд союза советских писателей, на котором проблема социалистического реализма была широко поставлена в докладе А. М. Горького и в выступлениях участников съезда. Болгарские литераторы не всегда употребляли сам термин «социалистический реализм», но они говорили о нем, отстаивая сам принцип,

когда писали о «новом реализме», или «художественном реализме» в болгарской литературе. Метод социалистического реализма приняли как Х. Радевский, Г. Караславов, А. Тодоров, так и писатели-антифашисты — Л. Стоянов, О. Василев и др. В критике к нему обратились Г. Бакалов, Б. Делчев, И. Руж. В статье «Черты новой литературы» Б. Делчев, характеризуя социалистический реализм, писал, что он призван «отразить всесторонне самые характерные явления действительности, чтобы не усыпить, а пробудить сознание современников», что он содержит в себе романтику, «взятую из самой жизни»⁷⁰. Сходные высказывания встречаются и у других болгарских критиков и писателей, и все они свидетельствуют о том, что принципы социалистического реализма глубоко и плодотворно осваивались революционными литераторами.

В этих условиях статьи, исследования Павлова по вопросам содержания и формы в искусстве, по вопросам метода и мировоззрения явились его важным вкладом в разработку общих эстетических вопросов и проблем социалистического реализма. Дальнейшее развитие и обоснование своих положений критик продолжал в работах уже в социалистической Болгарии. Разумеется, в трудах Т. Павлова 30-х годов, а также в его более поздних работах мы найдем некоторые спорные или недостаточно проясненные положения. Мы имеем в виду, в частности, вопрос о соотношении реализма и романтизма в социалистическом реализме, о сущности категории творческого метода. Тем не менее они не умаляют вклада, который внес ученый и критик в разработку узловых проблем марксистской эстетической мысли. На первый план в его трудах выступает творческое начало, стремление истолковать сложные явления с современных позиций марксистской философии. Не без основания болгарские исследователи считают Павлова выразителем ленинского этапа в развитии болгарской марксистской литературной критики, эстетики и философии. Рассматриваемые нами работы еще раз подтверждают справедливость такой оценки.

Новаторством, творческим подходом отличаются и суждения Павлова о болгарских писателях недавнего или более отдаленного прошлого. Оценивая произведения Х. Ботева, И. Вазова, П. Яворова или Пенчо Славейкова, критик-марксист широко отразил вопрос об отношении к литературному наследию прошлого, о его объективном

истолковании и значении для современного литературного процесса. Павлов не только выступал против концепций, существующих в буржуазном литературоведении, но и не останавливался также на последних завоеваниях марксистской критики, стремился идти дальше, развивая или уточняя сложившиеся представления. Следуя лучшим традициям болгарских классиков и предшествующих революционных писателей, Павлов очень часто в своих работах обращался к творчеству выдающихся русских писателей-реалистов и к наследию советских художников слова. Его статьи «А. С. Пушкин о поэтическом вдохновении», «Л. Н. Толстой об искусстве и искусство Л. Н. Толстого», равно как и его работы о Горьком и Маяковском, являются примером вдумчивого отношения критика к творчеству писателей, к их мастерству и в то же время — пример творческого применения марксизма в постановке актуальных научных проблем и в их решении на основе всестороннего и обстоятельного изучения данного явления в конкретных исторических обстоятельствах.

Разносторонняя литературно-критическая и научная деятельность Павлова, так успешно начатая с 20-х годов и получившая развитие в 30-е годы, продолжалась и в 40—70-е годы. Многие теоретические положения, высказанные тогда, получили теперь дополнительное объяснение и развитие. Критик, эстетик и философ вел непримиримую борьбу за развитие социалистической культуры, за социалистические идеалы в жизни и искусстве, за обогащение национального литературного процесса, стержнем которого является непрерывно обогащающийся социалистический реализм.

Подводя итоги развития марксистской литературно-критической мысли в Болгарии в 20—30-е годы, мы можем сказать, что она прошла ряд этапов и имеет значительные завоевания. В мучительной борьбе, в поисках истины рождалась своя концепция развития литературного процесса, особенно процесса развития революционной болгарской литературы.

От утверждения пролетарского искусства и литературы она приходит к обоснованию социалистического реализма как ведущего метода национальной литературы. В процессе формирования и развития основополагающих принципов марксистской эстетической мысли крепили ряды болгарских критиков-марксистов, среди которых ведущее место заняла деятельность Д. Благоева, Г. Бакалова

и Т. Павлова. Их вклад в национальную литературно-критическую и эстетическую мысль содействовал развитию всей болгарской литературы и готовил теоретическую основу для ее развития и расцвета на современном этапе.

- ¹ *Благовое Д.* Литературно-критически статии. С., 1951. С. 64.
- ² Там же. С. 270—271.
- ³ Там же. С. 161.
- ⁴ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 28. С. 95.
- ⁵ Ново време. 1920. № 4. С. 128.
- ⁶ Цит. по: Новаторство и художественное многообразие литературы и искусства. М., 1970. С. 203—204.
- ⁷ *Бакалов Г.* Избрани произведения. С., 1963. Т. 1. С. 308.
- ⁸ *Бакалов Г.* Беседи по изкуството. С., 1924. С. 47.
- ⁹ Там же. С. 6.
- ¹⁰ Там же. С. 14.
- ¹¹ Там же. С. 86.
- ¹² В архиве Г. Бакалова хранится письмо А. В. Луначарского, полученное Бакаловым 17 января 1907 г. // ЦГАЛИ. Ф. 1033. Оп. 1. Ед. хр. 34.
- ¹³ *Коларов В.* Болшевишка Русия. С., 1919. С. 112.
- ¹⁴ *Бакалов Г.* Беседи по изкуството. С. 78—79.
- ¹⁵ Там же. С. 94.
- ¹⁶ Там же. С. 56.
- ¹⁷ *Бакалов Г.* Избрани произведения. Т. 2. С. 14.
- ¹⁸ *Бакалов Г.* Беседи по изкуството. С. 58.
- ¹⁹ *Бакалов Г.* Избрани произведения. Т. 2. С. 10.
- ²⁰ Там же. С. 10.
- ²¹ Нов пат. 1924. № 5. С. 132.
- ²² Там же.
- ²³ В статьях «Как был встречен Ленин в Болгарии», 1921; «Старая „Искра“ среди болгар», 1929; «Когда и как болгарские рабочие познакомились с В. И. Лениным», 1929; «Ленин о чистоте языка», 1933.
- ²⁴ *Павлов Т.* Георги Бакалов литературен критик. С., 1940. С. 16.
- ²⁵ *Каролов С.* Димитър Благовое: Литературен теоретик и критик. С., 1951. С. 188.
- ²⁶ Там же. С. 189.
- ²⁷ *Авджиев Ж.* Георги Бакалов: Литературно-критическа дейност. С., 1959. С. 125.
- ²⁸ *Злыднев В. И.* Русско-болгарские литературные связи XX в. М., 1964. С. 85.
- ²⁹ См.: *Колески В.* Патосът на Октомври. С., 1967. С. 115; *Паскалев Д.* Проблема пролетарского искусства в марксистской эстетике Болгарии конца XIX — начала XX в. // Новаторство и художественное многообразие литературы и искусства. С. 207.
- ³⁰ *Авджиев Ж.* Ленин и развитието на Г. Бакалов като общественник и литературен критик // Пламък. 1970. № 18. С. 58.
- ³¹ Там же.
- ³² *Димитров Г.* За литературата, изкуството и културата. С., 1971. С. 59—60.
- ³³ См.: *Цанев Г.* Неизвестен превод на ленинското съчинение у нас // Лит. мисъл. 1970. № 1. С. 13—15.
- ³⁴ *Милев Г.* Избрани произведения. С., 1971. Т. 2. С. 288—289.

- 35 РЛФ. 1931. № 61.
36 Наковалня. 1931. № 227.
37 Там же. № 227, 228.
38 Там же.
39 О партийной и советской печати: Сб. документов. М., 1954. С. 407.
40 Правда. 1931. 19 апр.
41 Цит. по: *Колевски В.* Патосът на Октомври. С. 71.
42 Наковалня. 1932. № 21.
43 РЛФ. 1932. № 79.
44 *Бакалов Г.* Избрани произведения. Т. 2. С. 295.
45 Там же. С. 347.
46 Там же. С. 312.
47 Там же. С. 124.
48 Там же. С. 383.
49 Български писатели за литературата и литературния труд. С., 1964. Т. 2. С. 271—272.
50 *Колевски В.* «РЛФ» борец за партийна литература. С., 1964. С. 69.
51 *Павлов Т.* За марксистическа естетика, литературна наука и критика. С., 1954. С. 58.
52 См.: РЛФ. 1933. № 134, 144, 146, 150.
53 Там же. 1930. № 24.
54 Български писатели за литературата и литературния труд. Т. 2. С. 272.
55 *Бакалов Г.* Избрани произведения. Т. 2. С. 362.
56 Там же. С. 371.
57 Там же. С. 350.
58 Цит. по: *Попов Н., Петров З.* Тодор Павлов: Кратък очерк. С., 1958. С. 140.
59 Цит. по: *Ценков Б.* Из историята на естетическа мисъл в България. С., 1964. С. 333.
60 *Павлов Т.* Лъти в произвонията. Писма от затвора 1923/29. С., 1956. С. 215.
61 Там же.
62 *Павлов Т.* За марксистическа естетика, литературна наука и критика. С. 51.
63 Там же. С. 58.
64 *Делчев Б.* Литературни въпроси. Есета и критика. С., 1941. С. 115.
65 *Павлов Т.* Избранные философские произведения. М., 1963. Т. 4: Эстетика. С. 518—519.
66 Там же. С. 628.
67 *Павлов Т.* За марксистическа естетика, литературна наука и критика. Т. 1. С. 157.
68 Там же. Т. 2. С. 112—113.
69 Там же. С. 113.
70 *Делчев Б.* Литературни въпроси. С. 7.

В. Т. СЕРЕДА

О формировании марксистской концепции литературы в венгерской критике

С началом XX в. в результате распространения марксистских идей и роста организованности рабочего класса в передовой общественной мысли Венгрии все более прочно утверждается понимание, что судьбы народа и его духовной культуры отныне неразрывно связаны с социализмом, с борьбой пролетариата. «Какая сознательность, какое могущество! — писал в 1907 г. Эндре Ади в корреспонденции из Франции, где оказался свидетелем забастовки рабочих парижской электростанции. — Судьбы мира и всей цивилизации в их руках. И в хороших руках, так что бояться нечего. Правда, руки эти порой гасят лампочки, останавливают поезда. Но зато сколько нового света несут они умам! И с какой бешеной скоростью мчит карета человеческого прогресса с тех пор, как они погоняют лошадей!»¹.

Мысль о великой культуротворческой миссии пролетариата, в котором поэт по праву видел будущую «армию спасения красоты», возникла в Венгрии, как и в других странах, одновременно с зарождением рабочего движения. Так, уже в 1879 г. в рабочей газете «Непсава», которая после образования в стране социал-демократической партии (1890) стала ее официальным органом, выражается убеждение, что «от ближайшего будущего следует ожидать появления смелой и вдохновенной, грандиозной венгерской рабочей поэзии»².

Однако в действительности процесс становления такой литературы был далеко не прост, он занял десятилетия — с рубежа веков приблизительно до начала 30-х годов — и был тесно связан с развитием социалистического движения в Венгрии, его качественно отличными этапами, победами и поражениями.

Столь же сложным и длительным был и процесс теоретического осмысления задач и сущности новой литературы, формирования венгерской марксистской критики. У его

истоков стояли теоретики социал-демократии и левые публицисты 900-х годов Э. Сабо, Й. Погань, Э. Брестовский, с именами которых связаны первые попытки марксистской интерпретации явлений литературы и искусства. В дни Венгерской советской республики (1919) на передний план выходят вопросы культурной политики (важную роль здесь играет Д. Лукач), остро встает вопрос о взаимоотношениях литературы и политики в условиях новой социальной системы, накапливается ценный опыт практического преобразования литературного дела. В 20-е годы, несмотря на тяжелейшие условия существования, марксистская критика в Венгрии — через журналы, руководимые компартией из-за рубежа или из подполья, — укрепляет свои позиции в борьбе за возрождение революционной литературы, в полемике с авангардистскими концепциями творчества. Высокая активность социалистической венгерской литературы в эмиграции (сначала в Вене, затем в Берлине, а с середины 20-х годов — преимущественно в Советском Союзе) в большой мере была обусловлена творческими связями с молодой советской литературой, с международным движением революционных писателей. Вместе с тем на венгерской марксистской критике этих лет не могли не сказаться и вульгарно-социологические, изоляционистские тенденции РАППа и МОРПа. В их преодолении и теоретической разработке более широкой и диалектичной концепции новой литературы, в углубленном понимании ее художественной специфики и борьбе за объединение прогрессивных сил литературы перед лицом фашистской угрозы следует видеть основные вехи роста венгерской марксистской критики в 30-е годы. Плодотворное воздействие на этот процесс, разумеется не гладкий и не лишенный противоречий, оказывали многообразные факторы. Среди них надо отметить освоение опыта советских писателей: знакомство с творчеством Горького, Шолохова, А. Толстого. Важным стимулом к углублению представлений о новой литературе было создание ряда крупных произведений венгерскими писателями, находившимися в эмиграции (Б. Иллешем, М. Залкой, А. Гдашем и др.). С другой стороны, развитие марксистской критики было неразрывно связано с подъемом социалистической литературы внутри Венгрии, крупнейшим завоеванием которой стала в 30-е годы поэзия Аттилы Йожефа. В литературно-критических трудах Д. Лукача и Й. Ревач, в статьях и рецензиях Д. Балинта, в немногочисленных, но принципиально важных

теоретических работах А. Йозефа, в статьях других критиков-марксистов выкристаллизовывались основные принципы нового мышления о литературе. Проследить исторический путь формирования этого нового мышления хотя бы в общих чертах и является задачей настоящей работы.

Первым опытом марксистского подхода к литературе и искусству были в Венгрии статьи Эрвина Сабо (1877—1918), видного деятеля левого крыла СДПВ, много сделавшего для издания и популяризации в своей стране сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса. Знакомый с трудами Ф. Меринга и Г. В. Плеханова, с которыми он поддерживал и личные контакты, Э. Сабо выступал против натуралистических тенденций в изображении рабочего класса, весьма широко распространенных на рубеже веков в венгерской и вообще европейской литературе. В одной из статей 1901 г. Сабо противопоставил натурализму требование глубокого постижения жизни в ее социальной обусловленности. Социалистическим, писал он, искусство станет лишь в том случае, «если будет основываться не просто на поверхностном копировании, а на знании внутренних, скрытых взаимосвязей общественно-экономического устройства, т. е. в том случае, если часть, взятая в качестве предмета изображения, будет осознана в ее связях и взаимообусловленности в рамках целого»³. Но он не ограничивался этим требованием. Произведения новой литературы, по мнению Сабо, должны быть проникнуты «убежденностью художника в закономерности победы социализма»⁴.

Таким образом, уже в начале века были обозначены проблемы марксистской эстетики, которые впоследствии разрабатывались в дискуссиях о реализме и сущности партийности литературы. Однако сам Э. Сабо, критик требовательный и бескомпромиссный в оценке художественной формы, не всегда занимал последовательные позиции. В середине 10-х годов, разочарованный низким уровнем произведений, с которыми выступали на страницах «Непсавы» рабочие поэты Ш. Чизмадия, Э. Дядёвский, Ж. Варнай и др., он пришел к выводу, что в досоциалистическую эпоху литература рабочего класса обречена на «неразвитость» и в лучшем случае может быть только агитационной.

В статье «Пролетарская поэзия» (1914), написанной в связи с выходом стихотворного сборника Ж. Варнай, он не без основания упрекал критиков, которые «художественно

ственную ценность всей новой венгерской поэзии измеряют лишь тем, в какой степени она включает в себя партийную программу или противоречит ей, соответственно объявляя одних поэтов великими, других же не поэтами вообще». Подлинное искусство, считал Э. Сабо, не может быть втиснуто в рамки какой бы то ни было партийной программы, пусть даже и самой радикальной, ибо, по его мнению, всякая программа неизбежно являет собой компромисс между интересами масс и данными практически возможными. Утилитаризм, всякое сознательное служение художника конкретным целям, по Э. Сабо, сковывают творческую энергию и воображение; поэтому «поэзия партийной программы» не имеет ничего общего с искусством, с поэзией «истинной». «Таким образом, — заключал он, — нет смысла говорить о пролетарской поэзии, о пролетарском искусстве... Бывает искусство значительное и менее значительное, богатое и бедное, универсальное или более ограниченное. И основанием для этих оценок должно быть не что иное, как богатство и красота творческой силы, цветов, форм, звуков»⁵.

В полемику с Э. Сабо, которая вошла в историю венгерской критики как «дискуссия о партийной литературе», вступил Э. Брестовский (1882—1922), редактор литературного отдела «Непсавы». Отвергая неклассовое, формалистическое толкование литературы, к которому пришел авторитетный венгерский марксист (свою роль тут сыграло сближение Сабо с синдикализмом), указывая на то, что художественное совершенство не может рассматриваться как единственный и главный критерий истинной поэзии, Брестовский в конечном счете отстаивал само право пролетарской поэзии на существование. При этом, писал он, «мы не отождествляем мировоззрение пролетарского движения с органом, призванным служить достижению практических целей этого движения: с партией и ее программой»⁶.

Эта полемика имела позитивное значение для прояснения вопроса о пролетарской литературе, но в целом можно сказать, что проблема связи искусства и рабочего движения, литературы и партийности, встававшая в этой и других дискуссиях первого пятнадцатилетия XX в., еще не получила тогда диалектического решения. Слишком узкой была в те годы сама партийная программа СДПВ и в значительной степени ошибочными представления об эпохе и подлинной миссии рабочего класса в конкретных венгерских условиях этого времени. Развитию капитализма в Венгрии было отягощено феодальными пере-

житками, не были решены до конца проблемы демократических свобод, в политике почти безраздельно господствовала крупная аристократия, в духовной жизни — охранительно-националистические и клерикальные силы. В этих условиях социал-демократы видели свою ближайшую задачу в том, чтобы содействовать превращению страны в развитое буржуазно-демократическое государство. Рабочее движение страдало замкнутостью, что не могло не отразиться на характере вдохновляемой им «пролетарской поэзии». Это еще не была подлинно революционная поэзия, она ограничивалась мотивами социального сострадания и не могла подняться до постановки вопроса об освобождении всего венгерского общества. Уместно вспомнить здесь ленинские слова, сказанные в период борьбы против узкоклассовых, экономических тенденций в русском рабочем движении: «Кто обращает внимание, наблюдательность и сознание рабочего класса исключительно или хотя бы преимущественно на него же, — тот не социал-демократ, ибо самопознание рабочего класса неразрывно связано с полной отчетливостью... представлений о взаимоотношении *всех* классов современного общества»⁷.

В этом самопознании величайшим подспорьем для венгерского рабочего класса и для складывающейся новой литературы и марксистской критики было творчество революционного поэта и публициста Эндре Ади (1877—1919). Боровшийся против «венгерского средневековья», духовной рутины и политической реакции вместе с другими деятелями «Нюгата» («Запад», 1908—1941), журнала, выступившего за «модернизацию» венгерской культуры, Ади значительно глубже своих соратников буржуазных радикалов (и венгерских социал-демократов) осознавал, что жгучие проблемы эпохи могут быть решены только революционным путем и что грядущая революция будет не просто буржуазно-демократической, но положит начало действительно новой эпохе. Задолго до Октября 1917 г. и венгерской Коммуны (до которой поэт не дожил нескольких месяцев) он высказал пророческую мысль о том, что авангард цивилизации, несущий человечеству новые идеи, вербует не на Западе, а на восточных окраинах Европы. «Славяне учат мир новой революции... — писал он в связи с событиями русской революции 1905 г. — Теперь уже нет и не будет остановки... Россия совершает две революции сразу. Старую, которую Европа уже пережила, и новую... Через кровь, обломки и пожары русская демократия победоносно достигнет трона. Но она

восторжествует и над врагами еще более могущественными: эгонистичным дворянским замком и заводом-мучителем, над приютом обманщиков-попов и безжалостной казармой. Это грозное землетрясение будет гордостью истории... Даже самые восторженные апостолы не ждали от народа сознательных действий. Смотрите же: пролетариат вернул народ народу! Народ восстал и преобразует мир»⁸.

«Пролетариат вернул народ народу» — очень точные слова о том, что пролетариат совершает революцию не в одиночестве и не только ради собственного освобождения, но ради того, чтобы пробудить к историческому творчеству широчайшие народные массы. Осознание этой миссии пролетариата и сущности новой эпохи — эпохи империализма и социалистических революций — закономерно привело Ади к сближению с социалистами. С 1907 г. его стихи, исполненные революционных мотивов, часто появлялись на страницах «Непсавы», хотя поэт, преодолевший иллюзии буржуазного радикализма, до конца жизни не порывал связей с «Нюгатом». Эти публикации вызвали бурную дискуссию на страницах «Непсавы», в ходе которой перед марксистской критикой встала проблема, принципиально важная для всего дальнейшего развития венгерской социалистической литературы — проблема союзников, проблема отношения к другим прогрессивным литературным течениям.

Мятежная поэзия Ади, бескомпромиссная в борьбе против всякого социального и духовного гнета и глубоко трагичная в ощущении надвигающейся мировой бойни, вызвала резкое неприятие ряда поэтов «Непсавы», считавших, что социалистическая литература может существовать только в рамках пролетарской тематики. В статье Ш. Чизмадии («Объявление войны», 1909) исполненная символики поэзия Ади и других поэтов-«модернистов» ниспровергалась как непонятная, болезненная и даже вредная для рабочих читателей, для народа. Отлучая Ади от лагеря социалистической литературы, Чизмадия и его сторонники (к счастью, не столь многочисленные) исходили в своих сектантских суждениях не только из того, что Ади — выходец из непролетарской среды, но из своих устойчивых убеждений в чисто утилитарных задачах литературы. «Литература не цель, а средство, — формулировал эту точку зрения один из участников дискуссии, — в глазах социалиста она является не предметом роскоши, а таким же орудием агитации, как митинг или печать»⁹.

Поэзия Ади, которая впоследствии стала одной из главных живительных традиций социалистической венгерской литературы, не была вытеснена со страниц рабочих «Непсавы» благодаря конструктивной позиции членов ее редколлегии Э. Брестовского, Б. Ревеса и мнениям рядовых читателей, увидевших в творчестве Ади «зеркало своей судьбы». Однако если даже самые дальновидные критики усматривали причастность Ади к социалистической литературе главным образом в его «пролетарских стихах» (социализм в их глазах был только темой литературы, открытием новой сферы социальной действительности, связанной с жизнью и борьбой рабочего класса), то сам Ади, ответивший на дискуссию статьей «Литературное брожение и социализм» (1909), понимал эту связь значительно шире. Он сознавал несомненно плодотворное, пусть не всегда проявляющееся открыто, воздействие гуманистического потенциала социалистических идей на всю демократическую литературу Венгрии и прежде всего на творчество писателей «Нюгата» — Ж. Морица, Д. Юхаса, А. Тота, Д. Костолани и др. «Литературное брожение» означало для него не только войну с консервативностью в искусстве, но и поиск гуманистического идеала человека грядущей формации. В литературной революции, по убеждению Ади, отражалось ощущение близкого исторического перелома, назревающей социальной революции. «Посмеет ли кто-нибудь представить Петефи... — писал он в упомянутой статье, — без современников Петефи, без веления времени и экономической необходимости? И я рад впервые, во всяком случае, откровенней других заявить, что всей этой нашей литературной заварухи просто не было бы без роста социализма в Венгрии... Души наши он уже начинает освобождать... Новая литература, которая на сторонний взгляд не кажется социалистической (да, наверно, и не является таковой), тем не менее существует благодаря социализму, вместе с социализмом... Наша литература — детище войны социальной»¹⁰.

В период, предшествовавший 1917 г., когда марксизм в Венгрии распространялся преимущественно «вширь» и еще не осознавался как подлинно революционная идеология, половинчатыми и относительными были и достижения марксистской критической мысли. Утверждение классовости и социальной природы художественного творчества не было связано с изучением его художественной специфики, революционная тенденция литературы сводилась к служению лозунгу дня или, напротив, объявлялась

несовместимой с задачами подлинного искусства, а справедливая мысль о том, что будущий расцвет культуры неразрывно связан с исторической миссией «четвертого сословия», подчас выливалась — например, в творчестве поэтов и прозаиков социал-демократической «Непсавы» — в попытки создать своего рода «внутрипартийную», оторванную от национальных корней и традиций, «чисто пролетарскую» литературу.

Наиболее существенные программные выступления первых венгерских марксистских критиков (Э. Брестовского, Й. Поганя и др.) ориентировали прогрессивную литературу на укрепление связей с жизнью, боролись против аполитичности, присущей и многим писателям круга «Нюгата», против стремления уйти от проблем социальной борьбы, быть, по словам Й. Поганя, «степографистами собственных настроений»¹¹. Вместе с тем мы видели, что при анализе конкретных произведений на этой ранней стадии освоения марксизма допускались очевидные упрощения, марксистское учение понималось, как правило, лишь исключительно как экономическое, в свете которого литературному произведению отводилась роль своего рода иллюстрации экономического бытия определенных социальных слоев. Вот как, например, один из критиков того времени оценивал на страницах «Непсавы» роман А. Фаркаша «Петер Сплай и другие». Появление этой книги, память о которой хранят ныне только библиографические указатели, объявляется автором знаменательной вехой в истории венгерской литературы, рождением первого социалистического романа. Социалистическое качество этого произведения рецензент усматривает... в полном отсутствии индивидуализации героев: «Автор романа — социалист, и потому не верит в свободу человеческой воли. В людях он видит лишь представителей тех или иных классов... Акцент здесь — не на отдельных персонажах... вместо них выступают классы: хуторяне, землекопы, мелкие буржуа, армия служащих, капиталисты и, наконец, пролетарская масса. Тот или иной персонаж, получающий слово, — лишь эолова арфа того урагана, что приводит в волнение целый общественный класс»¹².

Определенный вклад в развитие представлений о социалистической литературе, во многом корректирующий упрощенные взгляды, вносили публицисты и критики общедемократического направления, не разделявшие позиций марксизма. Примечательны в этом отношении, напри-

мер, некоторые выступления одного из соратников Ади Лайоша Биро, который залогом развития социалистической литературы считал освоение высших творческих достижений человечества и потому выступал против пренебрежительного к ним отношения со стороны теоретиков социал-демократии. «Социал-демократия не в праве отвергать великих революционеров духа от Вийона до Ибсена лишь на том основании, что свои революции они совершали без „Манифеста Коммунистической партии“, — писал Л. Биро в статье „Расчеты с Ибсеном“. — Социализм — последний всех революционных деяний человечества, всего искусства; и если находятся нынче социалисты, не признающие этого, — что ж, по прошествии лет пятидесяти или ста победивший социализм посмеется над ними»¹³.

Но вопрос о необходимости нового понимания культуры в свете идей социализма реально встал в Венгрии значительно раньше: 21 марта 1919 г. здесь была установлена диктатура пролетариата. Возникновение Советской республики 1919 г. стало возможным в результате резкого обострения в годы первой мировой войны классовых и национальных противоречий внутри Австро-Венгерской монархии, военного поражения империи Габсбургов, победы в стране в октябре 1918 г. буржуазно-демократической революции и самоотверженной, вдохновляемой «русским примером» борьбы венгерских рабочих, которую возглавила образованная в ноябре 1918 г. КПВ.

Четыре с небольшим месяца венгерской Коммуны составили уникальную страницу истории венгерской культуры — уникальную благодаря предпринятому тогда опыту культурного строительства, разработки новой культурной политики, конструктивного сотрудничества интеллигенции и пролетарского государства¹⁴. На сторону революции — в чем существенную роль сыграл ее мирный, бескровный характер — встали лучшие силы венгерской литературы и искусства: Михай Бабич возглавил университетскую кафедру, Лайош Биро редактировал газету Наркомпроса, писатели Жигмонд Мориц и Дюла Круди поддерживали мероприятия новой власти, выступая как публицисты, Бела Барток и Золтан Кодай участвовали в руководстве музыкальной жизнью республики... Все они убедились, что забота о судьбах культуры, о том, чтобы лучше ее достижения стали доступны широким массам, для коммунистов не менее важна, чем экономическое освобождение трудящихся. «Коммунизм, — писал в

одном из своих репортажей Ж. Мориц, — которого многие так боялись, ибо в своих наивных представлениях видели в нем темницу фаланстера, явится прекрасной эпохой подлинного расцвета человеческой личности»¹⁵. Такие надежды могли основываться на многих мероприятиях Венгерской советской республики в сфере культуры. Ограничимся здесь только теми, что были связаны с перестройкой литературной жизни, с работой, направленной на формирование новой, социалистической по своей сути, национальной литературы.

Важнейшей культурно-политической установкой руководства Советской республики (наркомаами просвещения были Ж. Кунфи от социал-демократов и Д. Лукач от КПВ) было обеспечение максимальной свободы творчества для всех художников, не выступающих против идей и интересов нового государства, — независимо от их принадлежности к тем или иным течениям в литературе или искусстве. (Характерна оценка этой культурной политики, сделанная в конце 1986 г. видным венгерским литературоведом академиком И. Шётером: «Пожалуй, — пишет он в опровержение довольно устойчивого заблуждения по поводу якобы жесткой регламентации творчества в дни венгерской Коммуны, — мы только в последнее время снова приблизились к тому представлению о свободе творчества, которое исповедовала Венгерская советская республика»¹⁶.) Существенным с этой точки зрения было опубликованное в газете ВКП «Вёрёш уйнаг» («Красная газета») заявление Лукача о том, что нарком просвещения не намерен официально поддерживать литературу того или иного направления, той или иной партии. «Культурная программа коммунистов, — писал он, — делает различие только между хорошей и плохой литературой и не намерена отбрасывать ни Шекспира, ни Гёте на том основании, что они не были социалистами... Политика только средство, культура же — цель». И далее: «Поддержкой наркомпроса будут пользоваться все бесспорные ценности литературы, кем бы они не были созданы, но естественно и то, что он будет поддерживать в первую очередь искусство, выросшее на пролетарской почве, — в той степени, в какой оно будет являться подлинным искусством»¹⁷. Разъяснение Лукача было тем более актуальным, что некоторые деятели искусства, как из среды социал-демократов, так и из коммунистов, выступили с требованием монопольного права для своих группировок на создание новой культуры, ставя знак равенства между преобразованиями в со-

циально-экономической сфере и сфере духовной. Так, за неделю до упомянутого разъяснения Лукача в той же газете Б. Уитц, один из редакторов экспрессионистского журнала «Ма» («Сегодня»), заявил о необходимости отстранить от культуры всех, кроме «художников социально-революционного мировоззрения». «Человечество, — мотивировал он свой призыв, — в решении экономической ситуации подошло к той первой фазе, когда главным орудием становится диктатура. Мы... считаем, что и в развитии новых культурных потребностей единственным средством является диктатура — диктатура духовная»¹⁸.

Разумеется, охарактеризованная выше позиция руководства культурной политикой не означала пассивности в отношении к враждебной рабочему классу буржуазной идеологии. В первые же дни новой власти были закрыты сотни буржуазных и мелкобуржуазных печатных изданий, а с учетом сложных условий существования молодой республики, по мере оживления внутренней контрреволюции и растущей внешней угрозы, была введена отмененная еще в ходе буржуазно-демократической революции предварительная цензура.

Есть основания утверждать, что при организации литературного дела в Советской Венгрии были в основном найдены демократические формы самоуправления, предполагавшие участие в руководстве литературой представителей разных творческих направлений. Писательская директория, высший орган этого руководства, объединяла представителей «шпотаковского» направления Э. Ошвата (председатель), М. Бабича, Ж. Морица, связанных с рабочим движением Б. Ревеса и Л. Барту, экспрессионистов Л. Кашшака и А. Комьята, а также Д. Лукача и Б. Балажа, представлявших Народный комиссариат просвещения. Наряду с этой директорией из ведущих писателей был создан более широкий по составу Выборный писательский комитет, члены которого, в частности, занимались рецензированием представляемых для печати рукописей.

Позиция активной поддержки народной власти и сознательного служения обществу, стремление формировать с помощью художественного слова новую человеческую личность и чувство искренней солидарности со всем человечеством, неудержимо устремившимся в открытую 1917-м годом «эпоху вихрей и бурь» (как образно обозначил состояние мира в ту пору А. Блок), — таковы идейные основы, на которых начинало строиться здание социалистической венгерской литературы в дни Советской рес-

публики. Об этом ярко свидетельствуют произведения поэзии и публицистики 1919 г.¹⁹ Но нам в данном случае важнее проследить новые черты мышления о литературе, явившиеся отпечатком революционной эпохи.

Начнем с того, что для художников различных направлений было тогда характерно представление о радикальном изменении общественной функции литературы в новом обществе, и в частности об изменении ее социально-критической роли. «Путь поэзии в коммунистическом обществе прям, как стрела, — писал, например, Д. Костоляни. — Так называемые „общественные проблемы“, учет которых прежде возложен был на совесть поэтов, исчезнут, их возьмет на себя государство и с помощью нескольких постановлений окончательно разрешит»²⁰. Подобные весьма наивные убеждения разделял, размышляя об особенностях новой драматургии, и Б. Балаж. Социальная драма, мотивы «внешних условий жизни» должны были, по его мнению, уступить место на сцене «глубинам питаемых общими корнями душ человеческих»²¹. «Грядет новая литература, — вторил ему критик «Нюгата» А. Шёпфлин, — в которой будет меньше актуальных моментов, моментов связи с условиями современности, но больше общечеловеческого содержания и больше углубленности: человечество, скорее всего, отвернется от внешнего мира, чтобы погрузиться в мир внутренний»²².

Из положения, что многие проблемы, над которыми до сих пор мучилось человечество (и литература), в революционную эпоху отпадут сами собой, исходили в своей программе и писатели-активисты, как называли себя представители левого экспрессионизма, группировавшиеся во главе с Л. Кашшаком (1887—1967) вокруг журнала «Ма». Точнее было бы сказать, что «социальное искусство», которое провозглашали «активисты», отрывалось ими от конкретной преобразующей деятельности партии и народных масс. «Социально-экономические вопросы, — писал, например, Ш. Барта еще до победы Советской власти, — прекрасно решат существующие для этого политики и экономисты. Художник должен... творить новую культуру, т. е. новые формы жизни, нового человека с живым темпераментом и мышлением и новую нравственность... Искусство социального творчества — организм, вырастающий из самого себя»²³. Руководимая Кашшаком группа «активистов» и споры вокруг нее сыграли в становлении венгерской социалистической литературы и критики особую роль, и на этом вопросе, который можно было

бы обозначить формулой «левый авангард и революция», стоит остановиться подробнее.

Движение венгерского активизма зародилось в начале первой мировой войны как открыто антимилитаристское, и в обстановке последующей политической радикализации масс оно сыграло немалую роль в плане духовной подготовки Венгерской советской республики. Когда в Венгрии победила буржуазно-демократическая революция, Л. Кашшак одним из первых выступил (в ноябре 1918 г.) с лозунгом борьбы за коммунистическую республику, которая «окончательно и бесповоротно уничтожит экономическое и политическое рабство». События 30 октября, писал он месяц спустя, призывая к доведению классовой борьбы до конца, лишь притупили остроту классового противоборства и помогли «оседлать историю самому беспринципному слою человеческого общества — капиталистической буржуазии»²⁴. Вся деятельность Кашшака и его сторонников — проводимые ими агитационные вечера, выпуск воззваний и манифестов, специальных так называемых мировоззренческих номеров журнала «Ма», публикация в нем Конституции РСФСР и глав из «Государства и революции» В. И. Ленина, — несомненно, способствовала победе диктатуры пролетариата в Венгрии. Но еще в период борьбы за нее обнаружилось, а позднее усугубились принципиальные разногласия между руководством компартии и деятелями литературного авангарда.

Упрощенно было бы считать, как это подчас делается в работах о Кашшаке, что суть разногласий сводилась к вопросу о членстве в партии, которое «активисты» считали необязательным и даже противопоказанным для революционного художника. (К тому же, как выяснилось недавно, сам Л. Кашшак в 1919 г. состоял в Венгерской социалистической партии, объединявшей в период Советской республики коммунистов и социал-демократов²⁵.) Разногласия коренились во взглядах на искусство будущего, его задачи и пути создания. Общество труда, если оно заинтересовано в развитии, совершенно справедливо полагал Кашшак, непременно нуждается в новой, освобожденной от социального гнета, творческой и коллективистской личности или, по терминологии Кашшака и других «маштов», «коллективном индивидууме», «в нем — единственная гарантия дальнейшего развития человечества»²⁶. Однако решение задачи формирования новой личности, которое, как мы знаем сегодня, охватывает целую полосу исторического развития и осуществляется неот-

ривно от практики созидательной деятельности масс, виделось им как функция исключительно искусства, причем лишь того «перешагивающего через все остальные художественные направления» (А. Селшал) искусства, которое «делали» авторы «Ма». Следует согласиться с оценкой советского исследователя Ю. Гусева, который пишет, характеризуя мировоззренческие противоречия активизма: «Кашшак и его соратники верили (причем вера их носила гипертрофированный характер) в могущество поэтического слова, которое представлялось им едва ли не единственным средством воспитать (даже не то чтобы воспитать, а неким таинственным, мистическим образом превратить) современного человека, отчужденного от своей человеческой сути, в полную, абсолютную личность... Поэтому общественная, классовая борьба представлялась „активистам“ чем-то не связанным с той работой, которую ведет левое искусство»²⁷.

Надо признать, что позиция декларативной «автономности» и поддержки партии только «извне» не помешала авторам «Ма» создать в период Советской республики значительные произведения поэзии (Кашшак, Барта); известны также заслуги Я. Мацы в преобразовании театрального дела, а также вклад Л. Мохой-Надя и Б. Уитца в развитие революционного изобразительного искусства. И оценка Б. Куна, который в июле 1919 г., полемизируя на съезде партии с Ж. Кунфи по вопросам культуры, назвал творчество группы Кашшака «продукцией буржуазного декаданса», представляется ошибочной и несправедливой. Это не меняет, однако, того факта, что провозглашенная журналом «Ма» программа создания «коммунистического искусства», вырастающего — напомним слова Ш. Барты — «из самого себя», при всем благородстве порывов ее авторов была достаточно утопична и в конечном счете бесперспективна.

Ограничиваясь абстрактными призывами быть «фанатическими глашатаями нового», отражать масштабные чувства, внимать «космической красоте и мощи жизни», авторы этой программы видели в искусстве лишь средство самовыражения, полное самоосуществление олицетворяющего дух эпохи индивидуума. Культура прошлого, по логике «активистов», естественно, почти целиком сбрасывалась «в музей», и всюду — в прессе, картинных галереях, театре — объявлялась, если цитировать слова Я. Мацы, «дезинфекция путей, ведущих к полной духовной чистоте»²⁸. И хотя ключевыми словами, которыми

определяли свое новое искусство представители активизма, были слова «социальное» и «мировоззренческое», по сути мировоззрение трактовалось ими в анархистском духе, как основа некоей перманентной художественной революции. «Истинный художник, — утверждал, например, А. Селпал на страницах «Ма», — никогда *не принимал* не только партийной программы, но и мировоззрения. Он сам *творил* программу, мировоззрение для себя и для универсума, а сотворив, тут же отбрасывал как устаревшее ради более развитого, чтобы следующим шагом преодолеть и его». В этой статье, опубликованной под названием «Революционное искусство — или партийное», революционность творчества противопоставлялась партийности, ибо, как полагал автор, «даже революционная партия консервирует мировоззрение, превращая его в партийную программу»²⁹.

Возвращаясь к выступлению Б. Куна на съезде партии, в котором были отвергнуты притязания «маистов» на создание новой литературы, пужно отметить, что в представлениях видного руководителя венгерской Коммуны процесс этот связывался преимущественно с внутренними духовными потенциями рабочего класса. «Новая духовная жизнь, новая культура, — говорил он тогда, — должны вырасти из самого пролетариата»³⁰, что в известном — в сущности, пролеткультовском — смысле также суживало возможности роста революционного искусства.

Говоря о периоде 1917—1919 гг. в венгерской литературе, нельзя забывать, что это были годы коренной ломки старого и интесивного роста нового литературного сознания, когда под влиянием идей Октября свое отношение к прогрессивным общественным преобразованиям меняли представители самых разных художественных направлений. Ускоренный рождением Венгерской советской республики, этот процесс, как мы видели, вызвал к жизни множество представлений о литературе социализма — подчас односторонних, основанных на иллюзиях относительно легкости создания нового искусства после победы революции.

В условиях, когда, говоря словами Маяковского, «пересматривалась миров основа», было вполне понятным отрицание широкими кругами литераторов прошлого опыта, как чужого, так и своего собственного. Наиболее показательны в этом отношении резкие сдвиги в творческих позициях ряда писателей «нюгатовского» направления, их стремительное полевание, переход от абстракт-

но-гуманистических идеалов к признанию и поддержке пролетарской власти (прозаики Ж. Мориц и Д. Круди, поэты А. Тот, Д. Юхас, Г. Олах, З. Шомьо и др.). Известно, что в дни Советской республики их деятельность встречала не только поддержку, были и желчные пасмешки со стороны ретроградов (как Д. Сабо), звучали и ультрареволуционные требования отлучить от литературы «перекрасившихся в красный цвет» буржуазных писателей. Однако есть много свидетельств о том, что этот процесс перестройки сознания был отнюдь не прост и не сводился к поверхностной «перекраске», а был связан с глубинными, подчас мучительно выстраданными прорывами к новому мировоззрению. Приведем одно из них, тем более убедительное, что оно не предназначалось для широкой общественности,— отрывок из письма А. Тота, поэта камерного, меланхоличного, близкого к импрессионизму. «...Великий переворот, свершившийся в дряхлой Европе, вверх дном перевернул и мое утро,—признается он в феврале 1919 г., за месяц до рождения венгерской Коммуны.— Иного решения нет, только коммунизм!— что есть силы кричит во мне внутренний голос. Только этот великий, безудержный русский идеализм может снова дать смысл нашей жалкой, проклятой, загнившей жизни. Я захвачен логикой и поэзией коммунизма... Но дальше все очень сложно: я, тихий, скромный и малоактивный Арпад Тот, умом и сердцем припимая поразительного Ленина, этого Красного Мессию, все же испытываю тысячу сомнений... Теория прекрасна, но метод моя особа, жаждущая порядка и мещанского благополучия, воспринимает болезненно... И самое ужасное в том, что я не нахожу художественного решения, страшусь, не могу писать, презираю прежнюю свою игру в бирюльки, а то *иное*, что требуется сегодня, не получается»³¹.

Искреннее стремление поэта постичь величие и сложность революционной эпохи увенчалось прекрасным произведением, написанным в конце марта 1919 г., стихотворением «Новый бог», в котором средствами библейской символики был создан впечатляющий образ пролетарской революции, красного бога с кувалдами-руками, явившегося, чтобы отмыть и очистить испоганенную прежними богами землю.

А. Тот, как и Д. Юхас, и Ж. Мориц, не примкнул впоследствии к пролетарской литературе (хотя и не отрекся от идеалов революции). Но целый ряд других прогрессивных писателей, делавших первые шаги в «Нюгате»,—

Б. Балажа, Б. Иллеша, Т. Дери — участие в событиях 1919 г. сблизило с революционным движением и в конечном итоге привело в стан социалистической литературы.

Политическое размежевание произошло под воздействием идей Октября и в лагере «активистов». В 1917 г. журнал Кашшака покинула группа его учеников (А. Комьят, Й. Лендел, М. Дёрдь, Й. Реван), провозгласившая своей целью непосредственное участие в подготовке социалистической революции. «1917 — историческая дата русской революции, величайшей идеи человечества, — говорилось в их заявлении в связи с подготовкой к выпуску журнала под краспоречивым названием «Девятьсотсемнадцатый». — Эта идея определяет истоки и цель нашей программы... Идею 1917 г.... мы хотим внести в мысли и чувства людей посредством науки и литературы»³².

Цензура воспрепятствовала выходу журнала, и первый номер его, уже под новым названием «Интернационал», появился лишь в январе 1919 г. Журнал вскоре стал теоретическим и литературно-критическим органом КПВ, а его основатели и ведущие сотрудники сыграли важную роль в последующем становлении венгерской революционно-социалистической литературы: А. Комьят (1891—1937) — в поэзии, Й. Лендел (1896—1975) — в прозе, Й. Реван (1898—1959) — в литературной критике и публицистике.

Именно с выступлением группы Комьята (или группы «Интернационал»), с эволюцией этих художников, сознательно включившихся в революционную борьбу, связано утверждение в венгерской литературе принципа лепинской партийности, классового подхода к творчеству, что позднее, в 20-е годы, определило уже не только политические позиции, но и эстетическое развитие ряда бывших приверженцев Л. Кашшака.

Оценивая концепцию новой литературы, которая складывалась в дни Советской республики 1919 г., известный исследователь этого периода Ф. Йожеф отмечает присущие ей черты мессианского утопизма, проистекавшего из исторически объяснимых иллюзий относительно близкой победы мировой революции, скорого отмирания классовый борьбы и классовых идеологий, по вместе с тем подчеркивает: «Формировавшаяся в дискуссиях культурно-политическая концепция Советской республики — если исходить из деятельности Дёрдя Лукача, Белы Балажа, других членов Писательской дирекции — была перспективной концепцией, которую отличало стремление к со-

зданию современной социалистической литературы и учет внутренне присущих литературному развитию законов, равно как и намерение приблизить литературу к политике, сплотить представителей различных литературных направлений»³³.

В 1919 г. в осуществлении этой программы были сделаны лишь первые шаги. С помощью прямой военной интервенции венгерская Коммуна была подавлена превосходящими силами международного империализма. В стране на четверть века установился контрреволюционный хортистский режим. Начав с кровавых расправ над участниками революции, режим этот прошел через разные периоды. Временами, как во второй половине 20-х годов, его фашистская сущность скрывалась под маской пристойной консервативности и буржуазного либерализма, но в 30-е годы, особенно после прихода к власти в Германии Гитлера, антинародная сущность режима, стремление правых реакционно-шовинистических сил к открытой военной диктатуре принимают все более явные формы. Однако на всех этапах существования хортистского государства оставались неизменными установки правящей клики на антикоммунизм, подавление марксистской мысли и беспощадное преследование венгерской Компартии, которая действовала в подполье.

После поражения пролетарской революции вместе с тысячами политических эмигрантов были вынуждены покинуть Венгрию и большинство представителей едва родившейся социалистической литературы. Вена, Берлин, Москва стали центрами революционной литературной эмиграции, здесь в межвоенный период издавались десятки венгерских литературных журналов, выходили новые произведения на венгерском языке, формировался тип писателя-интернационалиста, органически связанного с мировой революционной литературой. Известна активная роль венгерских писателей и критиков в формировании концепции новой литературы в 20—30-е годы: участие А. Комьята, А. Габора, Б. Балажа, Й. Лендела в дискуссиях о пролетарской литературе и работе Союза пролетарско-революционных писателей Германии, деятельность Б. Иллеша, А. Гидаша, М. Залки и др. в Международном объединении революционных писателей, выступления Д. Лукача по важнейшим проблемам марксистской эстетики в немецких («Линкскурве», «Ворт») и советских журналах («Литературный критик», «Интернациональная литература», «Литературное обозрение»),

его книги «Литературные теории XIX века и марксизм» (1937) и «К истории реализма» (1939), опубликованные на русском языке и послужившие поводом к известной дискуссии 1940 г. о методе и мировоззрении художника.

В начале 20-х годов наступает следующий этап в развитии венгерской критики, связанный с переоценкой достижений левого искусства и осмыслением задач социалистической литературы в новых условиях.

В эмиграции в Вене в первой половине десятилетия происходит окончательное размежевание сил венгерского авангарда.

Л. Кашшак, продолживший издание журнала «Ма» (Вена. 1920—1925), формулируя свою новую программу, исходил из тезиса, будто революция потерпела поражение потому, что была только «экономической», не решала главную задачу — задачу внутренней революционизации культуры и жизни. В соответствии с этим на дальнейшее целью революционного искусства провозглашалось этическое совершенствование человека, создание пресловутого «коллективного индивидуума», а средствами — разрушение старых форм, поиски «чистого» искусства, освобожденного от политического пафоса и прямого политического содержания. Этот путь вел Кашшака к отказу от экспрессионизма в пользу новых «измов» — сперва даданизма, позднее конструктивизма.

Ограниченность и ошибочность эстетической программы авангардизма были осознаны не только группой Комьята, объединившейся в эмиграции вокруг журнала «Эдьшег» («Единство», 1922—1924). В 1921 г. в ряде статей теоретические постулаты венгерского активизма подверг критике Т. Дери (1894—1977), писатель, который на протяжении всего своего пути творчески воспринимал импульсы авангардистских течений, не примыкая ни к одному из них. Революционное искусство, по мнению Дери, не должно было замыкаться только в эстетических рамках. «С одной стороны, — писал он по поводу группы «Ма», — они слишком преувеличивали роль искусства в жизни человека... хотели воспитывать новые души исключительно средствами искусства, с другой же — осознанно или неосознанно отвергали те самые законы, на которых искусство основывается и в силу которых оно только и может жить и оказывать воздействие»³⁴. Вторая, связанная с общими установками «активистов» ошибка состояла в желании полностью «уничтожить прошлое», строить новую культуру «с нуля». «Очевидно, — продолжал Де-

ри,— что жизнь полна утративших свое значение символов... ложных культов и мертвого материала, но их нужно стряхивать с себя, как стряхивают с дерева гнилые фрукты, вырубать же само дерево или ломать его непозволительно... Правдивое познание прошлого является вечным стимулом, будит совесть и оказывает поистине революционизирующее воздействие»³⁵.

Новая ситуация, сложившаяся в период спада революционной волны в Европе, уроки, извлеченные из поражения, побудили многих сторонников активизма к пересмотру своих творческих позиций. Так, в лагерь пролетарской литературы приходит поэт Ш. Барта. Сохраняя в своей поэтике элементы экспрессионизма и сюрреализма (в этом отношении показательна издавшаяся в Вепе поэма Ш. Барты «Кристалл времени: Москва», 1923), он выражает убеждение, что новые формы искусства должны служить интересам революционной борьбы, что революция в искусстве и в обществе неразделимы. «Новые художественные движения,— констатирует Барта, покидая в 1922 г. журнал „Ма“,— по большей части выросли из протеста против „искусства для искусства“, но сегодня за редкими исключениями все они вернулись к тому же „чистому искусству“, еще более исключительному и формалистическому, чем старое... Основная часть новых художественных движений не смогла стать *большим*, чем движения только искусства...»³⁶

В середине 20-х годов в Советском Союзе складывается авторитетная группа венгерских пролетарских писателей. В 1925 г. возникает венгерская секция РАПП, представители которой участвуют в развитии международного движения пролетарских писателей, в Международной конференции революционных писателей в Харькове (1930). Широкую известность в этот период приобретают опубликованные в СССР произведения венгерских прозаиков: трилогия о венгерской пролетарской революции «Тисса горит» (1929—1933) Б. Иллеша, «Повесть о вечном мире» (1929) М. Залки, рассказы Ф. Карикаша, А. Габора, Ш. Барты. Значительным вкладом в развитие пролетарской поэзии стала экспрессивная агитационная лирика А. Гидаша («Венгрия ликует», 1930; «Колонии кричат», 1932; и другие сборники).

Революционное ядро венгерской литературы, исходя из программных установок МОРП, развернуло на страницах журнала «Шарло эш калапач» («Серп и молот». Москва, 1929—1937) борьбу за классовое понимание искусства и

подчинение его интересам рабочего движения. Эту же линию проводил в Венгрии легальный журнал нелегальной компартии «100 %» (1927—1930). Наряду со статьями венгерских авторов А. Комлоша, Л. Надя, Ш. Гергея, публиковавшихся под псевдонимами Д. Лукача и Й. Реваи, значительное место в нем занимали художественные произведения мировой социалистической литературы, в том числе и советской. Руководимый А. Комлошем журнал впервые познакомил венгерских читателей с творчеством Ф. Паиферова, Вс. Иванова, И. Бабеля, И. Эренбурга, Н. Тихонова и др. Здесь же публиковались рецензии на новые произведения советской литературы — например, А. Комлоша о романе «Цемент» Ф. Гладкова и Б. Иллеша о «Тихом Доне» М. Шолохова.

Принципиальную важность в литературно-критической деятельности журнала «100 %» имела борьба против тезиса о невозможности успешного развития пролетарской литературы в условиях капиталистической Венгрии (этот тезис с псевдомарксистских позиций пытался обосновать Л. Кашшак). «Речь идет не о пролетарском искусстве, но о социалистическом, — писал в 1928 г. Кашшак, — о не терпящем классовых различий человеческом искусстве»³⁷. «Естественно, — вполне резонно отвечал ему критик «100 %», — когда пролетариат создаст бесклассовое общество, то — само собой разумеется — ни о каком классовом искусстве не будет и речи. Но создание такого общества, как мы знаем из Маркса, явится результатом продолжительных, горьких и трудных классовых сражений... Пока существуют классы, классовым будет и искусство»³⁸.

Вместе с тем, формулируя свои позиции, представители венгерской пролетарской литературы допускали и грубые ошибки, разделяли сектантские и вульгарно-социологические положения теоретиков РАППа вроде тезиса о «диалектико-материалистическом творческом методе» или лозунга «союзник или враг», который предполагал резкое противопоставление пролетарских писателей представителям других прогрессивных течений. Агитационная функция искусства и «общепонятность» языка подчеркивались в ущерб художественности и т. п. Эти ошибки особенно наглядно проявились в известном «Проекте платформы венгерской пролетарской литературы», опубликованном в журнале «Шарло эш калапач» в 1931 г. В круг союзников революционных писателей, определенный авторами «Проекта...», не был включен не только крупнейший писатель-реалист той поры Жигмонд Мориц, но и Атті-

ла Йожеф, создавший в конце 20-х — начале 30-х годов свои лучшие пролетарские стихи. Узость в подходе к союзникам усугублялась навешиванием политических «ярлыков», например — и это самый прискорбный из фактов подобного рода, — надуманным обвинением Йожефа в симпатиях к фашизму.

Сектантские ошибки как в подходе к союзникам, так и в общеэстетических воззрениях писатели эмиграции преодолевали лишь с большим трудом. Так, весьма прочно укоренившимся было диалектическое представление о связи формы и содержания, согласно которому главным недостатком пролетарской литературы было не столько отсутствие глубины в реалистическом постижении жизни, сколько нехватка «мастерства». «Еще часто встречаются произведения, — говорилось, например, в документе венгерской секции МОРПа «Чему учит нас пленум советских писателей» (1933), — которые в идеологическом отношении безупречны, но не пережиты писателем, не подняты им на художественный уровень, произведения скучные, утомительные, с голым пафосом и риторикой, написанные политическим газетным стилем и невыразительным языком, которые из-за отсутствия или неинтересности действия или из-за того, что интересное действие поверно и неинтересно выстроено, не привлекают внимания читателей»³⁹. При всей справедливости и своевременности такой самокритики, вызванной к жизни прежде всего перемены в советской литературной жизни и критике вслед за роспуском РАППа, само представление об «идеологической безупречности» произведений, несостоятельных с художественной точки зрения, несло на себе отпечаток упрощенческой рапповской методологии.

Качество формы определяется в конечном счете качеством содержания — к такому выводу пришел А. Йожеф (1905—1937), исследовавший эту проблему в работе «Литература и социализм» (1932), которую в виде лекции он читал слушателям нелегальных марксистских кружков. Создатель вершинных произведений социалистического реализма в венгерской поэзии, А. Йожеф оставил после себя ряд статей и рецензий, где содержалась целостная система взглядов по вопросам марксистской эстетики и социалистической литературы.

Значение марксистского мировоззрения для него как пролетарского писателя состояло в том, что оно позволяет художнику выработать самостоятельный взгляд на действительность в ее целостности и противоречивости,

взгляд, объемлющий общечеловеческие и классовые, рациональные и эмоциональные моменты. Марксизм он рассматривал как высшее достижение всего духовного развития человечества, поэтому социалистический писатель, по его мнению, не дополняет унаследованную картину мира тем, что было недоступно или чуждо представителям прежних литературных направлений, т. е. знанием жизни и борьбы рабочего класса, но создает новую картину мира с позиций марксистского мировоззрения. Таким образом, поэт отвергал какую бы то ни было тематическую и духовную узость в определении программы пролетарской литературы, отстаивая теоретически (и подтверждая всем своим творчеством на практике) реальную возможность создания в условиях современного ему буржуазного общества идейно и эстетически зрелого, полноценного социалистического искусства. «Если класс,— справедливо полагал он,— не способен выразить свое особое мироощущение общезначимо, т. е. художественно, то он не в силах выступить на арену истории от имени всего человечества»⁴⁰.

Важные мысли, как уже говорилось, были высказаны Йозефом по поводу органичной цельности художественной формы, внутренней взаимосвязанности всех элементов произведения, «в мире которого,— как образно заметил он в упомянутой лекции «Литература и социализм»,— каждая точка является архимедовой»⁴¹.

Подлинно социалистическим произведением А. Йозеф считал лишь такое, в котором мировоззрение писателя находит не декларативное, но полнокровное эстетическое воплощение. В 1928 г. в одной из коротких рецензий он выразил эту мысль следующими словами: «Отвлекаясь от вопросов формы, в отношении любого поэта, претендующего на то, чтобы считаться социалистическим, нужно — именно в интересах социализма — выяснить прежде всего, в какой мере он пережил социализм как поэзию, или, говоря точнее, в какой мере ему удалось идейное содержание превратить в душевное. Это важно с социалистической точки зрения, так как без этого даже классовая борьба рабочих может стать антисоциалистической, и важно с несоциалистической точки зрения, так как определяет человеческую глубину „массового движения“»⁴².

В начале 30-х годов — о чем свидетельствовали и размышления Йозефа — в марксистской критической мысли складывались новые представления и о специфике художественного постижения мира, и об отношении к несоциа-

листическим литературным течениям, к традициям предшествующих эпох. Наиболее полное выражение они нашли в концепции социалистического реализма, в широкой эстетической программе, которую предложил не только советским, но и прогрессивным писателям всего мира I Всесоюзный съезд советских писателей. Венгерскую литературу на нем представляли Б. Иллеш, А. Гидаш и другие деятели революционной эмиграции, гостями съезда были также авторитетные в кругах левых венгерских литераторов Д. Ийеш и Л. Надь.

Дискуссии о социалистическом реализме, хотя и не сразу и не столь широко, как в тех странах, где марксистская критика действовала относительно свободно, нашли отражение и на страницах венгерской левой печати. Важную роль в этом сыграл журнал «Гондолат» («Мысль», 1935—1937), деятельность которого направляла нелегальная компартия. В духе политики Народного фронта, провозглашенной VII конгрессом Коминтерна, журнал стремился объединить лучшие силы венгерской культуры и литературы для защиты гуманистических ценностей, для отпора реакции и фашизму. Наряду с писателями социалистического направления и марксистскими критиками (А. Йожефом, А. Форгачем, Д. Балиштом и др.) здесь печатались и представители течения «народных писателей» (Д. Ийеш, И. Дарваш, Д. Шаркёзи, П. Вереш), поэт-антифашист М. Радноти, новеллист А. Э. Геллери и многие другие художники левых убеждений.

В 1936 г. под общим заглавием «Новый реализм» журнал провел обсуждение проблем социалистического реализма (это понятие не в последнюю очередь по цензурным соображениям нередко обозначалось в венгерской марксистской критике 30-х годов как «новый реализм», «социальный реализм» и т. п.). Дискуссии на эту тему редакция предпослала статью Л. Арагопа «Реализм в романистике», желая указать писателям-соотечественникам на пример «радикального пересмотра литературной эстетики, критики и всей системы художественного творчества», который произвела «прогрессивная группа лучших французских писателей современности, порвав со своим прежним, тяготеющим к «чистому искусству» направлением, с собственными традициями и примкнув к политическому движению единого фронта под знаменем социалистического реализма»⁴³.

Наиболее обстоятельным и глубоким из выступлений венгерских критиков в этой дискуссии была статья

Б. М. Поганя (1896—1962) «Переоцененный реализм». Как явствует из нее, ее автор — постоянный сотрудник «Гондолата» — свободно ориентировался в марксистской эстетике от Г. В. Плеханова до Д. Лукача, опирался на материалы съезда советских писателей, на произведения советской литературы. В новом творческом методе критика привлекали заложенные в нем огромные познавательные возможности, активное отношение к действительности, что отличает его от прежнего, по определению Поганя, «индивидуалистического» типа реализма. «В центре внимания художников социалистического реализма, — пишет критик, — также стоит человек, его жизнь во всем многообразии чувств, страстей и поступков. И это многосложное содержание они стремятся воплотить в соответствующей ему, неразрывно, диалектически связанной с ним художественной форме, причем воплотить таким образом, чтобы человек был показан не изолированным «человеком вообще», но в реальной общественной перспективе, т. е. с присущими его классу возможностями, бесчисленным множеством связей, которые определяют его место в жизни, его мысли и чувства, со всеми его деятельными устремлениями, которые коренятся в социальной почве и, в свою очередь, воздействуют на реальность»⁴⁴. Показательно, что в изменившейся политической ситуации середины 30-х годов марксистский критик адресует свои слова уже не только пролетарским писателям. «Этот метод, — говорит он о социалистическом реализме, — достаточно гибок, и цели, на которые он ориентирует искусство, могут стать целями всех прогрессивно настроенных художников»⁴⁵.

Но самым убедительным аргументом в пользу нового творческого метода были произведения социалистического реализма, прежде всего советской литературы, которые, особенно с середины 30-х годов, находили все более широкий доступ к венгерским читателям. Нечего и говорить, что их публикация при хортистском режиме была связана с трудностями, а подчас и с риском для левых издательств и переводчиков. Нередко они выходили в неполном или искаженном цензурой виде. Тем не менее, судя по откликам в прогрессивной печати — от марксистского «Гондолата» до журнала «народных писателей» «Келет непе» («Народ Востока», 1935—1942) и руководимого М. Бабичем «Нюгата», — многие из переводов советской литературы становились событиями венгерской литературной жизни. Именно так была воспринята демократич-

ческими венгерскими литераторами составленная Д. Ийешем после поездки в СССР антология рассказов «Современный русский Декамерон» (1936), куда вошли произведения И. Бабеля, М. Горького, Л. Гроссмана, И. Ильфа и Е. Петрова, Вс. Иванова, К. Паустовского, Б. Пильняка, Н. Тихонова и М. Зощенко. То же самое можно сказать о романах «Двенадцать стульев» (1934) И. Ильфа и Е. Петрова, «Время, вперед!» (1935) В. Катаева, первых двух книгах «Тихого Дона» (1935, 1936) М. Шолохова, «Сестры» и «Восемнадцатый год» (1937) А. Толстого, «Жизнь Клим Самгина» (1938) М. Горького. Пропаганда советской литературы не прекратилась и с началом второй мировой войны, в которой Венгрия по воле правящих классов участвовала на стороне Германии, — напротив, эта пропаганда стала формой духовного сопротивления фашизму, сопротивлению, которое в ходе войны нарастало. В 1943 г. в переводе Д. Ийеша и Х. Геллерта был опубликован роман «Возмутитель спокойствия» Л. Соловьева, а на следующий год — еще до начала освобождения Венгрии Советской Армией — левым издателям удалось выпустить целую серию советских книг, в том числе «Поднятую целицу» М. Шолохова, «Детство» и «Мать» М. Горького, «Цемент» Ф. Гладкова и «Разгром» А. Фадеева⁴⁶.

Произведения советской литературы, в особенности Горького и Шолохова, стали своего рода «школой зрелости» для венгерской марксистской критики. В восприятии «Тихого Дона», например, были и случаи догматического непонимания, когда в богатстве эпического мира, сопрягающего социальные, бытовые, интимные стороны жизни, рецензент разглядел не рождение новой России, а некий «романтический натурализм»⁴⁷. Однако для большинства левых критиков и писателей — Д. Балаша, А. Йожефа, Л. Надя, М. Радноти и др. — философская и эпическая глубина «Тихого Дона» была очевидна сразу, в романе Шолохова они распознали произведение социалистической литературы, соизмеримое с вершинами русской классики, книгу о «законах движения жизни в революционную эпоху» (П. Вереш)⁴⁸.

Творчество советских писателей помогало осознавать глубоко гуманистический характер новой литературы, общечеловеческий смысл пролетарского гуманизма. Хорошо известно, например, что для Л. Кашшака даже в годы его увлечения экспрессионизмом и дадаизмом, в годы споров с марксистской критикой величайшим автори-

тетом и человеческим образцом всегда оставался Горький, который, по его словам, будучи писателем пролетариата, ощущал свою связь со всем миром, «за каждым его произведением чувствовался золотой запас человечности и гражданственности»⁴⁹. «Горький... — писал Л. Кашшак в год смерти художника, — сумел в себе синтезировать простодушные сказки бабушки, природную поэтичность Пушкина, философскую мудрость Гегеля, гуманизм Романа Роллана и ленинскую политическую активность»⁵⁰.

Еще одно характерное высказывание, которое также касается творчества Горького, принадлежит П. Верещу, представителю левого крыла «пародных писателей», и отражает ту мысль, что подлинно социалистическая литература не может не являться одновременно и глубоко народной, национальной литературой. «Не могу удержаться от замечания: до чего же он русский! — восклицает Верещ, рецензируя в 1937 г. небольшую книжку горьковских рассказов. — Наши националистические писатели и критики даже по трем этим рассказам, не говоря уже обо всем творчестве Горького, могут убедиться: сущий вздор, будто душу своих сородичей дано выразить лишь писателям „национального“ мировоззрения. Ибо Горький, марксист и интернационалист, неизмеримо национальной любого „национального“ эпитона»⁵¹.

В период борьбы за идеи Народного фронта марксистская критика, не отказываясь от классовых критериев, училась видеть социалистическую литературу в контексте всех демократических и гуманистических направлений, мобилизуя прогрессивных деятелей литературы на совместные выступления против фашизма. Одним из последовательных сторонников этой новой ориентации был в Венгрии талантливый публицист и критик Дёрдь Балинт (1906—1943). Широко образованный, воспитанный в духе буржуазного радикализма, он уже в самом начале своей журналистской карьеры, в период подъема революционного движения на рубеже 20—30-х годов, пришел к признанию основных положений марксизма. Из написанных им в дальнейшем коротких, но емких статей и рецензий (а их насчитывается более двухсот) вырисовывается концепция литературы подчеркнута антидогматичная, открытая по отношению к многообразным художественным явлениям, в которой идейная бескомпромиссность сочетается с безусловным уважением к таланту и свободе творческих проявлений писателя. В центре внимания Д. Балинта, определяя критерии оценки им других,

в том числе и в то время более влиятельных художественных течений, находилось направление социалистического реализма, еще только нарождающееся в Венгрии. Д. Балинт писал о А. Йожефе и Л. Наде, ряд блестящих рецензий посвятил он произведениям советских писателей, но наряду с этим он смог по достоинству оценить лучшие стороны творчества и представителей буржуазного гуманизма (М. Бабича, Ф. Каринти, Д. Костолани), и «народных писателей» (Д. Ийеша, Д. Кодолани, Й. Дарваша, П. Вереша), поразивших его страстью и глубиной обличения социальных язв хортистской Венгрии. Во многом сохраняют свою актуальность и суждения Балинта о крупнейших писателях Запада. Так, отдавая должное художественному новаторству М. Пруста и Дж. Джойса, венгерский критик в то же время значительно выше ставил Т. Манна, «искусство которого, — по его мнению, высказанному в одной из статей 1935 г., — в эстетическом плане не так уж и далеко от социального реализма»⁵². В позиции автора «Волшебной горы», «нейтрального политически, но не идейно», Д. Балинт одним из первых усмотрел и то, «чего многие, быть может, не замечают: объективный идейный союз Томаса Манна с рабочим классом, борющимся против фашизма»⁵³.

Наряду с журналом «Гондолат», ведущим литературным критиком в котором был Д. Балинт, платформу антифашистского единства представляли и многие марксистские издания, выходившие за пределами Венгрии. В Чехословакии под редакцией известного критика и публициста З. Фабри издавался на венгерском языке «Аз ут» («Путь», 1931—1935), в Румынии — марксистский журнал «Корунк» («Наша эпоха», 1926—1940), которым руководил Г. Гаал. Страницы этих печатных органов были открыты практически для всей разбросанной по многим странам венгерской литературной эмиграции. Особенно важную роль в борьбе за сплочение всех здоровых, демократических сил венгерской культуры стал играть пришедший на смену «Шарло эш калапач» новый журнал московской коммунистической эмиграции «Уй ханг» («Новый голос», 1938—1941). Принципиальное значение в этом смысле имело широкое обращение к патриотическому прогрессивному наследию — к традициям Ф. Кёлчеи, Ш. Петефи, Э. Ади, которые наиболее глубоко были раскрыты на страницах «Уй ханг» в целой серии историко-литературных статей и исследований Й. Реван («Место Кёлчеи в

венгерской литературе», 1938; «Революционная лирика Ади», 1940; «Борьба за Ади», 1941; и др.)⁶⁴.

30-е годы, как известно, были периодом борьбы за реализм, углубленного теоретического осмысления в критике важнейших вопросов марксистской эстетики. Значительный вклад в их разработку внес писавший на венгерском и немецком языках философ и литературный критик Д. Лукач (1885—1971), который в 1930 г. переехал из венской эмиграции в Москву, в 1931—1933 гг. по заданию Коминтерна работал в Союзе пролетарско-революционных писателей Германии, затем вплоть до 1945 г. — в СССР. Значение его трудов, которые оказывали широкое влияние на представителей социалистических литератур многих стран, выходит за пределы настоящей статьи, поэтому мы ограничимся общей характеристикой наиболее важных аспектов теоретической и литературно-критической деятельности Лукача.

Заслуги его связаны прежде всего с исследованием специфических законов искусства, с разработкой теории реализма и борьбой за классическое наследие. В 30-е годы вместе с Ф. Шиллером и М. Лифшицем Д. Лукач участвует в публикации и теоретическом осмыслении работ К. Маркса и Ф. Энгельса по литературе и искусству, пишет статьи для «Литературной энциклопедии», исследования и рецензии, которые охватывают практически все крупнейшие явления литературы XIX—XX вв. Широкий резонанс получили его выступления в дискуссиях этих лет об экспрессионизме и натурализме и опубликованные в связи с ними статьи «Величие и падение экспрессионизма» (Литературный критик. 1933. № 2), «К проблеме объективной художественной формы» (Литературный критик. 1935. № 9), «Рассказ или описание» (Литературный критик. 1936. № 8), «Спор идет о реализме» (Интернациональная литература. 1938. № 12) и др. Взгляды Лукача на классическое наследие мировой литературы нашли отражение в его предисловиях к русским изданиям романов «Крестьяне» (1935) и «Утраченные иллюзии» (1936) О. Бальзака, к «Переписке» И. В. Гёте и Ф. Шиллера (1937), собранию сочинений Г. Гейне (1938), а также в публиковавшихся в различных советских изданиях статьях о В. Скотте, Г. Клейсте, Г. Манне, Л. Фейхтвангере, Т. Манне, Л. Толстом и др.

В венгерской печати — в самых разных печатных органах эмиграции, особенно часто в журнале «Уй ханг» и газете «Игаз со», — выходили статьи Лукача о творчест-

ве Ади, Ийеша, о русской и советской литературе, в том числе о Гоголе, Белинском, Герцене, Гончарове, Толстом, Чехове, Горьком, Шолохове, Эренбурге.

С начала 30-х годов деятельность Лукача в сфере марксистской критики была полемически направлена против имевших место в рядах революционно-пролетарских писателей проявлений «эстетической левизны»: упрощенных представлений о литературе как простом отражении классового сознания либо непосредственном орудии классовой борьбы, игнорирования художественно-познавательной стороны искусства. Ограниченность и вредность подобных взглядов особенно ясно были осознаны Лукачем в ситуации, когда перед рабочим движением во весь рост встала историческая задача организации, в том числе и в культуре, широкого фронта для отпора фашизму.

Одним из первых венгерский критик обратился в начале 30-х годов к углубленному научному изучению художественной специфики искусства, рассматривая его как особую сферу духовной деятельности человека, которая отличается и от чувственной поверхности действительности, и от абстрактно-понятийного мышления и в этом смысле имеет свои самостоятельные законы.

Важным положением в системе взглядов Лукача была мысль о том, что художественность произведения не является формальным, сугубо «техническим» вопросом, некоей суммой приемов, которую должен усвоить писатель в дополнение к верному мировоззрению. Художественность, по Лукачу, неразрывно связана с раскрытием подлинной диалектики жизненных процессов и реальных движущих сил общественного развития, взятых в их целостности. Причем уже в 30-е годы целостность как качество реализма не означала у Лукача требования экстенсивного, всеохватывающего отображения жизни, а трактовалась в том смысле, что целостной, внутренне единой должна быть система тех основных отношений изображаемого фрагмента действительности, которые определяют его характер и место в общем потоке жизни.

Концепция реализма Лукача была направлена как против экспрессионизма, так и поверхностной достоверности «литературы факта», как против художественного арсенала модернизма, так и против «лакировки» действительности. Она выросла из убеждения — и здесь напрашивается параллель с воззрениями А. Йозефа — в способности пролетариата уже в период борьбы за власть, в период перехода от капитализма к социализму создать

свое самостоятельное, «большое», а не только агитационное искусство.

Известно, что у трактовки реализма в том виде, в каком ее разработал в 30-е годы Лукач, было немало противников, наиболее авторитетным из которых, несомненно, являлся Б. Брехт. В полемике между ними, которая и поныне продолжается марксистской критикой, получили выражение две во многих моментах существенно отличающиеся концепции прогрессивной, социалистической литературы⁵⁵.

Находясь по одну сторону баррикады и равным образом отстаивая принцип реализма, требование исторически правдивого и высокохудожественного искусства, Лукач и Брехт исходили при этом из разных творческих идеалов, предлагали различные конкретные пути постижения правды в условиях резко обострившегося в XX в. кризиса буржуазного общества, девальвации гуманистических культурных ценностей, господства человеческой разобщенности и отчуждения. Если Лукач, видя возможность преодоления отчуждения в борьбе художника за эпическую широту и целостное, гармоничное представление о мире, указывал в качестве эстетических ориентиров на творчество великих реалистов прошлого, а из своих современников выше всех оценил Т. Манна, Р. Роллана, М. Горького, А. Толстого, М. Шолохова, то Брехт противопоставлял этому типу реализма искусство подчеркнуто тенденциозное, антитрадиционное, исходящее из опыта «пэмов» XX в., из творчества Дж. Джойса, Ф. Кафки, Дос Пассоса, А. Дёблина. В борьбе за новое искусство, полагал он, «следует опираться не на доброе старое, а на скверное новое»⁵⁶.

Определенная ограниченность концепции венгерского теоретика, недостаточный учет им всего разнообразного опыта искусства XX в. неоднократно и справедливо отмечались в работах о Лукаче. Однако факт этот сам по себе вовсе не перечеркивает его заслуг в разработке теории реализма. Поэтому следует согласиться с автором наиболее обстоятельного на сегодняшний день советского исследования о Д. Лукаче, написанного философом К. М. Долговым. «Конечно,— отмечает он,— у Лукача встречаются формулировки, с которыми можно спорить, которые следовало бы уточнять, расширять, смягчать и т. д. Но в главном и основном, в том, что касается существования реализма,— он был совершенно прав: Лукач рассматривал реализм как такой художественный метод, который

позволяет самым глубоким и совершенным образом отражать объективную реальность во всей ее полноте и противоречивости... В этих вопросах он требовал полной ясности и определенности, так как вопросы творческого метода тесно связывал с вопросами мировоззрения»⁵⁷.

Внимательное прочтение критических работ Лукача рассматриваемого периода убеждает, что в борьбе за последние прошлого он стремился все же не к утверждению тех или иных классических «образцов», а к раскрытию внутренней взаимосвязи творчества больших художников-реалистов с коренными проблемами их эпохи.

Характерно, что, обращаясь к венгерской литературе, не имевшей достаточно развитых традиций критического реализма, он указывал в качестве главного и самого плодотворного для социалистической литературы наследия на революционно-символистскую поэзию Ади. Таким образом, достаточно распространенное мнение о том, что Лукач ориентировал новую литературу только на следование канонам критического реализма XIX в., по меньшей мере нуждается в коррекции.

Определяя реализм как художественно правдивое отображение существенных черт действительности, Лукач не стремился сузить его до каких-либо конкретных способов художественного обобщения. «Социалистический реализм,— писал он в 1939 г. в журнале «Уй ханг»,— это прежде всего реализм. Разумеется, нельзя трактовать его узко и искаженно, как это сегодня еще случается». И далее уточнял, что реалистический творческий метод несводим лишь к отображению действительности «в формах самой жизни»: «Неважно, совпадают или не совпадают формы созданного писателем художественного мира с непосредственно данными формами социальной жизни прошлого или настоящего»⁵⁸.

Из этой же статьи («О социалистическом реализме») явствует, что, говоря о творческом методе, автор разграничивал общеэстетическое и конкретно-историческое понимание реализма. «Речь идет... о таком определении реализма,— писал он,— согласно которому, Гомер и Софокл, Данте и Рабле, Сервантес и Шекспир, Гете и Э. Т. А. Гофман, Пушкин, Бальзак, Толстой и Горький, представляя различные исторические этапы и течения реализма, все вместе являются в то же время представителями большого реалистического искусства»⁵⁹.

Смысл борьбы Лукача за последние состоял, по нашему мнению, в понимании реальной опасности для социалис-

тической культуры всякого рода «радикального» обновительства, нигилистического отношения к духовному богатству человеческой цивилизации и попыток строить «с нуля», оборачивающихся неизбежными потерями. Наиболее ясно эту сквозную для всего своего творчества идею он сформулировал позднее в «Своеобразии эстетического» (1963), фундаментальном труде, где в свете ленинской теории отражения всесторонне обосновал и эстетическую категорию реализма. «Когда внимание, — писал он, — сосредоточивается исключительно на том, что отделяет нас от традиции, возрастает опасность сведения всей конкретности и всего богатства определений нового к его абстрактному несхождению со старым, что сужает и обедняет новизну нового. У классиков марксизма-ленинизма нет и следа подобного метафизического противопоставления старого новому»⁶⁰.

За время, прошедшее с начала века до 1945 г., венгерской литературной критикой был накоплен немалый опыт борьбы за утверждение новой концепции литературы. В силу общественной ситуации в Венгрии в межвоенное двадцатилетие, двадцатилетие хортистского режима, социалистическая литература и марксистская критика, хотя и занимали передовые позиции в идейных и социальных битвах эпохи, не смогли стать господствующим направлением в духовной жизни страны. Однако творчество видных критиков и писателей, о которых шла речь в настоящей статье, послужило надежной основой для широкого распространения марксистских идей после исторического перелома 1945 г.

¹ Ади Э. Избранное. Будапешт, 1981. С. 413.

² Цит. по: Szilágyi J. A magyar szocialista kultúra története: 1867—1945. Вр., 1985. 35. о.

³ Цит. по: Nagy E. Modern művészet — szocialista művészet. Вр., 1977. 51. о.

⁴ Ibid.

⁵ Szabó E. «Proletárköltészet» // Nyugat. 1914. 643—645. о.

⁶ Bresztovszky E. Játszunk a szavakkal // Világszemlélet és irodalom. A magyar marxista irodalomszemlélet kialakulásának dokumentumaiból. Вр., 1982. 68. о.

⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 69—70.

⁸ Цит. по: Россиянов О. К. Творчество Эндре Ади. М., 1967. С. 129.

⁹ E. B. Modern művészet — szocialista művészet // Népszava. 1908. Febr. 25.

¹⁰ Szocializmus. 1908/1909. 3. sz. 112. о. См. также: Россиянов О. К. Указ. соч. С. 265—266.

¹¹ Pogány J. Harcok emberei, Вр., 1911. 14. о.

- 12 *Sabján J.* Szocialista regény // Népszava. 1919. Jan. 5.
- 13 *Biró L.* Leszámolás Ibsennel // Nyugat. 1908. 786. o.
- 14 Этот опыт наиболее полно изучен и документирован в трудах и публикациях венгерского исследователя Ф. Йожефа, на которые мы опираемся в данной статье. См.: «Mindenki újakra készül...» Az 1918/1919-es forradalmak irodalma/Szerk. József F. Köt. 1—4. Bp., 1959—1967; *József F.* Irók, eszmék, forradalmak: Kultúra, sajtó és irodalom a Magyar Tanácsköztársaságban. Bp., 1984.
- 15 «Mindenki újakra készül...» 3. köt. 126. o.
- 16 *Sőtér I.* «Az új-isten» hónapjai // Népszabadság. 1986. Dec. 20.
- 17 *Lukács Gy.* Felvilágosításul // Vörös Ujság. 1919. Apr. 19.
- 18 *Uitz B.* Diktatúra kell! // Vörös Ujság. 1919. Apr. 10.
- 19 Соплемя на опубликованную на русском языке антологию: Март 1919. М., 1977.
- 20 Цит. по: *József F.* Ertelmiség és forradalom. 217. o.
- 21 Ibid. 218. o.
- 22 Ibid. 217. o.
- 23 *Barta S.* 1918. Szabadulás // Ma. 1918. Nov. 20.
- 24 *Kassák L.* Tovább a magunk útján // Ma. 1918. Dec. 20.
- 25 См.: *József F.* Ertelmiség és forradalom. 244. o.
- 26 «Mindenki újakra készül...» 2. köt. 163. o.
- 27 *Гуцев Ю.* «Для песни нет прекрасней темы...» (О литературе венгерской Коммуны) // Вопр. лит. 1974. № 12. С. 223—224.
- 28 «Mindenki újakra készül...» 2. köt. 59. o.
- 29 Ibid. 813. o.
- 30 *Kun B.* Az új kultúráról // Vörös Ujság. 1919. Jun. 14. o.
- 31 *Tóth Árpád* levele Nagy Zoltánhoz // Kritika. 1978. 10. sz. 13. o.
- 32 «Mindenki újakra készül...» 2. Köt. 248. o.
- 33 *József F.* Ertelmiség és forradalom. 194. o.
- 34 *Déry T.* Botladozás. 1. köt. Bp., 1978. 240. o.
- 35 Ibid. 248. o.
- 36 Цит. по: *Tölasi J.* Barta Sándor // Meghallói a törvényeknek. Bp., 1973. 136. o.
- 37 *Kassák L.* Proletárművészet vagy szocialista művészet // Munka. 1928. 2. sz. 32. o.
- 38 100 %. 1928. Dec. 3. sz.
- 39 *Sarló és Kalapács.* 1933. 2. sz. 36. o.
- 40 *József A.* Irodalom és szocializmus. Bp., 1967. 363. o.
- 41 Ibid. 117. o.
- 42 Цит. по: *Гуцев Ю. П.* Традиции Аттилы Йожефа и поэзия современной Венгрии // Роль прогрессивных литературных традиций в развитии и взаимообогащении социалистических культур. М., 1986. С. 215. В статье подробно рассматриваются эстетические взгляды А. Йожефа. Заслуживает внимания, в частности, комментарий к приведенному высказыванию поэта: «В высшей степени многозначительны и слова Аттилы Йожефа о важности переживания „социализма как поэзии“ „с точки зрения несоциалистической“, т. е. с точки зрения буржуазно-гуманистических, абстрактно-гуманистических и тому подобных явлений в современном искусстве. Здесь высказывается мысль о том, что социалистическое качество — высшее, самое последовательное выражение гуманизма, который в той или иной мере присущ и многим явлениям буржуазной культуры. „Человеческая глубина“ социалистического движения и связанной с ним литературы — это

и есть та степень гуманизма, которая должна определять исход соревнования между социалистической и несоциалистической литературой» (Там же. С. 215—216).

- 43 *M. Pogány B.* Az átértékelt realizmus // *Gondolat.* 1936. 8. sz. 465. o.
- 44 *Ibid.* 472. o.
- 45 *Ibid.*
- 46 Подробнее см. об этом: *Лендел Б.* Советская литература в Венгрии (1919—1945) // Великая Октябрьская социалистическая революция и венгерская литература. М., 1979. С. 129—146.
- 47 См.: *Lengyel B.* Szovjet irodalom Magyarországon, 1919—1944. Bp., 1964. 104. o.
- 48 *Ibid.* 216. o.
- 49 *Kassák L.* Csavargók, alkotók: Válogatott irodalmi tanulmányok. Bp., 1975. 467. o.
- 50 *Ibid.* 465—466. o.
- 51 *Veres P.* Gorkij Maxim: Rendkívüli esemény // *Gondolat.* 1937. 2 sz. 130. o.
- 52 *Bálint Gy. A.* toronyőr visszapillant. Bp., 1966. 334. o.
- 53 *Ibid.* 346. o.
- 54 Подробно о деятельности журнала «Уй ханг» см.: *Illés L.* Az Uj Hang kritikai munkássága // *Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből* // Szerk. Szabolcsi M. és Illés L. Bp., 1962. 409—444. o.
- 55 Подробно об этой полемике см., напр.: *Ungvári T.* Avantgarde vagy realizmus? Brecht és Lukács vitájáról. Bp., 1979.
- 56 *Brecht B.* О литературе. М., 1977. С. 160.
- 57 *Долгов К. М.* Диалектика эстетического: (Послесловие) // *Лукач Д.* Своеобразие эстетического: В 4 т. М., 1985—1987. Т. 4. С. 524—525.
- 58 *Uj Hang.* 1939. 6. sz. 38. o.
- 59 *Ibid.* 39. old.
- 60 *Лукач Д.* Своеобразие эстетического. Т. 1. С. 12.

Великий Октябрь и пути развития немецкой марксистской критики в 1910 — 1930-х годах

Великая Октябрьская социалистическая революция в России, открывшая качественно новый этап всемирной истории, оказала на многих немецких писателей и литературных критиков долговременное революционизирующее воздействие, которое практически невозможно измерить чисто литературными или эстетическими категориями. «Необходимо учитывать влияние Октября не только на творцов литературы, но и принять во внимание огромную притягательную силу воздействия Октября и его литературы на широкие массы в Германии, что, в свою очередь, привело к формированию писателей нового типа» — так емко сформулировал проблему писатель, переводчик и литературный критик Альфред Курелла (1895—1975), член КИПГ с 1918 г., который, по его собственным словам, «именно в 1917 г. начал испытывать влияние русских событий» на свои поступки, мысли и писательский труд¹. Правда, А. Курелла здесь же подчеркивает, что интерес к русской революции и советской литературе возник в Германии не внезапно, он лишь придал новое качество длительным и прочным связям русской и немецкой национальных культур: «Если Октябрьская революция и последующее развитие литературного процесса в Советском Союзе смогли оказать такое сильное влияние на нашу духовную жизнь и литературу, то только потому, что для этого была подготовлена почва в результате многообразных и глубоких связей русской и немецкой культур в период мощного развития русского реализма в XIX в. Воздействие таких писателей, как Л. Толстой, И. Тургенев, Ф. Достоевский, И. Гончаров, А. Чехов, а позднее М. Горький, на образованную часть немецкого общества последней трети XIX в., может быть, еще недостаточно оценено... Плодотворное влияние русского реализма на

образованную часть немецкого общества и на рабочее движение, начало развития которого падает именно на этот период, проложило путь для дальнейшего глубокого воздействия Октябрьской революции и ее литературы на все наше духовное развитие, а позднее — на формирование немецкой социалистической литературы».

Интерес к русской литературе в определенной прослойке немецкого общества конца XIX — начала XX в. был действительно огромен: достаточно сослаться на пример Томаса Манна, уже в ранних произведениях называвшего русскую литературу «великой». Праздничным гимном великой и человечной реалистической русской литературе можно назвать новеллу «Тонио Крёгер» (1903), где устами своего автобиографического заглавного героя Т. Манн объяснился в любви к гуманистической, активно демократической русской культуре второй половины XIX в. Конечно, велико расстояние от общегуманистического до революционного демократизма и тем более до приятия идеи революции под эгидой пролетариата. Но глубокое уважение к русской культуре, воспитанное в поколениях передовой немецкой интеллигенции (напомним еще о многочисленных связях с немецкими писателями И. Тургенева: от Б. Ауэрбаха до Т. Шторма), пройдя через испытание великодержавным шовинистским угаром в начале первой мировой войны, снова приковало взоры и симпатии многих из них к революционным событиям в России.

Из неисчерпаемого моря фактов, характеризующих воздействие идей Октября на немецкую литературу и литературную критику², хотелось бы в соответствии с задачами настоящей статьи обратить особое внимание лишь на те, которые помогают объяснить процесс консолидации немецкой социалистической литературы и критики на единой марксистской идеологической платформе. Эта консолидация, начавшаяся после 1917 г., продолжалась в сложных условиях Веймарской республики (1919—1933) и в еще более сложные годы антифашистской эмиграции (1933—1945). Ее важнейшие вехи: борьба за пролетарское и социалистическое партийное искусство в 1919—1923 гг.; создание Союза пролетарских революционных писателей Германии (1928), объединившего 150 писателей и критиков; деятельность единого антифашистского фронта, созданного в середине 1930-х годов и в значительной мере способствовавшего формированию и расцвету немецкой литературы социалистического реализма. Поскольку история марксистской критики и ли-

тературоведения в Германии пока еще не написана, исследовательская задача в данном случае состоит в поисках нового взгляда на материал и в стремлении систематизировать многочисленные частные исследования³, рассмотреть их результаты в более широком историко-литературном контексте.

1. Основные итоги развития марксистской литературной критики в Германии до конца первой мировой войны

Краеугольные камни в основание марксистской литературной критики в Германии были заложены К. Марксом и Ф. Энгельсом. В полемике с «истинными социалистами», младогегельянцами и социал-демократами, в дружеской и полемической переписке с Ф. Лассалем, М. Гаркнесс и М. Каутской постепенно формулировались такие важные понятия марксистской эстетики, как реализм, типический характер, типические обстоятельства, тенденциозность, тенденция, партийность. В работах и переписке Маркса и Энгельса содержатся также краткие или развернутые оценки многих конкретных явлений истории мировой культуры и современной им литературы. Однако вплоть до начала 1930-х годов не было сделано серьезной попытки осмыслить высказывания Маркса и Энгельса по вопросам литературы как единую и целостную систему взглядов. Немецкая социал-демократия оказалась не в состоянии освоить и развить духовное наследие Маркса и Энгельса в новых исторических условиях, а часть документов она предпочитала просто не публиковать⁴.

До самой своей смерти (1895) Ф. Энгельс оставался не только одним из основоположников, но и крупнейшим пропагандистом и популяризатором марксизма. В ряде поздних писем, в частности Й. Блоху, К. Шмидту, Ф. Мерингу, В. Боргиусу, он настойчиво предупреждал против вульгаризации и догматизации этого учения, против сведения всего многообразия общественных отношений к отношениям чисто экономическим, призывал не игнорировать специфику общественного сознания. Эти предупреждения Ф. Энгельса оказались весьма своевременными. Хотя они и не предотвратили многочисленных форм вульгарного социологизма, по яспо свидетельствовали о том, что вульгаризация заложена не в самом марксистском методе, а лишь в вульгарном способе обращения с ним, в его

догматическом использовании, в том числе и в сфере литературоведения и критики.

Крупнейшим продолжателем дела Маркса и Энгельса в Германии в конце XIX — начале XX в. был Франц Меринг (1846—1919), о котором В. И. Ленин отзывался как о человеке, «не только желающем, но и умеющем быть марксистом»⁵. Преодолевая влияние буржуазных литературоведческих школ и реформистских идей Ф. Лассалья, Ф. Меринг уже в начале 1890-х годов становится первым в этой стране профессиональным марксистским литературоведом и критиком. И при некоторых слабых сторонах его методологии значение его литературно-критической мысли в Германии огромно⁶. Ф. Меринг был широко образованным ученым, блестящим знатоком немецкой и мировой литературы и театра; эту свою любовь к культуре он, не жалея сил, стремился привить немецкому социал-демократическому движению.

Рабочая литература Германии достигла размаха еще до так называемого исключительного закона против социалистов (1878); запретившего социал-демократические организации, так что даже условия нелегальной работы ее не уничтожили: после отмены «закона о социалистах» (1890) быстро возродилась и легальная социал-демократическая рабочая литература⁷. Ф. Меринг, интерпретируя историю немецкой литературы с классовых марксистских позиций и отделяя в этой истории прогрессивные демократические тенденции от тенденций реакционных, помогал творческому и критическому освоению социалистическими писателями богатого национального культурного наследия. Пропаганда в социал-демократической печати марксистского взгляда на богатое наследие национальной культуры — это, пожалуй, самая сильная сторона литературно-критической деятельности Ф. Меринга. Он дал не только развернутый марксистский анализ творчества Лессинга, Гёте, Шиллера, Гейне, сохранивший свое значение до нашего времени, но активно включался в полемику о таких спорных явлениях, как романтизм и натурализм, подходя к ним весьма точно и дифференцированно. Борясь, например, за творческое наследие Генриха фон Клейста, чье творчество в конце XIX в. было заново открыто символистами, натуралистами и неоромантиками, Ф. Меринг защищал его не только от попыток возвеличивания путем истолкования в реакционно-мистическом и националистическом духе, но и от вульгарно-социологи-

ческих трактовок, игнорировавших сложный, но во многом поваторский талант этого крупного художника⁸.

Вырабатывая стратегию марксистской критики и литературоведения в Германии, Мering выдвинул несколько основополагающих философско-эстетических принципов, на которые впоследствии можно было опереться в борьбе как с пролеткультовскими тенденциями, так и с модернистскими течениями. Подводя в статье «Искусство и пролетариат» (1896) итоги развернувшейся на Готском съезде СДПГ (1896) дискуссии о натурализме, который кое-кому представлялся подлинно революционным течением в искусстве, Мering отмечал существенное различие между жизнеощущением буржуазного искусства конца века и жизнеощущением пролетариата: «Современное искусство в основе своей глубоко пессимистично, а современный пролетариат глубоко оптимистичен. Оптимистичен каждый революционный класс... Революционный боец может совершенно трезво расценивать шансы предстоящей битвы, но на то он и революционный боец, чтобы питать твердую уверенность в своей способности перевернуть мир. В этом смысле всякий сознательный рабочий — оптимист. Он с радостной надеждой глядит в будущее, и эту надежду он черпает в окружающих его бедствиях. Современное искусство, напротив, глубоко пессимистично. Оно не видит выхода из тех бедствий, которые так любит изображать. Истоки этого искусства в буржуазной среде, и оно представляет собой отсвет неуклонного распада, воспроизводимого им довольно верно»⁹. В конечном итоге Мering делает вывод, что немецкому искусству конца XIX в. «еще очень далеко до исторического величия пролетарской освободительной борьбы»¹⁰.

В написанных через несколько лет «Эстетических разведках» Мering делает более широкое обобщение: «...если нисходящий класс буржуазии *уже* больше не способен создать великого искусства, то восходящий рабочий класс *еще* не способен создать великого искусства, хотя в глубине его души живет горячее стремление к такому искусству»¹¹. Современные критики Мeringа нередко упрекают его в том, что развитие искусства XX в. не подтвердило тезиса о «неспособности класса буржуазии создавать великое искусство». Эту критику можно признать справедливой в том смысле, что Мering недооценивал относительную самостоятельность развития отдельных форм человеческого сознания (на что, в частности, обращал его внимание Ф. Энгельс в письме от 14 июля 1893 г.), а также

возможности, вытекающие из критической позиции художника по отношению к обществу. Но при этом нельзя все же забывать, что Меринг рассматривал данную проблему в широкой исторической перспективе, а именно в перспективе «оптимизма» восходящего на арену всемирной истории пролетариата и «пессимизма» сходящей с этой же арены буржуазии.

В этой перспективе понятнее становится и неустанная борьба Меринга за активное освоение пролетариатом духовного наследия классической немецкой литературы. Меринг считал, что классическое гуманистическое духовное наследие по праву принадлежит именно пролетариату, который призван на практике осуществить лучшие гуманистические идеалы прошлого. Эти идеи были четко сформулированы Мерингом уже в «Легенде о Лессинге» (1893), высоко оцененной Ф. Энгельсом. Подводя итоги своего скрупулезного, не на одну сотню страниц исследования, Меринг писал: «Жизненный труд Лессинга принадлежит не буржуазии, а пролетариату. В том буржуазном классе, за интересы которого он боролся, оба эти класса еще не были отделены друг от друга, и было бы глупо приписывать ему определенную точку зрения на те исторические противоречия, которые развились лишь много времени спустя после его смерти. Но сущность и цель его борьбы, от которых отказалась буржуазия, усвоил себе пролетариат; буржуазную классовую борьбу, которую спас Лессинг, переведя ее в область философии, Маркс вывел из области философии и превратил в пролетарскую классовую борьбу... Лессинг принадлежит к числу духовных предков пролетариата»¹².

Подобную же очистительную задачу восстановления подлинного облика писателя, фальсифицированного буржуазным литературоведением, Меринг решал в книге «Шиллер. Биография для немецких рабочих» (1905), в статьях «Биография Генриха Гейне» (1911), «Фрейлиграт и Маркс в их переписке» (1912) и многих других работах, посвященных немецкой и мировой (Кальдерон, Вольтер, Диккенс, Золя, Ибсен) литературе. Особый интерес представляют статьи о Л. Толстом и М. Горьком 1900—1910 гг.

Последовательная борьба Ф. Меринга за продуктивное освоение немецкой социал-демократией и пролетариатом всего классического достояния немецкой национальной и мировой художественной культуры была продолжена не только в отдельных работах К. Либкнехта,

Р. Люксембург и К. Цеткин, но и в 1920-е годы нашла непосредственных продолжателей в лице таких марксистских критиков, как Гертруда Александер (1882—1967) и др. Со второй половины 1920-х годов на близких к Ф. Мериингу позициях по отношению к культурному наследию стоял Д. Лукач¹³.

Для всех названных здесь марксистов (от Мериинга до Лукача), хотя и в разной степени, было характерно отрицательное отношение к модернистским течениям, в русле которых в 1910—1920-х годах нередко протекали поиски революционного немецкого искусства. Борясь за чистоту марксистской теории против ревизионистских течений, Ф. Мериинг, по существу, проводил параллель между ревизионизмом в общественных науках и поисками новых путей в буржуазном искусстве XX в. «Подыскивая боеспособную марксистскую альтернативу ревизионизму, Мериинг в конце концов выдвинул немецкую классику, ее общественную роль и художественный уровень как абсолютный масштаб революционной политики в области искусства»¹⁴.

Для уяснения специфических особенностей развития немецкой марксистской литературной критики в XX в. необходимо хотя бы в самых общих чертах напомнить о политическом и идейном кризисе немецкой социал-демократии накануне и в ходе первой мировой войны, кризисе, из которого СДПГ так и не смогла выбраться. Если СДПГ в 1880—1890-х годах, по словам В. И. Лепина, «ближе всего была к такой партии, которая нужна революционному пролетариату, чтобы он мог победить»¹⁵, то с рубежа XIX и XX вв. в ней резко усилились ревизионистские, реформистские и националистические элементы, получавшие интенсивное теоретическое подкрепление сначала в трудах Э. Берштейна (с его лозунгом «Конечная цель — ничто, движение — все»), а затем и в многочисленных работах К. Каутского, бывшего в 1883—1917 гг. редактором теоретического журнала немецкой социал-демократии «Ди ноие цайт». К. Каутский, один из лидеров и теоретиков германской социал-демократии и II Интернационала, враждебно встретил Октябрьскую революцию в России, выступил в защиту буржуазной демократии и против диктатуры пролетариата, уповая на мирное развитие капитализма и изживание его противоречий¹⁶. 2 декабря 1914 г. К. Либкнехт оказался единственным из 110 социал-демократических депутатов рейхстага, проголосовавшим против военных кредитов. II Ин-

терпационал, одним из важнейших звеньев которого была СДПГ, потерпел, таким образом, очевидный крах. В 1917 г. пацифистское центристское крыло СДПГ, желая размежеваться с социал-шовинистами, образовало Независимую социал-демократическую партию Германии (НСДПГ). Но в числе идейных лидеров этой партии были К. Каутский и даже Э. Берпштейн, что отнюдь не способствовало ее действительно революционному размежеванию с СДПГ¹⁷. В то же время леворадикальные элементы в самой партии и вне ее, требовавшие решительных действий, стояли, как правило, на мелкобуржуазных анархистских позициях, которые также не имели ничего общего с марксизмом.

В этих сложнейших условиях небольшая группа подлинно революционных марксистов, по словам В. И. Ленина «действительно спасла честь немецкого социализма и немецкого пролетариата»¹⁸. Это была группа «Спартак», основанная 1 января 1916 г.; в нее входили К. Либкнехт, Ф. Меринг, В. Пик, Р. Люксембург, К. Цеткин, Ю. Мархлевский (Карский), Г. и К. Дункер, Г. Эберлейн, Л. Иогихес (Ян Тышка) и др. С самого начала группа «Спартак» солидаризировалась с В. И. Лениным по основным вопросам теории и практики, поддерживая и непосредственный контакт с ним¹⁹. Однако группа «Спартак» допустила «серьезную ошибку, тормозившую развитие революционного движения в Германии»²⁰: боясь утратить контакт с широкими массами, группа вступила в состав НСДПГ, отсрочив тем самым создание подлинно марксистской партии²¹.

Размежевание с центристами было неизбежно, ибо разногласия по самым принципиальным вопросам с самого начала значительно переросли рамки внутрипартийной полемики. В мае—июле 1918 г. Ф. Меринг, например, выступил с серией статей «Большевики и мы», в которых, вопреки утверждениям ревизионистов и каутскианцев, выражал уверенность в непобедимости социалистической революции в России и призывал использовать в Германии опыт Октября. С подобными же работами выступили К. Цеткин, Ю. Мархлевский и др.²² 11 ноября 1918 г. группа «Спартак» была преобразована в «Союз Спартака», а 30 декабря 1918 г.— 1 января 1919 г. в Берлине состоялся учредительный съезд Коммунистической партии Германии. КПГ была образована *после* поражения Ноябрьской революции, которая «не выполнила своей исторической задачи»²³. Контрреволюция уже сумела собраться с

силами и, почувствовав особую опасность со стороны КПГ, начала террор против коммунистов. В январе 1919 г. были злодейски убиты К. Либкнехт и Р. Люксембург, в марте — Л. Йогихес. По словам В. И. Ленин, «развитие революционного рабочего движения в Германии шло, начиная с конца 1918 года, особенно тяжелым и мучительным путем»²⁴. Этот «тяжелый и мучительный путь» по-своему отразился и на развитии марксистской литературной критики. Означенный выше общественно-политический контекст помогает, например, понять специфику трактовки Ф. Мерингом в 1914 г. в очерке о Фрейлиграте проблемы партийности литературы: «Хотя сам Фрейлиграт „на дальний мир не с вышки партий, а с башни вечности смотрел“, однако в великом историческом смысле, как говорил Маркс, он был поэтом партии»²⁵. Ф. Меринг понимал всю опасность оппортунизма и в меру своих сил стремился уберечь культурную политику партии как от узколобого сектанства, так и от растворения пролетарского социалистического искусства в многочисленных буржуазных и мелкобуржуазных течениях. Высокий художественный идеал и исторический оптимизм великих немецких классиков должны были, по мнению Меринга, предохранить пролетарское искусство и от того и от другого.

В русле основных положений эстетики Ф. Меринга создавали свои литературно-критические труды Роза Люксембург (1871—1919) и Клара Цеткин (1857—1933), глубоко почитавшие своего учителя. Р. Люксембург, поздравляя в 1916 г. Меринга с семидесятилетием, дала ему примечательную характеристику, которую во многом можно отнести и к ее собственной литературно-критической деятельности: «С помощью Ваших книг и статей Вы связали неразрывными узами немецкий рабочий класс не только с классической немецкой философией, но и с классической литературой, не только с Каптом и Гегелем, но и с Лессингом, Шиллером и Гёте. Каждой строкой, вышедшей из-под вашего изумительного пера, Вы учили наших рабочих, что социализм — это не только вопрос о хлебе, но и вопрос о культуре, что он представляет собой величественное и гордое мировоззрение»²⁶.

Помимо работ о немецкой литературе, Р. Люксембург оставила немало статей о польской и русской (особенно о Л. Толстом) литературах. Основная тема этих статей — искусство и революция, доказательство того, что «именно участие в социальных битвах оплодотворяет искусство,

что именно революция паделает его силой, становясь богатейшим источником поэзии и красоты»²⁷.

Для характеристики близкой к меринговской позиции К. Цеткин особенно показательна статья «Искусство и пролетариат» (1910—1911). В статье многократно подчеркивается враждебность пролетариату буржуазного искусства эпохи империализма: «Пролетариат жаждет произведений искусства, одушевленных социалистическим мировоззрением и говорящих на его языке. И поэтому он выступает против современного буржуазного искусства, в котором нет здоровья и жизнерадостности, нет молодости класса, сражающегося за свободу и сознающего себя защитником высших идеалов человечества. Современное буржуазное искусство — это искусство господствующего класса, историческое развитие которого идет уже по нисходящей линии, класса, который чувствует, как вулканические силы истории колеблют почву его власти»²⁸. Подобно Мерингу, К. Цеткин ставит вопрос и о наиболее продуктивных традициях для будущего искусства пролетариата: «Каждый восходящий класс ищет для себя образцы в высших художественных достижениях предшествующего развития. Ренессанс обращался к искусству Греции и Рима, немецкое классическое искусство — к античности и Ренессансу. Несмотря на то, что современные течения в искусстве обогатили классическое последние новыми художественными мотивами и формами их выражения, искусство будущего обратится в поисках нормы к буржуазной классике, минуя современность». По убеждению К. Цеткин, искусство социализма будет «дальнейшим развитием великого, классического буржуазного искусства, рожденного идеей свободы»²⁹. Современный пролетариат, развивает свою мысль К. Цеткин, должен пройти еще очень большой путь, «чтобы стать достойным наследником классического искусства», и в настоящих условиях речь может идти лишь «о пробуждении и воспитании художественного вкуса и эстетического сознания, прочным фундаментом которых было бы социалистическое мировоззрение». «Как мне кажется, страстно ожидаемый Ренессанс возможен лишь на острове блаженных — в социалистическом обществе. Искусству принесет свободу только молот революции, который сокрушит тюрьму капитализма»³⁰.

Таким образом, практическое участие в революционной борьбе, художественное и идейное воспитание классикой в надежде на приближение того исторического

момента, когда в результате победоносной революции у пролетариата появятся возможности для занятий искусством, — вот что, по сути, предлагали Ф. Меринг и К. Цеткин, в общем-то не ставя на повестку дня вопрос о создании пролетарской литературы и ее задачах в эпоху империализма. Но сама жизнь неумолимо выдвигала эти задачи, и художники (не только пролетарские, но и честные буржуазные художники) эти задачи решали. Решали во многом на ощупь, блуждая и ошибаясь. Но в исторической перспективе значителен не только конечный результат, еще более поучительным может стать сам путь.

2. От постановки проблемы «духа и действия» к практическому участию в революционных боях на стороне борющегося пролетариата

В 1910 г. Г. Манн опубликовал эссе «Дух и действие», в котором впервые ясно сформулировал трагический отрыв немецкой культуры от реальной борьбы за социальную и политическую свободу (противопоставив ситуацию во Франции и Германии в XVIII—XIX вв.), осудил антидемократизм, конформизм и элитарность современной ему немецкой литературы: «Не только время, но и честь требует от писателя, чтоб он и в этой стране обеспечил наконец выполнение всех велений разума, чтобы он стал агитатором, вступил в союз с народом против власти, чтобы он всю силу слова отдал борьбе народа, которая есть и борьба разума... В поклоннике палки и авторитета надо видеть врага. Интеллигент, приспособившийся к касте господ, предает разум, ибо разум не признает ничего неподвижного и не дает никаких привилегий. Он разрушает устои, он несет равенство; по обломкам сотен оплотов насилия он устремляется навстречу последним свершениям правды и справедливости, их воплощению, даже если это грозит смертью»³¹. Недвусмысленный призыв Г. Манна нашел тогда отклик у многих писателей и художников, и не случайно его называют важным предшественником экспрессионизма и «активизма». Несомненно и воздействие Г. Манна на развитие социалистической немецкой литературы³².

Антитеза «духа и действия» хотя и «носила в воздухе», однако до Великой Октябрьской революции в России не обрела в немецкой литературе отчетливо выраженного

революционного социалистического содержания. Наиболее наглядную эволюцию от абстрактно-бунтарских идеалистических лозунгов до сознательно воспринятых пролетарских социалистических позиций проделала группа левых экспрессионистов, с 1911 г. объединившихся вокруг журнала «Ди акцион» (Die Aktion — «действие», отсюда и возникло понятие «активизм», под которое, однако, подпадают не только левые экспрессионисты, но и левые представители модернистских течений этого времени, печатавшиеся в журнале). Журнал издавали Франц Пфемферт, Курт Хиллер и Людвиг Рубинер. В ранних статьях «активистов» «речь идет о преobraжении мира силой человеческого духа»³³. Например, во втором номере журнала (1912) Л. Рубинер (1881—1920) опубликовал эссе с броским названием «Поэт вторгается в политику». Но напрасно мы стали бы пытаться отыскать здесь какое-то привычное представление о политике. «Политика — это публичное провозглашение наших нравственных намерений»³⁴, — утверждает писатель. «Поэт воздействует в тысячу раз сильнее, чем политик... Поэт вторгается в политику, это значит: он раскрывается, он обнажается. Он верит в свою интенсивность, в свою взрывную силу... В этой стране проклятий и унижений речь идет не о том, чтобы от наших иллюзий прийти к какой-нибудь истине. Важно лишь то, что мы идем. Сейчас важно лишь движение. Интенсивность и воля к катастрофе»³⁵. В раннем «активизме» причудливо сочетается интерес к анархистским и террористским идеям М. Бакунина и П. Кропоткина, к интуитивизму А. Бергсона, философии Э. Гуссерля; марксизм поначалу воспринимается скорее сквозь призму ревизионизма (например, через идеи Э. Бернштейна и К. Каутского). Но почти параллельно начинается чтение работ Ленина, Маркса и Луначарского (статьи «Письма о пролетарской литературе», 1914; «О пролетарской культуре», 1919). Абстрактные призывы к революции духа, анархизм и бунтарство у многих «активистов» постепенно преобразуются не только в антибуржуазные лозунги, но и в последовательно антимилитаристские и антишовинистские позиции: в журнале «Ди акцион» печатаются К. Либкнехт и Р. Люксембург, которые на какое-то время провозглашаются даже духовными вождями «активизма», с большим энтузиазмом «активисты» встречают антивоенные выступления Р. Люксембург и К. Либкнехта, во время войны сотрудники журнала регулярно печатают свои статьи о культуре противников Германии — России и

Франции; специальный выпуск журнала в 1915 г. посвящается русской литературе. Журнал в годы первой мировой войны стал средоточием левой интеллигенции страны, здесь публиковались Г. Манн, К. Штернгейм, Э. Мюзам, И. Р. Бехер, Ф. Юнг, К. Эдшмид, И. Голль, В. Газенклевер, Ф. Верфель и мп. др. После Октябрьской революции 1917 г. на страницах журнала встречаются материалы о жизни в Советской России, публикуются статьи Ленина, Луначарского, Люксембург, Либкнехта. Благодаря тактической гибкости издателей журнал «Ди акцион» не только сумел выдержать антивоенную и антимилитаристскую линию, но и помог становлению революционных политических взглядов объединявшихся вокруг него художников. «Сегодня возможен лишь один способ творчества — политика»³⁶, — довольно абстрактно (в духе Л. Рубинера) заявил в 1915 г. молодой экспрессионист и «активист» Иоганнес Р. Бехер (1891—1958). В стихотворении «Поэт» (1916) Бехер уже считал поэтов «вождями, призванными избавить человечество от войны, от ненависти и пужды»³⁷. А еще через год — и именно под непосредственным воздействием свершившейся в России пролетарской революции — и этот тезис Бехера о духовной элите, которая должна была возглавить обновление человечества, конкретизировался: поэт нашел теперь, что «исторические акты совершаются народами»³⁸ и принял сторону революции, вступив в «Союз Спартака» и написав в 1917 г. стихотворение «Привет немецкого поэта Российской Советской Федеративной Социалистической Республике».

В бурных событиях войны и революции со всей очевидностью проявилась узость политического кругозора, а фактически и полная политическая беспомощность официальных «рабочих писателей» немецкой социал-демократии (Г. Лерш, А. Петцольд, К. Брегер, М. Бартель и др.), вместе со своей партией приветствовавших империалистическую войну и решительно отвергавших революционные методы борьбы. «В 20-е годы „рабочая литература“ заняла охранительную позицию по отношению к буржуазному государству, по существу выражая его официальную идеологию»³⁹, — не случайно составитель экспрессионистской антологии «Товарищи человечества» (1919) Л. Рубинер исключил из нее «рабочих поэтов», так как позиция авторов антологии была антимилитаристской и революционной. В послесловии к названной антологии Л. Рубинер уже считает себя активным сторонником идеи пролетарской революции и констатирует: «Настоящий револю-

ционный поэт, которого мы сегодня знаем, который не рифмует лозунги, но с помощью поэтических созданий пытается завоевывать революционные позиции в сфере духа, почти никогда не происходит из пролетариата, но почти всегда из мелкобуржуазной среды. Поэтому первейшая его историческая задача — высвободить себя самого из мелкобуржуазной сферы. Духовно более цепкая революционная поэзия пока по своему характеру еще скорее утопическая, чем социалистическая»⁴⁰. В статье Рубинера констатируется факт, что немецкие революционные поэты, будучи «повичками» «в борьбе за интернациональный социализм», должны быть готовы к тому, чтобы «оплатить свой путь к подлинно революционному сознанию гораздо большими и страшными жертвами, чем все другие народы с революционным прошлым»⁴¹. Статья заканчивается призывом к борьбе за всемирную революцию.

Специфика общественно-политической ситуации в Германии, сказавшейся и на формировании революционно-пролетарской социалистической литературы, заключается в том, что в 1918 г., когда в Германии назрел революционный кризис и возникла революционная ситуация, здесь не оказалось подлинно революционной партии, «способной стать не только вдохновителем, но и организатором действий широких масс»⁴², что, по словам В. И. Ленина, было «великой бедой и великой опасностью»⁴³. Это горькое пророчество В. И. Ленина трагически подтвердилось на опыте массовых стихийных революционных выступлений немецких рабочих, солдат и матросов в 1918—1923 гг., потерпевших поражение: Ноябрьской революции в 1918 г., Баварской Советской республики в 1919 г., революционного восстания в Рурской области в марте—апреле 1920 г., рабочего восстания в Гамбурге под руководством Э. Тельмана в 1923 г. Но героическая борьба революционных масс все же не была напрасной: во-первых, были сорваны попытки захвата власти крайне правыми милитаристскими (капповский путч в марте в 1920 г.) и фашистскими (гитлеровский путч в 1923 г.) группировками и, во-вторых, во всех этих событиях постепенно выковывалась стратегия и тактика КПП, расширялся ее контакт с массами, на практике проверялась ее верность творческому марксизму. КПП лишь в конце 1925 г. сумела отстранить от руководства ревизионистов и сектантов, когда председателем партии был избран верный ленинец Эрнст Тельман. Потратив многие годы и огромные усилия на очистку своих рядов от оппортунистических, сектантских, ревизионистских и

конформистских элементов, ленинское ядро КПГ, в полной мере осознав важность сплочения идейно-политических единомышленников, не сразу нашло пути и средства для развертывания широкой агитационно-пропагандистской и культурно-массовой работы, не сразу подошло к четкой постановке задач в сфере культурной политики и искусства. Об этом необходимо помнить, восстапавливая сегодня коптекст, в котором в эти годы формировались литература социалистического реализма и марксистская критика в Германии.

Левые экспрессионисты и «активисты» в годы войны и революции делали ставку на неограниченные возможности человеческой личности, т. е. абсолютизировали субъективный стихийный, анархический момент. «Воля пророка, увлекающего за собой массы, должна была — без борьбы и насилия — изменить мир»⁴⁴. То есть в анти-тезе «дух и действие» «действие» далеко не сразу было осознано как целенаправленное революционное действие, ведущее к диктатуре пролетариата под эгидой коммунистической партии, — скорее это было духовное, творческое «действие». Яснее всего это, пожалуй, видно на опыте Баварской Советской республики в апреле—мае 1919 г., которую нередко называют также «литературной» республикой⁴⁵, поскольку во главе ее было немало немецких литераторов. Уже после Ноябрьской революции 1918 г. в Баварии была образована республика во главе с представителем Независимой социал-демократической партии Германии К. Эйсером — антимилитаристски и леворадикально настроенным литератором. Идеалистически веривший во всемирное братство и считавший «силу духа» сильнее силы оружия, К. Эйсер, хотя и пользовался популярностью, но практически ничего не мог сделать для упрочения подлинно революционных порядков. Контрреволюция, приступившая к методическому наступлению на завоевания Ноябрьской революции, после расправы с К. Либкнехтом и Р. Люксембург в январе 1919 г. совершила еще ряд политических убийств, в том числе был убит и К. Эйсер. Хотя находившийся в Мюнхене член ЦК КПГ и редактор газеты «Ди роте фаше» О. Левине считал революционное выступление преждевременным, довольно многочисленная в городе группа анархистов и левых литераторов-экспрессионистов (Э. Толлер, Э. Мюзам, Г. Ландауэр, Э. Никиш и др.) провозгласили советскую республику, вынудив к бегству «законное» правительство. Один из крупнейших немецких драматургов-экспрессионистов,

Э. Толлер, бывший в правительстве К. Эйснера вторым председателем рабочего и солдатского совета, стал членом нового правительства и одним из военных руководителей баварской Красной Армии. Казалось бы, сбился утопический идеал многих экспрессионистов — вдохновенный поэт во главе восторженных масс! Но на практике Э. Толлер (в частности, из-за своих пацифистских настроений и из нежелания — или неспособности — отказаться от идеалистического представления о «чистоте и моральном превосходстве доброго дела»⁴⁶) допустил ряд серьезных политических и военных просчетов, облегчивших победу контрреволюции. В начале мая 1919 г. Баварская Советская республика пала. О. Левине был казнен, Г. Лапдауэр и сотни мюнхенских рабочих погибли в боях, Э. Мюзам, Э. Толлер (которым поначалу удалось скрыться) и многие другие — посажены на разные ероки в тюрьмы.

Поражение Мюнхенской «литературной» республики, естественно, вызвало особую реакцию в среде самих литераторов, перед которыми (как бы ни обвиняли они в поражении коммунистов, якобы «поздно» присоединившихся к революции⁴⁷) гораздо более конкретно встал вопрос о связи «духа» и «действия» — о личном гражданском и творческом поведении в условиях революционной ситуации. Прежде всего возникает разочарование в экспрессионизме, не оправдавшем великих надежд: так, один из крупнейших немецких модернистов XX в. И. Голль (1891—1950), ставший родоначальником немецкого сюрреализма, подчеркивал в 1919 г., что «отказ от надежды на мировую революцию поблек за собой и отказ от экспрессионизма»⁴⁸. Ситуация среди левых и анархистски настроенных литераторов осложнилась еще и тем, что многие из них были исключены из КПП в октябре 1919 г. и тогда же основали Коммунистическую рабочую партию Германии, авантюристскую по своей направленности и ориентированную на «спонтанное революционное сознание подавляющего большинства рабочего класса»⁴⁹. Таким образом, если в основе гуманистической позиции многих экспрессионистов был активный антимиитаризм и провозглашение абстрактно представляемого «братства» всемирной революции, то уже после 1919 г. ситуация конкретизировалась и усложнилась. Такие писатели, как И. Р. Бехер, Ф. Вольф (1888—1953), Б. Брехт (1898—1956), вступают в полосу интенсивных раздумий, в результате которых окончательно и бесповоротно связывают свою судьбу с делом пролетариата и его партии. И. Р. Бехер, для идей-

но-политического развития которого огромную роль сыграла Великая Октябрьская социалистическая революция в России и вступление в КППГ, в плане идейно-эстетическом снова находит себя после преодоления тяжелого творческого кризиса 1919—1923 гг. Именно в годы преодоления творческого кризиса Бехер начинает активно интересоваться советской литературой⁵⁰, а затем и переводит стихотворения В. Маяковского и Д. Бедного⁵¹; в 1924 г. он пишет лирическую поэму «У гроба Ленина». Бехер все активнее входит в политическую работу КППГ и с 1925 г. становится организатором и теоретиком немецкого социалистического пролетарского литературного движения. Ф. Вольф, постепенно отходя от экспрессионизма, в начале 1920-х годов ищет пути к реалистическому отражению социальных закономерностей жизни — ярким примером здесь служит историческая драма из эпохи Великой крестьянской войны в Германии «Бедный Конрад» (1924). Б. Брехт обращается к изучению марксизма в 1926 г.

Сложным путем колебаний, проб и ошибок развиваются «активисты» Э. Мюзам, Э. Толлер, Ф. Юнг, К. Эдшмид, И. Голль, В. Газенклевер и др. Но большинство из них в конце концов заняли антифашистскую демократическую позицию. На десятилетие и больше затянулся процесс переосмысления своих идейно-политических взглядов у писателей буржуазно-гуманистического направления, их развитие в целом шло в антифашистско-демократическом русле и постепенно приводило к признанию исторической закономерности социализма, в котором они увидели единственную силу, способную уничтожить фашизм: Л. Франк, Б. Келлерман, Л. Фейхтвангер, Т. и Г. Манны и др.

И все же была группа писателей, деятелей культуры и литературных критиков, сохранявших в 1919—1923 гг. неразрывную связь с КППГ, ведущих активный поиск современных форм революционного искусства и разработавших марксистскую теорию революционного искусства: В. Херцфельде (р. 1896), Д. Хартфилд (настоящее имя Хельмут Херцфельд, 1891—1968), Г. Гросс (настоящее имя Георг Эрпфрид, 1893—1959), Э. Хёрпле (1883—1952), Э. Пискатор (1893—1966), Р. Леонгард (1889—1953), Б. Ласк (1889—1967) и др. Их особое значение в истории становления социалистического реализма и марксистской критики в Германии в том, что в сложный период поражения революции, наступления реакции и борьбы с ревизионистами эти художники высоко держали в Германии знамя революционного искусства, не уронив его и впоследствии.

3. Первые опыты создания теории революционного социалистического партийного искусства в условиях Веймарской республики. Пролеткульт и проблемы партийности социалистического искусства (1919—1923)

Весной 1916 г., в самый разгар мировой империалистической войны, В. Херцфельде вместе с братом, художником Д. Хартфилдом, художником Г. Гроссом и др. начали издавать оппозиционный журнал «Нойе югенд», предлагая в объявлении о его выходе сотрудничество со всеми, кто «наталкивается в обществе на непонимание», кто «свободолюбиво настроен» и кто не чувствует себя «верноподданным»⁵². Журнал предлагал сотрудничество «всем европейским художникам и интеллигентам», что на практике означало антишовинистскую и интернационалистскую позицию. Это вызывало постоянные цензурные запреты журнала «Нойе югенд» и других периодических изданий, выпускавшихся в основанном через год издательстве «Малик» (по названию романа Э. Ласкер-Шюлер, печатавшегося в журнале «Нойе югенд»). В 1916—1920 гг. журналы В. Херцфельде («Нойе югенд», «Дер гегнер», «Ди плейте» и др.) и издательство «Малик» активно сотрудничали с революционно настроенными дадаистами и сюрреалистами, но также и с И. Р. Бехером. Они четко определили свой интернациональный пролетарский профиль, печатая не только Э. Синклера, Д. Дос Пассоса и А. Барбюса, но и «лучшие книги из новой России: Бабеля, Фигнера, Коллонтай, Сейфуллину, Шагинян, Федина, Эренбурга и собрание сочинений Максима Горького»⁵³.

Стаповление концепции революционного социалистического искусства в Германии после 1917 г. шло по нескольким важнейшим направлениям, и везде прослеживается воздействие Великой Октябрьской социалистической революции, работ В. И. Ленина и других деятелей Советского государства и советской культуры, культурной политики в Советской России. Под воздействием организованного в России в 1917 г. Пролеткульта в Германии также начинается активная пропаганда идей пролетарской классовой культуры; наиболее заметно эти идеи проявились на первых порах в критике, а также в организации пролетарских театров. В 1918 г. в Эрфурте начинает выходить журнал «Дер пролет», издатели которого

Г. Липдемани и О. Штайнике выступили с активной пропагандой идеи Пролеткульта; немало статей по проблемам пролетарской культуры в 1919—1922 гг. было опубликовано в журнале «Дер гегнер» и в газете «Ди роте фане». В 1919 г. в Берлине открылся пролетарский театр «Трибуна» под руководством Р. Леонгарда, автора революционных «Советов Спартака» (1921), первой немецкой пьесы о Советской России «Паруса на горизонте» (1925), а также брошюры «Элементы пролетарской культуры» (1924). Самым крупным явлением в истории немецкого пролетарского театра стала режиссерская и теоретико-публицистическая деятельность Э. Пискатора. В опубликованной в 1929 г. книге «Политический театр» Э. Пискатор ярко описал свои десятилетние усилия по созданию концепции пролетарского театра и его репертуара, а также правдиво описал реальные трудности, удачи и неудачи отдельных постановок. Одной из таких трудностей было на первых порах почти полное отсутствие репертуара для пролетарского театра. В качестве первой пробы Э. Пискатор, например, существенно переработал в 1919 г. драму Э. Толлера «Преображение» (1919), чтобы «выстроить сцены как можно реалистичнее» и «высвободить язык из оков лирического экспрессионизма»⁵⁴. Э. Пискатор рассматривал театр как политическое, пропагандистское и воспитательное средство в руках пролетариата.

Необходимо отметить, что в 1919—1920 гг. в партийных органах КПП столкнулись различные точки зрения на цели и задачи пролетарского театра, вообще пролетарского искусства. Анонимный автор статьи «Пролетарский театр», опубликованной в декабре 1919 г. в газете КПП «Ди роте фане», считал «контрреволюционным актом» отвлечение каких-либо сил пролетариата от политической и экономической борьбы на решение культурных задач⁵⁵. Недооценка роли искусства в классовой борьбе была в целом позицией II Интернационала и была подвергнута решительной критике лишь в 1925 г. на V конгрессе Коминтерна К. Цеткин, которая тем самым пересмотрела и свои собственные позиции дооктябрьских лет. В газете «Ди роте фане» тезис Ф. Меринга о том, что «литературная организация пролетариата является приятным приложением, но никак не безусловной необходимостью его классовой борьбы»⁵⁶, последовательно поддерживала Г. Александер. В полемике с Обращением Исполнительного комитета Временного международного бюро пролетарской культуры, опубликованного за подписью А. Лу-

пачарского в «Ди роте фане» в сентябре 1920 г., Г. Александер писала в статье «Пролетарский театр», вышедшей в октябре 1920 г. в той же газете: «То, в чем пуждается рабочий сегодня, — это сильное искусство, которое раскрепощает дух и делает его свободным. Такое искусство может быть и буржуазного происхождения, главное, чтобы оно было *искусством*»⁵⁷. Тактическая ошибка Г. Александер в эти годы заключается не в выдвигании высоких художественных критериев перед зарождающимся пролетарским социалистическим искусством, эта ошибка — в ригоризме и альтернативности подхода к проблеме (лучше хорошее буржуазное искусство, чем плохое пролетарское) и в попытке решать сложные вопросы развития молодого социалистического искусства механистически и директивно: Г. Александер, например, рекомендовала вместо «плохих» пролетарско-революционных пьес ставить «хорошие» пьесы Ф. Шиллера. На самом же деле именно в то время подобной альтернативы не должно было возникать: пужно было ставить как революционные драмы Шиллера (что пролетарские театры и самодеятельные коллективы тоже делали), так и поддерживать молодые и пускай еще несовершенные ростки революционной социалистической драматургии. В то же время нельзя забывать, что полемика вокруг Пролеткульта в Германии, хотя и протекала порой довольно резко, велась, по существу, единомышленниками, в большинстве своем членами КПГ, стоявшими на позиции абсолютной преданности делу пролетариата. «Если представители Пролеткульта рассматривали культуру как средство пропаганды, то большинство критиков из «Ди роте фане» говорили о пропаганде художественными средствами. На первый взгляд речь идет лишь о нюансах понятия, однако эти нюансы означают противоположные взгляды на пути достижения общей цели», — к такому выводу приходит исследователь из ГДР К. Кендлер⁵⁸.

После первых опытов создания пролетарского театра «Трибунал» в Кенигсберге Э. Пискатор в 1920—1921 гг. руководит созданным им Пролетарским театром в Берлине, разрабатывая одновременно вопросы теории и практики пролетарского искусства в условиях политического и экономического господства буржуазии. Активно поддерживает его В. Херцфельде, охотно предоставляя страницы своих журналов «Дер гегнер» и «Ди плейте». В октябре 1920 г. вышел специальный номер журнала «Дер гегнер», посвященный Пролетарскому театру. Э. Пискатор

так сформулировал здесь задачи своего театра: «Руководство Пролетарского театра добивается следующего: простоты в выражении и композиции, ясного и однозначного воздействия на чувства рабочей публики, подчинения любого художественного намерения революционной цели: сознательному подчеркиванию и пропаганде идеи классовой борьбы. Пролетарский театр стремится быть полезным революционному движению и осознает свой долг перед революционными рабочими». Говоря о стиле, которым должны овладеть актеры, писатель и режиссер Пискарев считает образцом «стиль ленинского или чичеринского манифеста, который своим простым, спокойным течением, своей очевидной однозначностью оказывает огромное воздействие уже и на чувства», он выступает за «непритязательный, неэкспериментальный, неэкспрессионистский, незапутанный» стиль, определяемый «простыми, незамутненно революционными целями и устремлениями»⁵⁹.

В 1929 г. Э. Пискарев более отчетливо сформулировал коренное отличие Пролетарского театра от социал-демократических просветительских учреждений для рабочих, вступая в полемику с концепцией Ф. Меринга и с критиками из «Ди роте фане»: «Речь здесь шла не о театре, который бы приобщал пролетариев к искусству, но о сознательной пропаганде, не о театре для пролетариата, но о пролетарском театре. Мы решительно изгнали слово «искусство» из нашей программы, наши «пьесы» были воззваниями, с помощью которых мы хотели вторгнуться в актуальные события, включиться в политику»⁶⁰. Особенно показательной в этом плане была пьеса «День России», показанная в октябре 1920 г. и выражавшая отношение представителей различных социальных прослоек к русской революции. В сопроводительной листовке, распространявшейся перед спектаклем, говорилось: «Мировой капитал вооружается из всех сил, чтобы подавить Россию. Наступил «День России» — день принятия решения. Либо активная солидарность с Советской Россией в течение ближайших месяцев, либо всемирному капиталу удастся уничтожить этот форпост мировой революции. Либо социализм, либо низвержение в варварство»⁶¹. После спектакля, вызвавшего аплодисменты рабочей публики, Г. Александер не без возмущения писала в «Ди роте фане»: «По этому поводу можно сказать следующее: не нужно употреблять слово *театр*, называйте вещи своими именами — это *пропаганда*. Понятие же „театр“ обязывает быть искусством, художественным достижением»⁶². Имел

но по поводу подобных отзывов Э. Пискатор говорил впоследствии, что критики из «Ди роте фане» скорее препятствовали, чем помогали созданию пролетарского театра в Германии.

В рамках дискуссии о Пролетарском театре речь, по существу, шла о возможных трактовках понятия *партийности* в искусстве. Ближе к ленинским позициям, сформулированным в статье «Партийная организация и партийная литература», на мой взгляд, в эти годы стоял Э. Пискатор, а не Г. Александер, считавшая в начале 1920-х годов непроходимым водораздел между партийной пропагандой и искусством, борющимся на стороне пролетариата. В то же время, сопоставляя функции и задачи Пролеткульта в условиях победившей революции в России и в буржуазной Германии, необходимо отметить, что функции эти, конечно, различаются, и Германия не испытывала недостатка в «чисто» буржуазном искусстве, занимавшем господствующие позиции в национальной культуре. Культурная политика КППГ отнюдь не проиграла бы в эти годы, если бы «Ди роте фане» заняла позицию активной поддержки пролетарского искусства и Пролетарского театра Э. Пискатора. В этом смысле весьма показательна поддержка театра Э. Пискатора со стороны А. В. Луначарского, который познакомился с Э. Пискатором в Берлине в 1925 г., в 1927 г. там же посмотрел пьесу Э. Толлера «Гоп-ля, мы живем!» (в русском переводе «Живем, живем!», 1927) и вступил в полемику с В. М. Фриче, оценившим пьесу Толлера как «пораженческую». В статье «Театр Пискатора» (1927) Луначарский утверждает, что «даже с точки зрения „стоцентности“ (т. е. с точки зрения требований высокой художественности, которые предъявляла пролетарскому искусству Г. Александер.— А. Р.) существенных прегрешений у Пискатора открыть нельзя»⁶³. Под впечатлением увиденной постановки Луначарский называет театр Пискатора «чудом», свидетельствует о том, что «глубоко революционные пьесы, ничуть не уступающие наиболее революционным пьесам нашего театра, идут с огромным успехом и при переполненном зале», и предрекает, что «в ближайшие десять лет Пискатор займет одно из первых мест в мировом театре». Подробно раскрывая в статье режиссерские принципы и приемы Пискатора, Луначарский вступает и в прямую полемику с критиками вроде Г. Александер: «Я просто не могу объяснить себе, почему некоторые коммунисты как бы стараются подходить к Пискатору с предвзятым сом-

непнем. Почти ни один упрек, направленный против него, не является существенным. Но если даже можно было бы отметить те или иные существенные недостатки, то как можно отрицать такое огромное завоевание, как создание, в конце концов волей одного человека, революционного театра, подобного которому во всей Западной Европе нет и никогда не было, театра настолько близкого к коммунистической партии и ее убеждениям, что каждую минуту можно бояться вмешательства охраняющих жизненный порядок сил, театра, который заставляет принять с уважением свои спектакли даже буржуазную публику, которая составляет половину его зрителей, и привлекает из далеких кварталов по меньшей мере ползала рабочих». Следует заметить, что постановка пьесы Э. Толлера в театре Э. Пискатора вызвала оживленную дискуссию и в самом Берлине: только в газете «Ди роте фане» было опубликовано после премьеры пять рецензий (А. Абуш, Сланг, А. Кемени, Ф. Рубинер, В. Хирш), а также письма читателей и итоговая редакционная статья. При общем положительном итоге дискуссии ближе всего к названной выше позиции Луначарского стоит статья А. Абуша «Еще несколько замечаний» (1927).

Эстетика Э. Пискатора, оставаясь в 1920—1930-х годах верной принципам классового пролетарского театра, претерпевала изменения, отходя от односторонних пролеткультовских принципов и обогащаясь, например, приемами «эпического театра» Брехта, который, в свою очередь, испытал заметное воздействие эстетических и режиссерских идей Пискатора. Но уже и в начале 1920-х годов в немецкой марксистской эстетике предпринимались попытки более основательно, с учетом сложностей текущего момента в Германии и опыта развития искусства в Советской России, разработать вопросы партийности пролетарского социалистического искусства, не теряя при этом из виду специфики самого искусства.

В 1920—1921 гг. В. Херцфельде опубликовал в нескольких номерах своего журнала «Дер гегнер» большую статью «Общество, художник и коммунизм», которая в 1921 г. была трижды (под разными обложками) переиздана. В статье был дан глубокий марксистский анализ положения художника в современном капиталистическом обществе и сформулированы цели и задачи партийного пролетарского искусства. Статья состоит из четырех разделов. В первом из них, подробно раскрывая «связи художника и общества», автор наглядно показывает вражд-

дебность буржуазного общества и его официальной культуры пролетариату, раскрывает причины все большего отчуждения буржуазного искусства эпохи империализма от широких трудовых слоев общества, показывает, почему современная буржуазия не только терпит, но порой и приветствует различные формы формалистического, декадентского, модернистского искусства — в том числе и в силу его элитарности, педоступности народу, контакта с которым должен искать каждый настоящий художник. И настоящий художник будет до тех пор неудовлетворен, «пока он не поймет, что сегодня всякая и любая проблема будет упираться в отрицание до тех пор, пока сердце и мозг его будут закрыты для единственно позитивного содержания нашей исторической эпохи: идеи коммунизма»⁶⁴.

Второй раздел — «Путь художника к коммунизму» — В. Херцфельде начинает с доказательства того, что пролетариату необходимо собственное искусство уже в рамках капиталистического общества, чтобы успешнее бороться с этим обществом и чтобы глубже и продуктивнее освоить все ценности прежней культуры. Ведь даже когда «пролетарская власть откроет путь пролетарскому искусству и культуре — пройдет немало времени, пока этот путь будет пройден. Во время этого переходного периода (годы? десятилетия?) большая часть художников, первоначально работавшая для буржуазии, должна быть поставлена на службу пролетариату». Конечно же, В. Херцфельде имеет в виду честных художников, не конъюнктурщиков, приспособляющихся к любой власти и к любой идеологии (он предупреждает, что победивший пролетариат должен научиться распознавать легко перекрашивающихся приспособленцев от художников, действительно преданных делу пролетариата и идее коммунизма). Формулируя в первом приближении принцип партийности, В. Херцфельде указывает, что для художника-творца, находящегося в постоянном поиске, подчинение этому принципу не столь просто, как это могло бы показаться на первый взгляд. Далее подробно излагается сложный вопрос о соотношении мировоззрения и творчества. При этом нельзя забывать, что В. Херцфельде был скорее партийным практиком, чем теоретиком, и основную задачу видел в конкретном указании на сложности, стоящие перед художником, желающим профессионально служить делу пролетариата. «Путь такого художника к коммунизму имеет две фазы: первую фазу он пройдет, когда осознает свое место в коммунистической партии, свои обязанно-

сти в борьбе против угнетения, в солидарности с товарищами по борьбе. Этот путь пройти относительно несложно. Вторая фаза начинается с осознания, что продолжение профессиональной деятельности прежним образом столь же невозможно, как, например, для коммунистического журналиста невозможна работа в буржуазной редакции. У коммунистов есть своя пресса, и журналист, таким образом, найдет выход. Но коммунисты (до завоевания политической власти) не имеют своих музеев, сцен, свободного времени, денег. Художник может почувствовать себя в безвыходной ситуации; он чувствует себя словно бы подвешенным в воздухе: для буржуазии он больше не может и не хочет работать, как раньше, пролетариат же ни экономически, ни психически не способен предоставить художнику соответствующее поле деятельности». Дальше В. Херцфельде решается на горький, но вполне справедливый упрек в адрес культурной политики немецкой революционной социал-демократии и КПП: «Революционные партии Германии (я не знаю, как обстоят дела за границей) не сделали ни малейшей попытки осознать это положение коммунистического художника и помочь ему в разрешении его дилеммы на основе своей марксистской интеллигентности, они — так как в случае с художником речь идет не о массовом явлении — совершенно не заботились об этом и передко с постыдной для революционного марксиста непонятливостью набрасывались в своих критических работах на различнейшие „...измы“ и прочие художественные опыты и бесконечно перемальвали утверждение, что все это, поскольку оно запутано, незрело и непонятно, — продукт буржуазного декаданса. Но во многих случаях речь все же идет о — пускай порой и безуспешных — усилиях коммунистических художников освоить вторую фазу своего пути к коммунизму — произвести революционную перестройку своей продукции». И в заключение раздела еще более горькие слова, справедливые, к сожалению, не только по отношению к культурной политике КПП в те годы. «Художники со своим избытком индивидуальности, даже если они честны и хотят добра, в отдельные моменты могут больше вредить, чем приносить пользы партии, которая стремится к четкости, строгой дисциплине и монолитности. С этим можно бы и согласиться, но в то же время совершенно неправильно обходить эти проблемы — сколь бы второстепенными они ни были — вместо того, чтобы разрешать их. Революционеры обладают опасными склонностями к сектантству!

Отталкивать людей, бойкотировать их, оставлять их слева, высокомерно отделяться от них, потому что они не похожи на тебя самого, потому что они совершили ошибки или потому что они ставят неудобные проблемы, — это не по-революционному и не по-пролетарски».

В. Херцфельде был членом КППГ со дня ее основания, прекрасно знал все сложности политической ситуации в Германии и внутрипартийной ситуации в КППГ. Он предпринял в своей статье (и брошюре) очень важную попытку в сложных условиях чередования стихийных революционных вспышек с неотвратимо наступающей контрреволюцией спасти для дела коммунистической партии революционно настроенных или колеблющихся художников, часть которых была исключена из партии в октябре 1919 г. на II съезде КППГ за отстаивание анархо-синдикалистских взглядов (отказ от работы в профсоюзах и т. д.). В. И. Ленин 28 октября 1919 г. обратился с письмом в ЦК КППГ, где, одобряя общую линию партии, возражал против исключения оппозиции и призывал восстановить единство КППГ⁶⁵. Но раскол партии был закреплен в феврале 1920 г. на III съезде КППГ, который исключил из партии оппозиционные окружные организации⁶⁶. В апреле они объединились в самостоятельную Коммунистическую рабочую партию Германии (КРПГ). В. Херцфельде писал свою статью в 1920 г. в условиях раскола КППГ, который он тяжело переживал; этим обусловлена некоторая ее резкость и полемичность. Тем более своевременной была попытка партийного писателя и издателя разобраться в сложившейся ситуации, дать четкие ориентиры колеблющимся представителям партийной творческой интеллигенции. На мой взгляд, вполне справедлива современная оценка этой статьи В. Херцфельде как важнейшего (хотя и не посвященного характер официальной резолюции) документа культурной политики КППГ в это время: «Здесь разрабатывается стратегическая линия, которая представляет как интересы партии, так и самих художников и в этом очень приближается к „Партийной организации и партийной литературе“ В. И. Ленина»⁶⁷. Для революционных писателей Германии статья «Общество, художник и коммунизм» была особенно важной потому, что здесь партийный художник, писатель и издатель говорил с полным пониманием сложностей историко-культурного процесса, его не массового, а всегда индивидуализированного характера, того, что, по словам В. И. Ленина, «всего менее поддается механистическому равнению, пивелированию, господству

большинства над меньшинством», требует «обеспечения большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»⁶⁸. Вопрос о знакомстве В. Херцфельде в 1920 г. со статьей В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» пока остается гипотезой, но, учитывая, что В. Херцфельде был близок с Ф. Рубиер, знавшей русский язык и переводившей книги и статьи В. И. Ленина (в том числе «Партийную организацию и партийную литературу»), эта гипотеза выглядит не столь уж невероятной. При этом, конечно же, нельзя полностью идентифицировать ленинский взгляд на проблему партийности литературы и взгляды В. Херцфельде, в эти годы еще симпатизировавшего некоторым пролеткультовским идеям и преувеличивавшего значение модернистских элементов для революционного искусства Германии. В то же время нельзя не отдать должное тому конкретному, подробному и профессиональному анализу «задач коммунистического художника в буржуазном обществе» и проблем «художника в коммунистическом государстве» будущего, которому посвящены две последние главы статьи В. Херцфельде.

Статья В. Херцфельде по сути своей вся пропитана духом партийности в ленинском смысле слова, здесь речь идет не просто о «тенденциозном» или абстрактно «революционном» искусстве, но о «коммунистическом искусстве, что в первую очередь означает: об искусстве, наполненном коммунистическим мировоззрением». Коммунистический художник, по В. Херцфельде, отвергает тезис о том, что «настоящее искусство беспартийно», он «считает себя не высшим существом, но одной из тысячи сил», участвующих в разоблачении и свержении ненавистного мира буржуазии, которую он изображает так, что «каждый понимает, что такое буржуазия: разрушительница всякого счастья, всякой справедливости и свободы, кровопийца всякого отдельного человека сегодня и злодейский убийца будущего всех поколений». Разъясняя «против кого» и «за что» борется революционное искусство, В. Херцфельде не ограничивается одной лишь идеологической стороной проблемы партийности и, отмечая, что в условиях капитализма «коммунистический художник не может сделать ничего другого, как только все свои силы и способности полностью и без оглядки поставить на службу революционной современности», прозорливо ставит многие конкретные вопросы художественного творчества, его специфики. Но это уже тема особого исследования, здесь

лишь можно отметить, что недооценка специфики искусства, его несводимости к другим формам идеологии, приносила еще многие годы ущерб реальной культурной политике КПГ. Эти вопросы с середины 1920-х годов на время отступили перед другими, политически более важными и насущными. Писатели, вступавшие в КПГ или избравшие политическую программу КПГ своим идейным ориентиром, по-своему пытались соединить принцип партийности социалистического художника и уникальной неповторимости его индивидуального художественного поиска.

Реальное революционное искусство Германии, ориентированное на служение делу пролетариата и коммунизма, продолжало развиваться в начале 1920-х годов благодаря усилиям В. Херцфельде, Э. Пискатора, Д. Хартфилда, Г. Гросса, Э. Хёрнле и многих других, в творчестве которых апробировались художественные приемы, ставшие неотъемлемым достоянием искусства XX в. и обогатившие оригинальные творческие достижения многих крупнейших немецких социалистических художников (Б. Брехта, например). Принцип монтажа (в том числе документального) достиг высокого совершенства в искусстве Д. Хартфилда и Э. Пискатора; омерзительные лики империализма и милитаризма с огромной силой запечатлены в рисунках Г. Гросса. А. Луначарский, лично познакомившийся с Г. Гроссом в 1925 г., написал о нем восторженную статью «Искусство в опасности» (1926, по названию брошюры Г. Гросса и В. Херцфельде «Искусство в опасности», изданной тогда же и на русском языке), в которой подтверждал свою солидарность с теоретическими взглядами Г. Гросса: «Все утверждения Гросса почти до деталей совпадают с тем, что я осмелюсь назвать моей художественной проповедью в СССР»⁶⁹.

По воспоминаниям участников литературно-художественной жизни начала 1920-х годов можно заметить, что революционно-экспериментальное искусство этого периода зачастую вызывало поистине массовый интерес, вынуждая официальные власти, цензуру, суд и полицию прибегать к самым различным средствам, законным и незаконным, чтобы добиться снижения его общественного резонанса. В эти годы «Малик» и круг литераторов и художников, сгруппировавшихся вокруг издательства и его журналов, сумели выполнить свою роль «духовного резервуара для всех революционных сил, которые стремятся избавиться от буржуазного мировоззрения и видят свой

идеал в бесклассовом обществе»⁷⁰. Кружок вокруг «Малика», действуя в соответствии со стратегическими целями КПГ и в тесном взаимодействии с ней, сохранял, однако, в значительной степени организационную и тактическую самостоятельность, позволявшую ему поддерживать и упрочивать контакт с более широкой аудиторией и не «дублировать» в своей книгоиздательской, художественной и литературно-критической деятельности сектантские или ревизионистские «уклоны» в руководстве КПГ до 1925 г. Как констатирует один из крупнейших исследователей истории социалистической литературы в Германии — А. Клейн, «сектантские тенденции по отношению к демократическим, антифашистским писателям имели место как в деятельности Союза пролетарско-революционных писателей в целом, так и в отдельных выступлениях его руководителей. Эти ошибки были преодолены, к сожалению, уже после прихода к власти Гитлера. Принципы дальновидной политики единого народного фронта против фашизма были окончательно сформулированы лишь в 1935 г. на VII Всемирном конгрессе Коминтерна и на Брюссельской конференции КПГ»⁷¹. И в этой связи сегодня особенно важно видеть деятельность революционных писателей и художников, группировавшихся вокруг В. Херцфельде, издательства «Малик» и его журналов, в четком историческом контексте. Ведь основные трудности в годы Веймарской республики были связаны не с разногласиями внутри КПГ по тем или иным вопросам культурной политики, а с более важными и внелитературными факторами: постоянным натиском реакции, сопровождавшимся цензурными запретами коммунистической и прогрессивной печати (например, цензура регулярно подвергала запрету и конфисковывала отдельные номера газеты «Ди роте фане» — органа КПГ), арестами коммунистов и других прогрессивных деятелей культуры. Поэтому при сегодняшней оценке прогрессивной прессы того времени нельзя забывать и о своеобразной «тактике лавирования», которую применяли отдельные опытные издатели (как, например, Ф. Пфемферт или В. Херцфельде) и которая на более или менее длительное время помогала им удержаться на легальном положении в условиях Веймарской республики. Именно В. Херцфельде и группе вокруг «Малика» удалось в 1918—1923 гг. показать наглядный пример практического функционирования коммунистического издательства и коммунистически настроенных писателей и художников в условиях буржуазного

государства и буржуазной цензуры. «Деятельность этого издательства и его творческой группы образует в период послевоенного революционного кризиса центральный связующий пункт для развития марксистской литературной стратегии»⁷². Из всего сказанного с очевидностью вытекает, что дальнейшее изучение литературно-критической и художественно-критической деятельности Л. Рубинера, В. Херцфельде, Г. Гросса, Э. Пискатора, Д. Хартфилда, Ф. Юнга, Э. Хёрнле (все — члены КПП) и других деятелей из круга «Малика» в 1910—1920-х годах должно несколько скорректировать картину формирования марксистской литературной критики в Германии, ибо после высокого теоретического уровня в работах Л. Рубинера, Э. Пискатора, В. Херцфельде и др. наступает — наряду с очевидными приобретениями — некоторое сужение теоретических позиций в рамках пролетарско-революционного движения с середины 1920-х и почти до середины 1930-х годов.

Последний тезис особенно важен для дальнейшей разработки вопросов генезиса теории и метода социалистического реализма в Германии. Единственная на русском языке монография С. В. Рожновского «Социалистический реализм в немецкой литературе. Пролетарско-революционное литературное движение в Германии 1924—1934 гг. и его роль в формировании социалистического реализма» (1973) внесла существенный вклад в изучение данной проблематики. Но все же С. Рожновский, на мой взгляд, несколько механически отсекает от истории социалистического реализма в Германии этап до создания Союза пролетарских революционных писателей Германии (1928), и если подступы к этому Союзу в 1924—1927 гг. оцениваются весьма позитивно, то многие предшествующие достижения немецкой марксистской критики либо не принимаются в расчет, либо оцениваются негативно, либо просто не упоминаются. Волей-неволей у С. В. Рожновского на первый план выдвигается организационная сторона дела, и проблема развития социалистического реализма в Германии в названной монографии предстает лишь как проблема литературных дискуссий в газетной и журнальной прессе. При этом не учитывается определенная самостоятельность в развитии литературы и культуры, то, что революционные немецкие писатели и художники подходили к провозглашению принципов партийности пролетарского искусства значительно раньше, чем они были сформулированы в официальных установках КПП

после 1924—1925 гг. Эти принципы, по существу, были уже достаточно отчетливо сформулированы в 1920—1921 гг. Э. Пискатором и В. Херцфельде в разобранных в данной статье работах, на которые С. В. Рожновский вообще не обратил внимания, начиная историю пролетарской марксистской критики в Германии как бы заново — с момента перевода статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», как пишет С. В. Рожновский, «впервые опубликованной в Германии в траурном 1924 г.»⁷³. Безусловно, публикация в Австрии статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» имела большое значение для организации пролетарско-революционного литературного дела в Германии и способствовала глубокому осмыслению принципа партийности. Но надо напомнить и о том, что работы В. И. Ленина широко публиковались и в Германии: например, Ф. Рубинер за несколько месяцев сумела перевести «Государство и революцию» В. И. Ленина (напечатано в журнале «Ди акцион»). Кроме того, ленинские идеи доходили в Германию через К. Либкнехта, Р. Люксембург, К. Цеткин, Г. Эберлейпа и других деятелей немецкого рабочего движения, лично знавших В. И. Ленина⁷⁴. Вопрос об утверждении принципа партийности в немецкой марксистской критике был самой жизнью, самой логикой классовой борьбы в Германии поставлен гораздо раньше, чем появился упомянутый перевод статьи В. И. Ленина. Более диалектичным и взвешенным представляется вывод коллектива авторов Академии общественных наук при ЦК СЕПГ, которые попытались разобраться во всем сложном пути, пройденном КППГ в сфере культурной политики, позволившем ей в конечном итоге в середине 1930-х годов возглавить единый антифашистский фронт деятелей немецкой культуры: «Путь этот был долгим и потребовал больших жертв. Это был насыщенный конфликтами и борьбой, не исключаяющий и заблуждений процесс учебы на поприще культурной политики и в сфере поиска союзников. Начало этому процессу дал решительный и радикальный поворот, связанный с основанием КППГ. Этот поворот был радикальным и в том смысле, что некоторые продуктивные начинания немецких левых художников, касавшиеся углубления контактов между пролетарской освободительной борьбой и классическими проявлениями гуманистической культуры, не смогли быть ни продолжены непосредственно, ни развиты дальше в ленинском смысле»⁷⁵. Процитированный коллективный аналитический вывод помогает

яснее понять, откуда могли проистекать недостатки исследований, ориентировавшихся прежде всего на изучение истории Союза пролетарско-революционных писателей Германии: все выглядело так, как будто бы в литературе и критике действительно все создавалось запово⁷⁶. Восстановление более сложной и более правдивой картины самой историко-литературной действительности отнюдь не ставит своей целью как-либо записать или приуменьшить огромное значение реальной деятельности Союза пролетарско-революционных писателей Германии и работавших в его рамках марксистских критиков.

Ограниченный объем статьи заставляет опускать рассмотрение ряда вопросов, на самом деле представляющих отнюдь не локальный интерес, как, например, вопрос о преемственности лучших традиций социал-демократической рабочей литературы в Германии и зарождающейся пролетарско-революционной литературы. При всей неисследованности данной темы на материале 1910 — начала 1920-х годов ясно, что цепочка преемственности все же не прервалась: об этом свидетельствует творчество и критические работы таких писателей, как Э. Толлер, Лю Мертеп, Ф. Юнг, Р. Леопгард, Б. Ласк и др.; на примере их творчества отчетливо прослеживается вся сложность перехода от социал-демократических на революционные марксистские партийные позиции. Лю Мертеп, с начала XX в. широко публиковавшаяся в социалистической и левобуржуазной прессе, получила известность не только в Германии, но также в Австрии, Венгрии и Чехословакии своими статьями по социологии и эстетике. Ее теоретико-социологические труды «Историческо-материалистический взгляд на сущность и изменение искусств» (1920), «Сущность и изменение форм искусства» (1924) отражают вульгарно-материалистические представления о примате формы и техники в искусстве, но в то же время они содержат и немало ценных наблюдений о специфике видов и жанров и особенностях их развития.

4. От Союза пролетарско-революционных писателей к единому антифашистскому фронту.

Роль марксистской критики
в процессе консолидации прогрессивных
писательских сил
на антифашистской идейной платформе
(1924—1945)

Социалистический реализм в немецкой литературе постепенно формировался в общественной и литературной борьбе 1920—1930-х годов; его крупнейшие представители вышли из рядов пролетариата (Э. Вайнерт, В. Бредель) и буржуазной интеллигенции (А. Зегерс, Б. Брехт), но были и выходцы из семей крупной (И. Р. Бехер) и мелкой (Ф. Вольф) буржуазии, а также из среды потомственной юнкерской военщины (Л. Ренн, Б. Узе). Выдвигавшаяся в 1920-е годы отдельными сторонниками Пролеткульта (в том числе и в его немецком варианте) теория строгой классовой структуры пролетарского социалистического искусства, резко и в первую очередь по классовой принадлежности авторов отделявшая от него «мелкобуржуазных попутчиков», оказалась в исторической перспективе совершенно несостоятельной, потому что в немецкой литературе именно «попутчикам» суждено было стать основоположниками и мастерами литературы социалистического реализма (И. Р. Бехер, Б. Брехт, Ф. Вольф, А. Зегерс, Л. Ренн, Б. Узе и др.).

С конца 1924 г. КПП меняет свою тактику в сфере культуры: во-первых, начинается целенаправленная работа по сплочению пролетарских литературных сил и, во-вторых, начинаются поиски общей организационной основы для постепенного объединения всех революционных писателей. В декабре 1924 г. газета «Ди роте фане» провела конференцию рабочих корреспондентов, где за одним столом встретились К. Грюнберг, Э. Вайнерт, Сланг (Ф. Хампель), В. Бредель, Г. Мархвица, Э. Гипкель, Г. Лорбер, Л. Турек, М. Циммеринг, составившие крепкое пролетарское ядро в постепенно складывавшемся в эти годы большом отряде немецких социалистических писателей. В 1927 г. КПП на съезде в Эссене впервые поставила вопрос о создании пролетарско-революционного фронта в сфере культуры. В том же году в работе Первой международной конференции пролетарских и революционных писателей в Москве от Германии приняли участие

Б. Ласк (1878—1967), И. Р. Бехер, Ф. Рубинер (1879—1952) и Ф. К. Вайскопф (1900—1955).

Осенью 1928 г. был официально основан Союз пролетарско-революционных писателей Германии, объединивший под общей эгидой МОРПа 150 немецких писателей, журналистов и критиков. В 1929 г. начинает выходить журнал «Линкскурве» — орган Союза. В статье «Наш фронт», открывшей первый номер журпала, И. Р. Бехер писал: «Важнейшим событием в области литературы является возникновение пролетарско-революционной литературы, литературы, которая видит и изображает мир с точки зрения революционного пролетариата»⁷⁷. Годы 1929—1930-й А. Клейн считает «временем активной борьбы за углубление партийности в теоретических установках и творчестве»⁷⁸. Оценивая этот этап в целом, он пишет: «Пролетарско-революционная литература, включая и ее поэтические и драматические произведения, после 1928 г. преодолевает многие идеологические и художественные слабости, но все еще находится в начале пути к развитию, зрелому искусству социалистического реализма»⁷⁹. Серьезными творческими достижениями немецкой пролетарской литературы этого периода можно считать романы «Пылающий Рур» (1928) К. Грюнберга (1891—1972), «Штурм Эссена» (1930) Г. Мархвицы (1890—1965), автобиографические романы «Пролетарий рассказывает» (1929) Л. Турека (1898—1975), «Без отечества» (1929) А. Шаррера (1889—1945). Пролетарская литература постепенно приобрела идейную и художественную зрелость. Но на этом этапе развития Союза пролетарско-революционных писателей Германии в его деятельности еще заметна была сектантская скованность и узость теоретической и эстетической базы. Во главе Союза стоял И. Р. Бехер, в целом очень много делавший для укрепления идейного единства пролетарских писателей. Следует, однако, признать справедливым вывод Ф. Альбрехта, детально исследовавшего этот период: «Известная узость взглядов Бехера проявилась в эти годы в его отношении к буржуазным писателям, даже к тем из них, кто был настроен демократически. Его статьи содержат немало выпадов против Г. Гауптмана, Т. Манна, Л. Франка и даже Э. Толлера. Причины такой позиции Бехера следует искать в крахе надежд, которые он когда-то возлагал на писателей-гуманистов и интеллигенцию. При создании социалистического литературного движения в Германии Бехер опирался почти исключительно на художественные таланты из рабочего класса

и на писателей — выходцев из буржуазии, которые порвали со своим классом. За пределами его непосредственных политических интересов оставались такие значительные демократические писатели, как Генрих и Томас Манны, Курт Тухольский, Арпольд Цвейг, Лион Фейхтвангер⁸⁰. Позиция И. Р. Бехера заметно изменилась лишь после 1933 г., особенно когда он стал практически заниматься подготовкой Международного Конгресса писателей в защиту культуры в Париже (1935), сыгравшего огромную роль в создании единого антифашистского фронта. В эти же годы заметно меняется и отношение И. Р. Бехера к культурному наследию. Может быть в том числе и под впечатлением Парижского конгресса, Г. Манн написал 10 августа 1935 г.: «Только пролетариат защищает культуру и человечность»⁸¹. Приведенная цитата, на наш взгляд, весьма убедительно раскрывает заявленную в данной статье проблему «духа» и «действия» — т. е. путь многих немецких прогрессивных писателей XX в. ко все большей политической конкретизации абстрактно понимаемого в начале духовного «действия». Г. Манн, поставив проблему воинствующего гуманизма в самый центр своего разностороннего творчества и добившись высшего художественного воплощения ее в дилогии о Генрихе IV, в своей боевой антифашистской публицистике вплотную подошел к пониманию и признанию социалистического гуманизма. К подобным же выводам постепенно приходили Л. Фейхтвангер, А. Цвейг, Б. Келлерман, Л. Франк, Г. Фаллада и многие другие писатели.

На изменение позиции Бехера по отношению к культурному наследию и к литературным «попутчикам» существенно повлиял Д. Лукач, приехавший в Берлин из Москвы летом 1931 г., вступивший в Союз пролетарско-революционных писателей Германии и ставший ведущим литературным критиком журнала «Линкскурве». В серии статей, опубликованных в 1931—1932 гг. в «Линкскурве» («Романы Вилли Бределя», «Против теории спонтанности в литературе», «Репортаж или художественное изображение?», «Тенденция или партийность?»), Д. Лукач, выступая порой с довольно резкой критикой художественного уровня произведений немецкой революционно-пролетарской литературы, выдвигает новую, более широкую концепцию понимания функции пролетарско-революционной литературы и предвещает принятой впоследствии новую стратегию поиска более широкого круга союзников на базе общности антифашистско-демократических позиций.

Категоричные статьи Лукача вызвали острую дискуссию, которая была прервана после захвата власти национал-социалистами, сразу же приступившими к массовому террору и уже в 1933 г. построившими 26 концлагерей.

В начале 1930-х годов в ряды революционных социалистических писателей Германии вступает Б. Брехт, чье творчество и теоретические труды имеют огромное значение для истории социалистического реализма в Германии. Уже начиная с пьесы «Что тот солдат, что этот» (1926) Брехт стремится разрабатывать приемы и принципы «эпического театра», с помощью которого он хотел воспитать зрителя до активного протеста против ужесточившегося политического режима в Германии. Разрушая буржуазный (по его терминологии, «драматический» или «аристотелевский») театр, Брехт стремился замечать эмоциональные стороны театрального воздействия (сопереживание, интерес к развязке, обращенность к чувствам зрителя) рационально-рассудочными (противопоставление зрителя событиям, обращенность к разуму зрителя, стимулирование его активности, побуждение его к практическим политическим выводам). Важную роль в театре Брехта играет «эффект очуждения», позволяющий с помощью разнообразных сценических приемов показать известный предмет с новой, совершенно неожиданной стороны. Принципы «эпического театра» и «эффект очуждения» Брехт разрабатывал в пьесах «Трехгрошовая опера» (1928), «Святая Иоанна скотобоев» (1930), «Мероприятие» (1932), «Мать» (1932), но теоретически разносторонне обосновал в середине 1930-х годов, в том числе с опорой на Гегеля (термин которого «отчуждение» — *Entfremdung* — он замечает на «очуждение» — *Verfremdung*) и Маркса. Драматургия и теоретические работы Брехта 1930-х годов «Пять трудностей пишущего правду» (1934), «Широта и многообразие реалистического метода» (1938), «Народность и реализм» (1938), «Об экспериментальном театре» (1939) и др. являются цепнейшим вкладом в литературу социалистического реализма в Германии. К концу 1920-х годов и к 1930-м годам относится и расцвет драматургии Ф. Вольфа.

Для развития Союза пролетарско-революционных писателей Германии в 1928—1933 гг. очень большое значение имели постоянные и тесные контакты с советскими писателями. Бехер становится частым гостем в Советском Союзе, пишет произведения, посвященные советским людям, в том числе поэму «Великий план» (1930), воспев-

шую Днепрострой и другие героические свершения советских людей. В работе Международной конференции пролетарских и революционных писателей в Харькове (1930) приняла участие большая немецкая делегация: И. Р. Бехер, А. Зегерс, Э. Э. Кпш, Г. Мархвица, А. Курелла, Ф. К. Вайскофф, Л. Репн и др. И. Р. Бехер был «единственным зарубежным делегатом, которому был поручен доклад по основным проблемам международного революционного литературного движения»⁸². В своем докладе на этой конференции «Опасность войны и задачи революционных писателей» И. Р. Бехер сделал существенный шаг по пути преодоления сектантски ограниченных пролеткультовских и рапповских установок: при сопоставлении воздействия на широкие народные массы пролетарской социалистической литературы и «миллионов и миллионов развлекательных и приключеческих романов», в том числе и пропагандировавших новую империалистическую войну, Бехер честно признал, что «этой литературе мы практически еще ничего не можем противопоставить»⁸³; он указал на необходимость преодоления пролеткультовского сектантства и поиска союзников, что впоследствии пошло воплощение в едином антифашистском фронте деятелей немецкой культуры.

Союз пролетарско-революционных писателей Германии и лично Бехер сыграли необычайно важную роль в деле сближения советской и немецкой литератур, установления постоянных литературных контактов, личных связей, постоянного обмена информацией. Особенно сам И. Р. Бехер (но также А. Курелла, А. Абуш и др.) был чуток к изменениям историко-литературной ситуации в СССР и стремился четко и своевременно на нее реагировать (что порой влекло за собой, к сожалению, не только одни позитивные последствия). Решение ЦК ВКП(б) о создании единого Союза советских писателей, естественно, наводило руководство Союза пролетарско-революционных писателей Германии на мысль о необходимости ускорить преодоление сектантских тенденций и активнее искать союза со всеми антифашистско-демократическими силами — хотя этот вопрос в Германии объективно никогда не снимался с повестки дня. Те же самые моменты заставляли теперь иначе, более конструктивно смотреть и на проблемы культурного наследия.

В 1931—1933 гг. в Союзе пролетарско-революционных писателей Германии постепенно вызревает осознание того, что «самый термин „пролетарско-революционная литера-

тура⁷⁷ уже недостаточен для глубокого и всестороннего определения основного направления социалистического литературного движения»⁸⁴ — движения консолидации всех социалистических и демократических антифашистских сил в единый антифашистский фронт. И. Р. Бехер в статье «Наш поворот» (1931) провозглашает, что «в области литературы мы являемся наследниками всего самого мощного и потрясающего, что было в литературах всех времен»⁸⁵. А в 1934 г. на Первом съезде советских писателей Бехер говорит уже о постоянной необходимости «создания великого боевого союза, общего фронта против фашизма и империалистической войны»⁸⁶.

Весьма представительной была немецкая делегация на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в Москве в 1934 г. С докладами и в прениях выступили И. Р. Бехер, В. Херцфельде, Ф. Вольф, В. Бредель, Ф. К. Вайскопф, Т. Пливье, Э. Толлер, А. Эренштейн, помимо них присутствовали на съезде О. М. Граф, Клаус Манн и др. По материалам съезда видно, что немецкие писатели чувствовали себя не столько гостями, сколько участниками съезда, они активно выступали в дискуссии. Немецкие писатели и критики зорко вглядывались в советскую реальность, и, принимая социалистическую действительность в СССР, стремились соотнести свои прежние умозрительные представления о социализме, его культуре и литературе с их реальным воплощением в СССР.

В 1933—1945 гг. И. Р. Бехер находился вместе со многими другими немецкими писателями и критиками (Э. Вайнерт, В. Бредель, А. Курелла, Г. Гюнтер) в эмиграции в СССР⁸⁷, ставшем для него «родиной родины», местом, где его поэтический талант обрел подлинную зрелость, и Бехер стал крупнейшим социалистическим реалистом в немецкой поэзии первой половины XX в. Уже в 1934 г. в газете «Правда» И. Р. Бехер утверждал, что «пребывание в СССР стало поворотным пунктом» в его жизни и что «социалистическое строительство преобразовало» его самого⁸⁸. Многократно Бехер подчеркивал, что «решающим переживанием» его жизни стало раннее знакомство с произведениями В. И. Ленина; из личных знакомств с советскими писателями он считал особенно важной встречу с Горьким (который в 1928 г. поднял свой голос за освобождение Бехера из тюрьмы Веймарской республики), неоднократно писатель утверждал, что жизнь в Советском Союзе воспитала его «как самая лучшая школа»⁸⁹.

Самые важные уроки этой «школы» политического и гражданского воспитания, которую прошли в Советском Союзе И. Р. Бехер и десятки других немецких антифашистов, заключалась в углублении научного марксистского мировоззрения, что не замедлило сказаться в общественной деятельности, литературно-критическом и художественном творчестве. Немецкие писатели-антифашисты заново обрели веру в свой народ, позволившую им не впасть в отчаяние при виде преступлений фашизма и с полной отдачей бороться за будущую, существовавшую тогда лишь в мечтах, свободную и социалистическую Германию. Все это вместе и обусловило новые качества поэзии И. Р. Бехера 1930-х годов. Эти новые качества поэзии Бехера очень ярко проявились в сборнике «Искатель счастья и семь тягот» (1938), который Т. Маш назвал «великой книгой», «соединяющей прошлое и будущее».

Кратко обрисованное здесь значение Великого Октября, советской действительности и советской литературы для становления мировоззрения и таланта И. Р. Бехера — лишь один из многочисленных примеров, в совокупности составляющих важную и неотъемлемую часть общественного и литературного контекста, в рамках которого проходило становление немецкой марксистской критики 1910—1930-х годов.

Воздействие Великой Октябрьской социалистической революции на взгляды и творчество немецких писателей проходило по многим линиям, в том числе большое значение имели и многочисленные знакомства советских и немецких литераторов, переходившие нередко в личную дружбу и тесное творческое сотрудничество, как, например, у Ф. Вольфа и В. Вишневского, Б. Брехта и С. Третьякова и т. д.⁹⁰ Совершенно особое место в этих отношениях по их интенсивности и разностороннему воздействию занимают немецкие связи и контакты М. Горького, оказавшего заметное влияние на буржуазно-гуманистических немецких писателей (Г. Гауптман, Т. Маш, Г. Манн и др.) и огромное влияние на формирование социалистической немецкой литературы. По свидетельству писателя и критика А. Абуша (1902—1982), члена КПГ с 1918 г., «не найдется ни одного из основателей социалистической и реалистической немецкой литературы современности, будь то Фридрих Вольф, Анна Зегерс, Эрих Вайнерт, Вилли Бредель, Ганс Мархвица, Отто Готше, Ганс Лорбер или Карл Грюнберг, который не мог бы сказать о том, что Горький был для него пролагателем пути,

или же рассказать о встрече со своим высокопочтимым учителем, происшедшей в Советском Союзе или в Германии»⁹¹. Из представителей советской марксистской литературно-критической мысли наиболее значимые по своему политическому воздействию были постоянные контакты А. В. Луначарского с деятелями немецкой литературы и культуры. Начавшись еще на рубеже XIX—XX вв., когда А.-В. Луначарский изучал немецкий язык, литературу и философию в Цюрихском университете, эти контакты особенно окрепли после Великой Октябрьской социалистической революции, когда в качестве наркома просвещения РСФСР и одного из ведущих деятелей советской культуры он регулярно встречался и беседовал с немецкими политическими деятелями, учеными, писателями, художниками и т. д. Очень важное значение имела поездка А. В. Луначарского в Германию в 1925 г., его встречи и беседы с деятелями Прусской академии наук, многими немецкими писателями. Как утверждает исследователь проблемы связей А. В. Луначарского с Германией, «трудно переоценить воздействие, которое он оказал на немецкую общественность, особенно с 1919 по 1926 г. Влияние Луначарского можно назвать почти сенсационным. Многие представители прогрессивной буржуазной интеллигенции только благодаря Луначарскому выработали отношение к пролетарской революции в России»⁹². Интерес к работам Луначарского сохранялся и в последующие годы. Весьма показательным в этом плане свидетельством немецкого пролетарского писателя О. Готше (1904—1985), относящееся к 1920-м годам: «Мы читали то, что говорил Ленин о значении литературы. Мы изучали не только литературные произведения Горького, мы снова и снова перечитывали его эссе, его программные статьи, и мы читали Луначарского»⁹³.

Пребывание в Советском Союзе многих немецких писателей и критиков в 1933—1945 гг. значительно способствовало росту теоретического уровня немецкой марксистской критики, ибо немецкие коммунисты не только наблюдали общественную и литературную жизнь в СССР, но и активно участвовали в ней. В 1936—1938 гг., например, развернулась длительная дискуссия о гуманизме, привлекавшая внимание многих немецких писателей (и не только живших в СССР). Началась она как рабочее заседание двух творческих секций немецких писателей, живших в СССР: секции прозы (руководитель А. Габор) и секции теории и критики (руководитель Г. Гюнтер). Известный

в те годы марксистский философ и критик Ганс Гюнтер (1899—1938) опубликовал в журнале «Интернационале литератур» (1936, № 5) подробный отчет об этом заседании на тему «Буржуазный и пролетарский гуманизм», где с докладами выступили А. Курелла, Г. Гупперт, Д. Лукач, Г. Гюнтер. Уже по этим докладам видно, что общетеоретический уровень немецких критиков значительно возрос по сравнению с литературно-критическими статьями журнала «Линкскурве». А. Курелла рассматривает проблему гуманизма «этимологически» — как зарождение и самодвижение понятия, Д. Лукач выстраивает четкую систему четырех эпох исторического развития европейского гуманизма; из этой системы следует, что, поскольку возрожденческий и просветительский идеалы гуманизма так и не были достигнуты, они по-прежнему остаются важнейшим ориентиром для современности, ибо современная буржуазная апологетическая идеология уже не способна к выдвиганию нового гуманистического идеала⁹⁴. Годом рождения пролетарского гуманизма А. Курелла считает 1844-й, когда Маркс, переосмысляя идеи Гегеля и Фейербаха, сформулировал в «Экономическо-философских рукописях» ряд важных положений, доказывающих возможность преодоления капиталистического отчуждения работающего человека от его сущности с помощью диктатуры пролетариата. Г. Гупперт и Г. Гюнтер в своих докладах стремились проследить, какие конкретные социальные очертания приобрело понятие пролетарского гуманизма в советской действительности и в советской литературе и какие практические выводы должны сделать из этого немецкие писатели для успешной практической работы. В докладе Г. Гюнтера особого внимания заслуживали его теоретические и практические выводы. Г. Гюнтер считал, что конкретное знание реального воплощения пролетарского гуманизма в советской действительности дает возможность немецким писателям «использовать знание не только самой теории, но как раз уже этой существующей пролетарско-гуманистической практики для несомненно более широкого, углубленного критически-реалистического изображения всей бесчеловечности капитализма и фашизма». До сих пор немецкая пролетарская литература «была чересчур односторонней, слишком прямолинейной, только политической или чисто экономической». Она не изображала во всей полноте то, что «капитализм сужает, уродует, подавляет, портит, извращает в человеке». Для того чтобы суметь изобразить

все это, нужно внимательно учиться как у «великих классиков гуманистического движения (Бальзак, Стендаль и др.), так и у тех пролетарских писателей современности, которые, как Горький или Андерсен Нексе, уже представили нам великолепные образцы такого углубленного, разностороннего, подлинно диалектического изображения капиталистического мира».

На главном направлении немецкой марксистской критики, которое в 1930-е годы представляли И. Р. Бехер, Д. Лукач, Г. Гюнтер и др., в ходе упрочения единого антифашистского фронта происходило существенное углубление и обогащение исходных теоретических позиций. Это видно хотя бы по ряду статей и выступлений И. Р. Бехера, в том числе по программной статье «О великих принципах нашей литературы», опубликованной 24 февраля 1938 г. в Москве в газете «Дойче центральцайтунг» (орган Центрального бюро Немецкой секции при ЦК ВКП(б)). Бехер достаточно ясно сформулировал здесь «программу создания народной литературы, основывающейся на идеях социалистического гуманизма, наследующей лучшие традиции прогрессивного искусства и философии Германии»⁹⁵.

И. Р. Бехер выдвигает в этой статье ряд идей, ставших основополагающими для развития социалистической немецкой литературы не только в период эмиграции, но и легших затем в основу концепции национальной литературы ГДР. Литература, изгнанная из Германии, антифашистская литература немецкой эмиграции, по мысли Бехера, не только «выдвинута как передовая линия боевой литературы против войны» и фашизма, но и по своему идейно-художественному содержанию она должна стать подлинно национальной немецкой литературой, немецкие писатели-антифашисты «призваны стать эпохальными выразителями немецкого страдания и немецкого величия», стать подлинными хранителями и наследниками всего лучшего и передового, что создала в сфере культуры и литературы немецкая нация. А для этого нужно, чтобы немецкая антифашистская литература (в целях укрепления единого фронта социалистических и буржуазно-антифашистских писателей Бехер в эти годы в ряде программных работ вполне сознательно избегает терминов социалистическая литература и социалистический реализм, хотя именно их и имеет в виду в первую очередь) еще активнее включалась во всеохватывающий процесс «очеловечивания» (один из ключевых терминов эстетики Бехера. — А. Г.), состоя-

щий в соединении на реалистической художественной основе глубокого раскрытия основных проблем нашей эпохи с ясным осознанием своего труда как продолжения лучших гуманистических устремлений всей истории немецкой национальной культуры. «Именно самобытность, реалистичность делают политическое естественным, таким, в чем это политическое не ограничивается лишь частью жизни, но всесторонне охватывает целостный могучий жизненный процесс, всего человека. Только благодаря высокому „классическому пониманию“ литературы мы сможем утвердить свое право стать впредь подлинными представителями великих, свободолюбивых традиций. „Классическая“ задача, которую нам предстоит решить, состоит в достижении народности классиков, в создании таких народных образов, примеры которых во множестве даёт классическая немецкая литература. И тогда созданные нами образы станут для масс, поработанных фашизмом, образцом народного подъема. Лишь предъявляя к нашим писателям высшие требования, мы сможем быть на уровне нашей эпохи». Вместе с Бехером активными проводниками этой программы в сфере марксистской литературной критики были с середины 1930-х годов А. Курелла, А. Абуш, Ф. Вольф, Д. Лукач, А. Зегерс, Б. Брехт и многие другие писатели и критики. Намеченная в статье «О великих принципах нашей литературы» стратегическая программа создания на антифашистской идейной платформе социалистической национальной немецкой литературы оказалась необычайно плодотворной и определяла в послевоенные годы культурную политику ГДР.

- ¹ Курелла А. Влияние Октябрьской революции на развитие немецкой социалистической литературы // Творчество и жизнь: Литературно-художественная критика в ГДР. М., 1976. С. 332—333.
- ² См. об этом подробнее: *Begegnung und Bündnis: Sowjetische und deutsche Literatur: Historische und theoretische Aspekte ihrer Beziehungen*/Hrsg. von G. Ziegenggeist. В., 1972.
- ³ Назову лишь несколько работ обобщающего характера: *Рожновский С. В. Социалистический реализм в немецкой литературе. Пролетарско-революционное литературное движение в Германии 1924—1934 гг. и его роль в формировании социалистического реализма.* М., 1973; *Кендлер К. Драма и классовая борьба. Проблемы эпохи и конфликт в социалистической драме Веймарской республики.* М., 1974; *Zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918 bis 1933.* В.; Weimar, 1963; *Positionen. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie in der DDR.* Leipzig, 1969; *Schiller D. «...von Grund auf anders». Programmatik der Literatur im antifaschistischen Kampf während der dreißiger Jahre.* В., 1974; *Albrecht F. Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Wege zur*

Arbeiterklasse, 1918—1933. В.; Weimar, 1975; Positionsbestimmungen. Zur Geschichte marxistischer Theorie von Literatur und Kultur. Leipzig, 1977; *Nössig M., Rosenberg J., Schrader B.* Literaturdebatten in der Weimarer Republik. Zur Entwicklung des marxistischen literaturtheoretischen Denkens 1918—1933. В.; Weimar, 1980; Wer schreibt, handelt. Strategien und Verfahren literarischer Arbeit vor und nach 1933. В.; Weimar, 1983; *Klatt G.* Vom Umgang mit der Moderne. Ästhetische Konzepte der dreißiger Jahre: Lifschitz, Lukács, Lunatscharski, Bloch, Benjamin. В., 1985.

- 4 Публикация в Германии ряда важнейших для марксистского литературоведения статей и писем началась в 1932 г. В частности, в специальном выпуске журнала «Линкскурве», посвященном Гёте, были опубликованы письмо Энгельса М. Гаркнесс, рецензия Энгельса на книгу К. Грюна о Гёте и т. д. В СССР с начала 1930-х годов взгляды Маркса и Энгельса на литературу интенсивно изучали М. Лифшиц, Д. Лукач, Ф. П. Шиллер, А. В. Луначарский и др.
- 5 *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 18. С. 377.
- 6 См.: *Шиллер Ф. П.* Меринг как критик и историк литературы. Наследие Меринга и проблемы марксистского литературоведения // Шиллер Ф. П. Литературоведение в Германии. М., 1934; *Лукач Д.* Франц Меринг // Меринг Ф. Литературно-критические статьи. М.; Л., 1934; *Фридендер Г. М.* Меринг // КЛЭ. 1967. Т. 4; *Вишневский А. А.* Эстетические идеи Франца Меринга // Меринг Ф. Избранные труды по эстетике. М., 1985. Т. 1; *Koch H.* Franz Mehrings Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie. В., 1959.
- 7 Подробное изложение истории взаимосвязей рабочего движения и рабочей литературы в Германии см.: *Münchow U.* Arbeiterbewegung und Literatur. 1860—1914. В.; Weimar, 1981.
- 8 Три статьи Меринга о Клейсте (1893, 1911, 1912).
- 9 *Меринг Ф.* Избранные труды по эстетике. Т. 2. С. 367.
- 10 Там же. С. 373.
- 11 Там же. С. 279 (ст. «Натурализм и классовая борьба пролетариата», 1899).
- 12 Там же. Т. 1. С. 471—472.
- 13 О противоречиях во взглядах Лукача см., напр., фундаментальный коллективный труд: *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukacs.* Der Methodenstreit deutscher sozialistischer Schriftsteller. Leipzig, 1975.
- 14 *Literaturdebatten in der Weimarer Republik.* S. 48.
- 15 *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 41. С. 16.
- 16 Международный авторитет К. Каутского нельзя недооценивать: ведь даже несмотря на фундаментальную работу В. И. Ленина «Пролетарская революция и ренегат Каутский» (1918), на русском языке в 1923—1930 гг. было издано Собрание сочинений Каутского (тт. 1—4, 10, 12), а в 1931 г. была издана книга «Материалистическое понимание истории», написанная с позиций социал-дарвинизма.
- 17 См.: *Кривогуз И. М.* «Спартак» и образование Коммунистической партии Германии. М., 1962. С. 63—70.
- 18 *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 50. С. 196.
- 19 Помимо вышеназванной книги И. Кривогуза, см.: *Кисляков В. С.* I конгресс Коминтерна и Коммунистическая партия Германии //

- Первый конгресс Коминтерна. Великий Октябрь и рождение международного коммунистического движения. М., 1986. С. 368—399.
- ²⁰ Первый конгресс Коминтерна. С. 372—373.
- ²¹ *Кривогуз И. М.* «Спартак»... С. 64.
- ²² Подробнее см.: Первый конгресс Коминтерна. С. 43—87.
- ²³ *Кривогуз И. М.* «Спартак»... С. 233.
- ²⁴ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 44. С. 89.
- ²⁵ *Меринг Ф.* Избранные труды по эстетике. Т. 2. С. 335.
- ²⁶ *Люксембург Р.* О литературе. М., 1961. С. 323.
- ²⁷ *Кораллов М.* Роза Люксембург — литературный критик // Люксембург Р. О литературе. С. 22.
- ²⁸ *Цеткин К.* Искусство — Идеология — Эстетика. М., 1982. С. 77.
- ²⁹ Там же. С. 80—81.
- ³⁰ Там же. С. 82—83.
- ³¹ *Мани Г.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 8. С. 33—34.
- ³² Р. Леонгард, например, в 1919 г. выступил с речью и эссе о Г. Манне.
- ³³ *Павлова Н. С.* Предисловие // Expressionismus. Literatur und Kunst. Moskau, 1986. S. 7.
- ³⁴ *Rubiner L.* Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908—1920. Leipzig, 1976. S. 251.
- ³⁵ Ibid. S. 261—264.
- ³⁶ *Becher J. R.* Gesammelte Werke. В.; Weimar, 1977. Bd. 15. S. 22.
- ³⁷ Цит. по: *Альбрехт Ф.* Великое единение. Иоганнес Р. Бехер и его роль в консолидации социалистических и демократических писателей // Творчество и жизнь. С. 351.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ *Павлова Н. С.* Литература периода революционного кризиса (1918—1923) // История немецкой литературы. М., 1976. Т. 5. С. 41.
- ⁴⁰ *Rubiner L.* Der Dichter greift in die Politik. S. 327.
- ⁴¹ Ibid. S. 328.
- ⁴² Германская история в новое и новейшее время. М., 1970. Т. 2. С. 10.
- ⁴³ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 37. С. 110.
- ⁴⁴ Социалистический реализм и художественное развитие человечества. М., 1966. С. 432.
- ⁴⁵ Literaturdebatten in der Weimarer Republik. S. 60.
- ⁴⁶ Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. В., 1973. Bd. 10: 1917 bis 1945. S. 33.
- ⁴⁷ Literaturdebatten in der Weimarer Republik. S. 61—62.
- ⁴⁸ Ibid. S. 88.
- ⁴⁹ Ibid. S. 62.
- ⁵⁰ На эту тему написаны обстоятельные исследования: *Weiß E.* Johannes R. Becher und die sowjetische Literaturentwicklung (1917—1933). В., 1971; *Barck S.* Johannes R. Bechers Publizistik in der Sowjetunion, 1933—1945. В., 1976.
- ⁵¹ Более подробно о воздействии советской поэзии см.: *Mierau F.* Weltentdecker. Über Einflüsse sowjetischer Lyrik auf die sozialistische deutsche Literaturentwicklung // Begegnung und Bündnis. S. 153—158.
- ⁵² *Herzfelde W.* Zur Sache, geschrieben und gesprochen zwischen 18 und 80. В.; Weimar, 1976. S. 128—129.
- ⁵³ Ibid. S. 132.

- 54 *Piskator E.* Schriften 1. Das Politische Theater. Faksimile der Erstausgabe 1929: В., 1968. S. 24.
- 55 См.: *Кендлер К.* Драма и классовая борьба. Проблемы эпохи и конфликт в социалистической драме Веймарской республики. М., 1974. С. 83.
- 56 *Mehring F.* Die Freie Volksbühne // Neue Zeit. 1899/1900. Bd. 2. S. 533.
- 57 Цит. по: *Кендлер К.* Драма и классовая борьба. С. 85.
- 58 Там же. С. 84.
- 59 *Piskator E.* Schriften 1. S. 36—37.
- 60 *Ibid.* S. 36.
- 61 *Ibid.*
- 62 Цит. по: *Кендлер К.* Драма и классовая борьба. С. 88.
- 63 Здесь и далее статья А. Луначарского цитируется по: *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1965. Т. 6. С. 475—482.
- 64 *Herzfelde W.* Zur Sache... S. 64. Здесь и далее статья «Общество, художник и коммунизм» цитируется по названному источнику. С. 54—91.
- 65 *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 39. С. 253.
- 66 Первый конгресс Коминтерна. С. 395.
- 67 *Literaturdebatten in der Weimarer Republik.* S. 78—79.
- 68 *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 101.
- 69 *Луначарский А. В.* На Западе. М.; Л., 1927. С. 62. См. также: *Луначарский А. В.* Собр. соч. Т. 4. С. 418.
- 70 *Herzfelde W.* Der Malik-Verlag 1916—1947. Ausstellungskatalog. В.; Weimar, o. J. S. 33.
- 71 *Клейн А.* Пролетарско-революционная литература и формирование социалистического реализма // История немецкой литературы. Т. 5. С. 276.
- 72 *Literaturdebatten in der Weimarer Republik.* S. 120.
- 73 *Рожновский С. В.* Социалистический реализм в немецкой литературе. С. 22. Журнал «Арбайтер-литератур», где была опубликована статья В. И. Ленина, выходил в Вене в издательстве «Ферлаг фюр литератур унд политик».
- 74 См.: *Хёпфнер К., Шуберт И.* Ленин в Германии. М., 1985.
- 75 *Die SED und das kulturelle Erbe. Orientierungen, Errungenschaften, Probleme.* В., 1985. S. 22.
- 76 В этом плане очень показательна монография Матузовой Н. М. «У истоков немецкой литературы социалистического реализма. Художественная публицистика Ф. К. Вейскопфа» (Киев, 1967). Пражский писатель Вейскопф, переселившийся в Берлин в 1928 г. (хотя участие его в литературной жизни Германии началось несколько раньше), может быть поставлен «у истоков немецкой литературы социалистического реализма» лишь в том случае, если совершенно не учитывать того, о чем я конспективно пытался рассказать в данной статье, и начинать эти «истоки» прямо с 1928 г., т. е. с года основания Союза пролетарско-революционных писателей Германии.
- 77 *Becher J. R.* Gesammelte Werke. Bd. 15. S. 202.
- 78 *Клейн А.* Пролетарско-революционная литература... С. 269.
- 79 Там же. С. 274.
- 80 *Альбрехт Ф.* Великое единение. Иоганнес Р. Бехер и его роль в консолидации социалистических и демократических писателей // Творчество и жизнь. С. 353.
- 81 *Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur.* В.; Weimar, 1979. Bd. 4. S. 132—133.

- ⁸² Творчество и жизнь. С. 355.
- ⁸³ *Becher J. R. Gesammelte Werke. Bd. 15. S. 273.*
- ⁸⁴ История немецкой литературы. Т. 5. С. 280.
- ⁸⁵ *Becher J. R. Gesammelte Werke. Bd. 15. S. 337.*
- ⁸⁶ *Ibid. S. 431.*
- ⁸⁷ Эмиграция деятелей немецкой культуры в СССР подробно освещена в коллективном труде: *Exil in der UdSSR. Leipzig, 1979.*
- ⁸⁸ Правда. 1934. 5 июля. Цит. по: *Becher J. R. Gesammelte Werke. Bd. 15. S. 663.*
- ⁸⁹ Более подробно об этом см.: *Hinckel E. Die Sowjetunion als Grunderlebnis Johannes R. Bechers // Begegnung und Bündnis. S. 342—349.*
- ⁹⁰ Подробнее см.: *Düwel G. Zur Bedeutung der Oktoberrevolution und der Sowjetliteratur für die deutsche sozialistische Literatur bis 1945 // Begegnung und Bündnis. S. 301—319.*
- ⁹¹ *Абуи А. Максим Горький — основоположник социалистической мировой литературы // Творчество и жизнь. С. 345.*
- ⁹² *Angres D. Die Beziehungen Lunatsarskis zur deutschen Literatur. В., 1970. S. 245.*
- ⁹³ *Begegnung und Bündnis. S. 52.*
- ⁹⁴ Здесь и далее см.: *Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur. Bd. 2. S. 113—122.*
- ⁹⁵ *Игнатъев Д. В. Иоганнес Роберт Бехер // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 585. Текст статьи И. Р. Бехера в дальнейшем приводится по названному изданию. С. 326—330.*

В. А. ХОРЕВ

**Великая Октябрьская
социалистическая революция
и развитие
марксистско-ленинской
литературной мысли в Польше
в 20—30-е годы**

Начало формирования марксистской эстетической мысли в Польше относится к 80-м годам XIX в., ко времени возникновения в стране социалистического рабочего движения и распространения марксистского учения. В работах видных представителей первого поколения польских марксистов, связанных с деятельностью первой революционной польской рабочей партии «Пролетариат» (создана в 1882 г.), таких, как Людвик Кшивицкий (1859—1941), Леон Винярский (1865—1915) и др., большое место занимали вопросы материалистического понимания истории, теоретические и практические вопросы развития литературы как формы общественного сознания. В их работах присутствовала мысль о необходимости новой литературы, связанной с революционным пролетариатом. Начала новой литературной программы выкристаллизовывались в борьбе с модернистскими декадентскими тенденциями эстетства, чистого искусства. В полемике с идеологами декадентства (С. Пшибышевским, З. Пшесмыцким) марксистские критики показали антиобщественную сущность модернистских манифестов, выступали за демократизацию искусства, приближение его к широким народным массам.

Дальнейшее развитие марксистской эстетической мысли в Польше связано с деятельностью революционной партии польского рабочего класса СДКП* и ее руководителей — выдающихся марксистов и революционеров —

* СДКП — Социал-демократия Королевства Польского — создана в 1893 г., с 1900 г. — СДКПил — и Литвы.

Р. Люксембург (1871—1919), Ю. Мархлевского (1866—1925), Ф. Дзержинского (1877—1926), А. Варского (1868—1937), а также ППС-левицы*, занимавшей, особенно во время революции 1905 г., классовые интернационалистские позиции. Их работы, в которых они во многом приближались к ленинским решениям философско-эстетических вопросов, подготовили почву для позднейшего усвоения польской революционной интеллигенцией ленинских концепций в области культуры. Ленинские труды были хорошо известны польским социал-демократам в оригинале, их читали, о них спорили сразу после их появления в русской печати. Это было следствием тесного сотрудничества польских и русских революционеров, близких, товарищеских отношений Ленина с руководителями СДКПиЛ. С начала 900-х годов многие ленинские произведения переводятся и на польский язык; публикуются в изданиях СДКПиЛ («Пшегленд Социалдемократычны» и др.).

В начале XX в. польскими марксистами была выдвинута широкая программа развития реалистического искусства, опирающегося на прогрессивные национальные традиции, тесно связанного с жизнью общества. Марксистская критика в Польше глубоко разработала вопрос об искусстве как выражении интересов определенных общественных классов, о враждебности капитализма подлинной культуре, искусству и литературе, расцвет которых она связывала с пролетариатом. Мархлевский писал, например, о том, что «капитализм в силу своей сущности извращает эстетический вкус, препятствует развитию художественной культуры»¹. Он решительно выступил и против индивидуализма и аполитичности модернистов. Как и другие польские марксисты, Мархлевский считал, что рабочий класс является наследником и творческим продолжателем лучших национальных культурных традиций. Р. Люксембург в статье о творчестве А. Мицкевича приходила к выводу, что «в Польше сознательный промышленный пролетариат представляет собою единственный общественный слой, обладающий и желанием, и социальной возможностью стать хранителем культурных традиций»².

* ППС — польская социалистическая партия (создана в 1893 г.). В революцию 1905 г. из нее выделилось левое крыло — ППС-левица, которая в 1918 г. вместе с СДКПиЛ образовала Коммунистическую партию Польши.

Не только в критике и публицистике лидеров польской социал-демократии, но и в статьях видных представителей польской культуры, тесно связанных с марксизмом, с рабочим движением (хотя и разделявших в разные годы некоторые либеральные иллюзии), — В. Налковского (1851—1911) «Пролетариат и художник», К. Келлеса-Краузе (1872—1905) «Несколько основных принципов развития искусства», в работах Л. Кшвицкого анализировались тенденции развития культуры в связи с выходом на историческую арену революционного пролетариата. Они провозглашали неизбежность возникновения и будущего расцвета новой литературы — социалистической. Об этом свидетельствует, например, статья В. Налковского «Пролетариат и творцы», написанная им в разгар первой русской революции. Налковский рассматривал борьбу польских прогрессивных писателей против реакционных течений в литературе как «литературную форму борьбы пролетариата с прогнившим буржуазным миром». Он писал о том, что «дело пролетариата, его невыразимые страдания и героическая борьба не находили до сих пор в художественной литературе соответствующего мощного отклика, соответствующего сильного выражения». Критик выдвигал тезис о классовом расслоении культуры и противопоставлял буржуазному типу творчества, который для него олицетворял Сенкевич, «бард буржуазных эксплуататоров, аристократических тиранов и пьяных бездельников, шаманов, занятых лишь обманом, — всех этих вампиров, сосущих кровь народа», — новый тип творца, который он увидел в Горьком, выразителе народных страданий: у него «хватило мощи духа для того, чтобы эти страдания как бы излучить из себя, выкристаллизовать в произведения искусства и выковать из них оружие для защиты угнетенных»³.

В этом же направлении шли размышления одного из идеологов революционной социал-демократии — А. Варского, который в статье «О культе Сенкевича» (1903) писал, что «речь идет о борьбе рабочего класса в области литературы и эстетики, о борьбе, которую с точки зрения пролетариата должна вести прогрессивная польская интеллигенция»⁴.

Вопрос о литературе, связанной с пролетариатом, с тех пор не сходит с повестки дня польской литературной критики, прежде всего критики марксистской.

Качественно новый этап в развитии этой критики — неотъемлемой составной части процесса становления со-

циалистической литературы — наступает после победы Великой Октябрьской социалистической революции в России. В результате Октябрьской революции, аннулировавшей все соглашения о разделе Польши, в 1918 г., после более чем ста лет национального порабощения, вновь образовалось польское государство. К власти в нем пришли, однако, представители буржуазии и помещиков.

Октябрьская революция и восстановление польского государства, в котором еще больше обострились классовые противоречия, — главные факторы, определившие общественную, идеологическую, культурную жизнь Польши в период межвоенного двадцатилетия (1918—1939). Октябрьская революция не только всколыхнула народные массы Польши, которые в труднейших условиях вели борьбу за свои права; она наложила яркий отпечаток на судьбы польского художественного творчества, определила направления идейно-художественных поисков большой группы польских писателей.

Влияние Октябрьской революции на польскую литературу было многообразным, непосредственным и опосредованным. Под ее воздействием создается и развивается революционно-пролетарское, социалистическое направление в литературе, происходит перелом в творческом сознании целого ряда демократических писателей критического реализма, расширяются идейные горизонты многих писателей-гуманистов, происходит размежевание внутри авангардистских течений. Сложное, неоднозначное отношение к революции проявилось в историко-философских концепциях катастрофистов; революция вызвала, наконец, злобные нападки представителей буржуазно-охранительной, националистической литературы.

Развитие в Польше в 20—30-е годы марксистско-ленинской эстетической мысли и литературной критики, становление социалистической литературы связаны с деятельностью Коммунистической партии Польши, образованной в декабре 1918 г. в результате объединения СДКПНЛ и ППС-левицы и сразу же вынужденной перейти на нелегальное положение.

Для польских коммунистов было очевидно, что «русская революция — решающее явление в истории человечества. С нее будет датироваться новая эпоха, эпоха социализма, эпоха освобождения трудящихся масс, эпоха новой культуры»⁶. Так писал Ю. Мархлевский в «Открытом письме» к С. Жеромскому в 1919 г., цепя в писателе

«глубокую веру в революционную силу польского рабочего и батрака», стремясь привлечь замечательный талант на сторону социалистической революции.

Важную роль в процессе осознания теоретико-философских основ марксизма-ленинизма и приложения этого учения к практической деятельности сыграл теоретический орган польских коммунистов — журнал «Новы пшеглёнд», созданный в 1922 г. В феврале 1922 г. начинает выходить первый общественно-литературный журнал польских коммунистов «Культура роботнича». После его запрещения в мае 1923 г. издается журнал «Нова культура» (июль 1923 — июль 1924). Их редакторами были Я. Гемпель (1877—1937) и Е. Рынг (1886—1938). Эти журналы, как и более поздние общественно-литературные издания КПП «Дзвигня» (1927—1928) и «Месенчник литератцки» (1928—1931), выполнили огромную задачу просветительской и агитационной работы среди рабочих и задачу сплочения коммунистической и симпатизирующей коммунистам творческой интеллигенции. Вокруг журналов КПП сложилась группа партийных и близких к рабочему движению писателей, художников, критиков, публицистов: Я. Гемпель, Е. Рынг, В. Броневский (1897—1962), А. Соколич (1879—1942), С. Руднянский (1887—1941), В. Вандурский (1891—1937), С. Р. Станде (1897—1939), М. Щука (1898—1927), Б. Ясенский (1901—1939), А. Ставар (1900—1961), А. Ват (1900—1967) и др. Некоторые из них были непосредственными участниками либо свидетелями Октябрьской революции в России, которая произвела на них неизгладимое впечатление. Ярким примером может служить биография В. Вандурского. В 1913—1918 гг. он учился на юридическом факультете Московского университета и близко познакомился с русскими футуристами, затем с пролеткультовцами. После революции по поручению Наркомпроса Вандурский занимался организацией театров в частях Красной Армии, а также в клубах и домах культуры на Украине, был лектором в народном университете в Москве, в 1920—1921 гг. вместе с А. И. Белецким организовал в Харькове «экспериментальный театральный институт». «Прекраснейшие годы моей жизни — 1917—1920 — я связываю с периодом революции, — писал Вандурский в 1926 г. в письме к Броневскому. — Именно она пробудила меня к жизни, к мысли, наконец, к творчеству. Без оговорок поэтому иду я в революцию — потому что только в ней я могу существовать»⁶.

Когда в 1921 г. Вандурский вернулся в Польшу, реакционеры называли его «коммунистом из Большевиш», «советским агентом» и «агитатором чрезвычайки»⁷.

Видел революцию вблизи и Б. Ясенский, который учился в Москве, в польской школе, и в 1918 г. сдал там экзамен на аттестат зрелости. Ясенский увлекся идеями революционного футуризма, творчеством В. Маяковского и, вернувшись в Польшу (в 1918 г.), возглавил движение польских футуристов.

Прекрасно ориентировался в культурной жизни советской страны Я. Гемпель. До своего переезда в Москву в 1932 г. (он эмигрировал по приказу партии, так как ему грозил арест и многолетнее тюремное заключение) Гемпель в 1923—1926 гг. неоднократно нелегально бывал в СССР по партийным делам. Особенно его интересовали проблемы культурной революции. «Как с точки зрения хозяйственной, так и с литературной, не говоря уже о просвещении, они здесь сделали неизмеримо много»⁸, — писал Гемпель из Москвы в 1926 г.

Огромное значение для формирования мировоззрения польских пролетарских литераторов имели труды В. И. Ленина. Прекрасно знал ленинские работы Е. Рынг, один из ведущих теоретиков КПП, в годы первой мировой войны сотрудничавший в Италии с А. Грамши и переводивший труды Ленина на итальянский язык. С. Руднянский еще в 1913 г. встречался с В. И. Лениным в Лейпциге, где слушал его публичные лекции, посвященные творчеству Л. Н. Толстого и современной общественно-политической ситуации в царской России. В статье о диалектическом материализме (опубликованной в 1930 г. в журнале «Месенчик литератки») он писал о «Материализме и эмпириокритицизме» В. И. Ленина как об «эпохальном произведении воишествующего материализма»⁹. Руднянский подчеркивал, что В. И. Ленин не остановился на критике эмпириокритицизма, а, исходя из тезисов Маркса о Фейербахе, развил материалистическую теорию познания, тесно связав ее с практикой.

В 20-е годы, невзирая на все трудности, чинимые буржуазной цензурой, на польский язык были переведены многие труды В. И. Ленина, однако в 20-е годы не увидело света Собрание сочинений Ленина, подготовленное коммунистическим издательством «Том». Избранные сочинения Ленина в четырех томах были изданы в Польше лишь в 1932—1936 гг. Общественно-художественные журналы КПП (не говоря о нелегальной коммунистической

печати), обходя цензурные запреты, активно пропагандировали ленинские идеи. В 1924 г. В. И. Ленину был посвящен пятый номер журнала «Новая культура». Журнал был конфискован, но материалы о Ленине редакции удалось издать отдельной брошюрой.

Приход в лагерь революционной пролетарской литературы футуриста В. Ясенского был обусловлен коренной ломкой его мировоззрения, в которой, по признанию поэта, большую роль сыграло его знакомство с ленинским учением. В 1924 г., работая в редакции львовской газеты «Трибуна рабочего», Ясенский переводил для нее многочисленные статьи Ленина, благодаря которым «впервые пришлось изучать законы, руководящие развитием капиталистического общества, теорию и практику классовой борьбы»¹⁰.

Влияние ленинских трудов на развитие своих взглядов не раз отмечал В. Броневский. В 1927 г. он писал: «Моим любимым чтением являются... произведения Ленина (я лишь недавно познакомился с творчеством этого великого поэта фактов)»¹¹. Позднее Броневский писал о том, что именно работы Ленина смолоду привили ему «на всю жизнь два благородных понятия: коммунистической этики и коммунистического достоинства»¹².

Велико было воздействие на польских пролетарских литераторов советской литературы. На страницах левых изданий печатались произведения М. Горького, В. Маяковского, С. Есенина, В. Каменского, Н. Асеева, поэтов Пролеткульта А. Гастева, В. Казины, А. Богданова и др. Особое внимание привлекала к себе поэзия В. Маяковского. Вот как писал о своих впечатлениях от нее В. Вандурский, познакомившийся с Маяковским в Москве в 1920 г.: «В моей дорожной сумке... таплись на дне несколько томиков стихов русских поэтов. Был там Асеев, Хлебников, Есенин. Однако тщательнее всех был завернут в бумагу и старое полотенце неказистый на вид, напечатанный на топкой газетной бумаге самый толстый том: „Все, сочиненное Владимиром Маяковским“».

Сколько раз при разных обстоятельствах перелистывал я этот том! От частого чтения про себя и вслух — только вслух читаются величественные и звонкие фанфары Маяковского! — в книжке закрутились отвислые уши страниц. В рубленом ритме стиха Маяковского ходил я по чужой, парикмахерско-портновской Варшаве и по Лодзи, которые спят в летаргии промышленного застоя. Одним

словом, я был тогда начинен Маяковским, как пирожок рубленым мясом»¹³.

Массового польского читателя с поэзией Маяковского познакомил пролетарские поэты. Один из первых переводов Маяковского на польский язык (наряду с переводом «Облака в штанах» Ю. Тувима) принадлежит В. Вандурскому (стихотворение «Поэт-рабочий», 1924). С этого времени стихи Маяковского не сходят со страниц левых газет и журналов.

Поэзия Маяковского стала вдохновляющим примером для В. Броневского, особенно в период становления его собственного поэтического голоса в 20-е годы. «Маяковский, — писал будущий поэт в своем дневнике 31 декабря 1922 г. — открыл передо мной совершенно новые миры»¹⁴. В 1924 г. в Броневский впервые в польской критике сформулировал четкую оценку его деятельности: «Маяковский — это поэт нового мира, мира, создаваемого и управляемого человеком. И каждый, кто хочет быть и является строителем этого мира, почувствует, поймет и признает своей идеологию поэта»¹⁵.

Знакомство с трудами В. И. Ленина, литературные связи с Советской Россией способствовали формированию революционного мировоззрения и эстетических взглядов польских пролетарских писателей и оказывали революционизирующее воздействие на всю прогрессивную литературу. Приведем еще одно свидетельство В. Броневского о значении Октябрьской революции и порожденного ею художественного творчества для становления революционно-пролетарского направления в польской литературе. В 1931 г. Броневский писал: «Около восьми лет назад литературная среда, в которой я вращался, переживала период интенсивного изучения и поглощения того, что вносила революция в русскую литературу. Приток книг, журналов и сведений о литературной жизни и ее преобразованиях в СССР был ограничен, тем не менее почти все то, что попадало нам тогда в руки, принималось как открытие, захватывало нас, начинающих в то время поэтов и прозаиков, становилось органичной частью интеллектуального багажа, который каждый из нас взял с собой в жизнь и творчество». Рассказывая о своем знакомстве с поэзией Маяковского, Есенина, Б. Пастернака, В. Каменского и других советских поэтов, Броневский подчеркивал: «Звучная общественная нота, которая все отчетливее слышалась в творчестве русских поэтов, довольно скоро определила ситуацию у нас: одни из поль-

ских поэтов еще больше сблизилась с русской революционной поэзией со стороны ее содержания, другие в отрицании ее отошли более или менее далеко»¹⁶.

Полностью принимая идейные основы и цели молодой литературы Советской России, Броневский в то же время отвергал многие программные положения различных творческих групп в советской литературе. Ему были чужды и пролеткультовские лозунги, и ограничение задач творчества агитационно-пропагандистскими целями у теоретиков ЛЕФа. В 1927 г. он писал по поводу ЛЕФа: «Характерно: несмотря на то что группу основали поэты-лирики, ее лозунги меньше всего можно распространить на поэзию. Один из лучших современных поэтов, Б. Пастернак, почти никогда не выходит за пределы лирики и является виртуозом поэтического языка, как и Асеев; Маяковский сводит конструктивизм к утилитаризму и пишет рифмованные фельетоны. Третьяков довольно вульгарно агитирует в стихах»¹⁷.

В избирательном, а не апологетическом отношении к советским авторам проявилась диалектика в использовании чужого опыта, которая заключается не только в его сознательном усвоении, но и в сознательном отталкивании от него.

Говоря о воздействии отдельных советских авторов или эстетических концепций на формирование польской социалистической литературы, нельзя упускать из виду дифференциацию самой советской литературы. В 20-е годы она переживала период трудных, хотя и в конечном итоге плодотворных поисков, в ней велась борьба между разными группировками, которые даже в том случае, если их объединяла идеологическая платформа, придерживались различных концепций развития литературы. Поэтому недостаточно ограничиться одной лишь констатацией влияния советской литературы — это влияние надо рассматривать всесторонне, учитывая противоречия в развитии самой советской литературы.

На страницах изданий КПП определялись черты и задачи социалистической, или, как принято было определять ее в 20-е годы, пролетарской, литературы и культуры.

В начале 20-х годов в центре внимания польских коммунистов — вопросы идейных основ, классовости и партийности литературы. На первый план выдвигается резкое противопоставление новой, пролетарской литературы всей предшествующей, выделение ее как особой, специфич-

ческой формы проявления классового пролетарского сознания. Большое влияние на польскую марксистскую литературную критику имела теоретическая разработка проблем пролетарской культуры в Советской России. В духе Пролеткульта формулировала свои задачи «Культура работница» — «переоценивать, т. е. критиковать с пролетарской точки зрения», имеющиеся культурные ценности, а также «участвовать — насколько это возможно в условиях капитализма — в создании самостоятельной, новой пролетарской культуры»¹⁸.

До переоценки существующих культурных ценностей дело, однако, практически не доходило. Критики лишь постулировали необходимость «разоблачения мнимой бесклассовости или надклассовости прежней культуры»¹⁹ (Я. Гемпель), утверждали, что «искусство — это чистейшее выражение идеологии господствующего общественного класса»²⁰ (А. Соколич). В статье «О пролетарском искусстве» А. Соколич выступила с требованием, чтобы пролетарская литература была не только тематически связана с жизнью рабочих, но чтобы ее создатели рекрутировались исключительно из рядов пролетариата.

Однако наряду с пролеткультовскими концепциями в сфере эстетической теории можно проследить и другие влияния, идущие из революционной России. В 1921 г. в Польше была издана брошюра А. В. Луначарского «Культурные задачи рабочего класса. Культура общечеловеческая и классовая» (1917), которая оказала существенное влияние на программные заявления и статьи польских пролетарских критиков и публицистов. Об этом говорит близость многих положений, содержащихся в брошюре Луначарского и в высказываниях польских критиков. Луначарский писал, в частности, о будущей культуре как интернациональной, общечеловеческой, социалистической по своим идеалам и рассматривал пролетарскую культуру как ступень к более высокой общечеловеческой культуре. Я. Гемпель формулировал положения, близкие взглядам Луначарского. У него был представлен и ленинский тезис, подробно обоснованный Луначарским, о связи пролетарского и общенародного: «Рождающаяся пролетарская классовая культура, — писал Гемпель, — несмотря на свою классовость, является в то же время единственно подлинной надклассовой культурой, единственно подлинной и всеобщей культурой будущего»²¹.

Сложным и противоречивым был процесс усвоения пролетарской критикой в 20-е годы ленинской концепции

отношения к культурному наследию и к творчеству демократических писателей современности. Рассмотрение искусства исключительно в идеологическо-политическом плане вело к отрицанию пригодности классического наследия для пролетарской литературы.

В одном из своих первых выступлений по этому вопросу Я. Гемпель писал: «Нельзя заставлять промышленный пролетариат восхищаться древнегреческой поэзией, рыцарскими легендами средневековья или продукцией современных буржуазных поэтов, поскольку эта продукция не может удовлетворить его духовных запросов»²².

Такая позиция вела к отрицанию значительной и яркой национальной традиции — традиции романтической поэзии. В этой же статье Гемпель противопоставлял великую романтическую поэзию пролетарской на том основании, что поэзия романтиков была национальной, а пролетарская — классовой. В другой своей статье он пытался дать социологический анализ романтизма и указывал на социальное происхождение поэтов-романтиков — выходцев из мелкой шляхты. После поражения национально-освободительного восстания 1830 г. они эмигрировали в Западную Европу, где уже развивалось пролетарское движение. Именно из него черпали они, писал Гемпель, свой радикализм и «пролетарским жаром согревали чахлые фразы своей сентиментальности и своего мистицизма»²³. Революционность польского романтизма, по Гемпелю, «была большим недоразумением: польские романтики уцепились за европейское рабочее движение, питая надежду, что оно возродит им шляхетскую родину»²⁴. Вывод, к которому приходил Гемпель, был однозначен: «Современный крестьянин и рабочий не имеют и не могут иметь ничего общего с романтизмом»²⁵.

Иначе, чем Гемпель, подходил к творчеству Мицкевича А. Ставар, считая, что в нем нашла отражение «традиция угнетенного народа, повстанческая традиция», в которой содержались революционные элементы. «Разрыв с этой традицией служит интересам современной буржуазии»²⁶.

Отрицательно оценивал Гемпель и польский реализм, особенно творчество Г. Сенкевича. Трилогия Сенкевича — это для него «идеологический заслон, за которым буржуазия могла бы незаметно консолидироваться, разжечь воображение молодежи героизмом явно шляхетско-классового характера и пробудить в ней отвращение к бунтующему крестьянству»; «Семья Поланецких» — это

«апология пошлого выскочки». В крестьянине Реймонта Гемпель видел «стяжателя», в крестьянине Каспровича — мистицизм и скептический пессимизм. «Выспяньский, наконец, — писал далее Гемпель, — это подвально-могильное растение подвавельского польского гетто, отделенного кордоном от общественных течений, сотрясающих Конгресувку, и шляхетско-романтическими предрассудками, словно валом гробовой гнили, от западно-европейской борьбы и мысли»²⁷.

Правда, и Гемпель; и другие критики 20-х годов (А. Соколич, В. Вандурский, А. Ставар) были непоследовательны в своих высказываниях. Теоретически они понимали, что «пролетариат не уничтожит и не может уничтожить науку и искусство, потому что они являются источником его идей, на этом фундаменте он строит свое будущее»²⁸, но, стремясь резко подчеркнуть принципиальную идейную обособленность пролетарского литературного течения, допускали серьезные вульгарно-социологические ошибки в оценке литературы прошлого.

Близкие ленинским взгляды на культурное наследие были высказаны в брошюре С. Руднянского «Борьба за культуру» (1923): «Безумием было бы отбрасывать целиком всю предшествующую культуру только потому, что она была отмечена буржуазной печатью»²⁹. «Мицкевич, Словацкий, Норвид, Виткевич, Выспяньский, Толстой и Чехов, Шекспир и Вагнер — это наши союзники: хотя у них было иное оружие, хотя они шли в ином боевом строю, но они боролись за то же, за что и мы, — за право на жизнь для новых идей, они будили умы от спячки, они зажигали сердца святым огнем энтузиазма для новых лозунгов»³⁰.

В культурной жизни в Советском Союзе С. Руднянский подчеркивал ведущую роль А. В. Луначарского, называя его «гениальным организатором культурного труда»³¹. Значение же Пролеткульта он видел главным образом в его просветительской деятельности среди рабочего класса.

С отношением марксистской критики к культурному наследию тесно связан вопрос об ее отношении к творчеству современных непролетарских писателей. С самого начала своей деятельности и на протяжении всего межвоенного двадцатилетия марксистские критики вели принципиальную борьбу с писателями, охваченными националистическим угаром, выступавшими в защиту буржуазно-помещичьего строя. Так, например, за клевету на

русскую революцию в драме «Большевики» (1922) «Новая культура» гневно клеймила В. Серошевского (1859—1945), в прошлом, автора известного стихотворения «Чего они хотят?», давшего название первому сборнику социалистической польской поэзии (издан в 1882 г. в Женеве). «Тенденциозным антисоциалистическим романом» назвал Я. Гемпель роман А. Ланге (1863—1929) «Миранда» (1924), видя в нем стремление автора потрогать вкусом буржуазной публики³²; резко критиковал А. Ставар за искажение событий революционного восстания в Кракове в 1923 г. роман «Со дня на день» Ф. Гетеля (1890—1960), одного из наиболее официозных писателей буржуазной Польши, в 30-е годы сторонника немецкого фашизма, в годы войны — коллаборациониста, и т. д.

Однако подчас марксистские критики не делали различий между явно охранительно-буржуазными произведениями и творчеством писателей-демократов, отмеченном поисками — пусть непоследовательными и противоречивыми — решений осознаваемых многими писателями конфликтов польской действительности. Особенно показательна оценка этой критикой творчества С. Жеромского (1864—1925), писателя-классика и активного участника литературной жизни первой половины 20-х годов. Великая Октябрьская социалистическая революция дала писателю новую перспективу видения мира, что нашло отражение в его публицистике и художественном творчестве. В романе «Канун весны» (1924) он показал связь между внутренними проблемами страны и отношением к революции в России, противопоставив трусливому реформаторству и убожеству политической мысли правящих кругов «львиную отвагу Ленина». Роман отразил новые тенденции в литературе критического реализма, сближавшие ее с социалистической концепцией действительности, и сыграл большую роль в развитии польской социалистической литературы. Однако в 20-е годы отношение пролетарской критики к Жеромскому и его роману было весьма противоречивым. С одной стороны, Ю. Мархлевский еще в 1919 г. рассматривал Жеромского как союзника пролетариата, с другой — сектантски настроенные пролетарские критики 20-х годов, подчеркивая опасения Жеромского по поводу «кровопролития» в революции, определяли его как буржуазного писателя, чуждого рабочему классу³³. Я. Гемпель писал о творчестве Жеромского как «пасквиле на рабочий класс»³⁴, А. Ставар — о «грубых проявлениях классовой борьбы»³⁵ со стороны Жером-

ского, А. Соколич — о том, что оно выражает «состояние сердец и умов с противоположной стороны баррикады»³⁶.

Упрощенчества и доктринерства была лишена книга талантливого публициста, видного деятеля Компартии Польши Ю. Брун-Броновича (1886—1942) «Трагедия ошибок Стефана Жеромского» (1926), написанная им в камере Варшавской тюрьмы. Роман «Канун весны» рассматривался в ней на фоне всего творчества Жеромского. Брун-Бронович высоко оценил огромный реалистический талант писателя и показал противоречия в его творчестве как следствие непонимания и неприятия Жеромским учения о классовой борьбе. Разделяя мечты Жеромского о Польше независимой и демократической, зажиточной и культурной, устранившей общественное неравенство, Брун-Бронович указывал на эфемерность средств воплощения этой мечты, предлагаемых писателем, на утопизм и слабость его идейной программы (романтическая концепция самоотверженных героев-одиночек, страх перед жестокостями революции, общественный солидаризм, надежда на невероятные научные открытия и др.). Вслед за Жеромским Брун-Бронович связывал национальные интересы страны с социальными запросами широких общественных слоев, но, в отличие от автора «Кануна весны», приходил к выводу о том, что осуществление этих гуманистических идеалов, из которых исходил писатель в своей не до конца последовательной критике буржуазной действительности, возможно единственно на путях пролетарской революции.

Хотя книга Ю. Бруна-Броновича была осуждена критикой с вульгарно-социологических позиций³⁷ и сектантски настроенным в те годы руководством КПП, она стала, по словам Л. Кручковского, «событием необычайной важности в польской литературе, как художественной, так и политической»³⁸. По его мнению, эта книга облегчила многим представителям польской интеллигенции 20-х годов и более позднего времени переход на позиции классовой борьбы пролетариата. Для самого Кручковского с нее «начинается путь к марксизму как мировоззрению и руководству к действию».

Таким образом, марксистско-ленинское учение о классовости и партийности литературы, о преемственности литературного развития было воспринято польской марксистской критикой уже в 20-е годы, но на первых порах воспринято непоследовательно, упрощенно, без понимания всей его глубины и многогранности. Из важного ле-

нинского положения о том, что идеал пролетариата отвечает интересам всего народа, что пролетарская партийность не противоречит народности, а является ее высшим выражением, не были сделаны все необходимые выводы. На программе социалистической культуры, которую выдвигали польские марксисты, сказалось воздействие пролеткультовских, а затем и более поздних сектантских и вульгарно-социологических концепций, уходящих своими корнями в Пролеткульт.

На страницах журнала «Новая культура» была сделана попытка определить художественный облик новой пролетарской литературы. Редакция журнала была убеждена в необходимости поисков для пролетарской литературы новых художественных решений, новой формы. Поэтому «Новая культура» стремилась привлечь к сотрудничеству представителей возникших в те годы в Польше авангардистских поэтических течений. В. Вапдурский в статье «Эстетические вкусы пролетариата» указывал на отсталость художественного вкуса рабочих — потребителей искусства и подчеркивал важность объединения носителей передового общественно-политического мировоззрения с художниками-новаторами. «Пролетариат, — писал он, — как молодой класс, не отягощенный вековой традицией и жаждущий свободного, радостного и не подневольного труда, не может остаться равнодушным к усилиям тех, кто требует в символах искусства раскрыть свою мечту о завтра»³⁹. Сближение «Новой культуры» с авангардистами нашло свое выражение в публикациях на страницах журнала произведений польских футуристов и экспрессионистов (А. Ват, Б. Ясенский, А. Стерн, М. Браун, С. Бруч и др.). Из советских писателей журнал опубликовал произведения В. Маяковского, А. Гастева, В. Каменского, А. Богданова, В. Казина; из немецких — И. Р. Бехера.

Эти весьма разные творческие индивидуальности объединяло отрицательное отношение к буржуазному искусству и культуре. Но объединение на негативной платформе не могло быть достаточно прочным. Предпринятая журналом попытка объединить пролеткультовские концепции с художественными идеями футуризма и экспрессионизма закончилась неудачей.

Подытоживая в 1924 г. в журнале «Новая культура» дискуссию о новой поэзии, в которой редакция дала возможность высказаться представителям разных взглядов, автор статьи «Литературные недоразумения» приходит к

важному выводу о сущности пролетарского искусства: «Мы можем только требовать, чтобы поэт, желающий писать для рабочего класса, жил идеями рабочих, любил и ненавидел не только то, что любит и ненавидит рабочий, но и так, как он»⁴⁰.

Основное значение дискуссии заключалось в том, что в ней была сделана попытка определить специфические черты искусства пролетариата, призванного дать выражение стремлениям нового общественного класса. Дискуссия закончилась отказом марксистской критики от футуристской программы и способствовала быстрому разрыву с футуризмом ряда талантливых художников, искренне стремившихся к созданию подлинно революционного искусства (Б. Ясенский). Уже в 1923 г. Ясенский заявил: «Написали мы много плохих стихов. Я уже не футурист»⁴¹.

В начале 20-х годов, еще до своего поэтического дебюта, программой польских футуристов интересовался В. Броневский, но решительно отверг ее, придя к выводу, что для футуристов поэзия является лишь литературной забавой. В одном из писем 1924 г. он писал: «Я прекрасно вижу ту пропасть, которая разделяет прошлое и будущее. Это особенно ясно, когда сопоставишь новое искусство в России и отвратительно скучную литературную гниль в Польше. Я крепко и глубоко сижу в новом революционном искусстве и отношусь к этому серьезно»⁴².

Марксистская критика 20-х годов отрицательно оценивала художественную программу группы краковских авангардистов во главе с Т. Пайпером (1891—1969), сплотившуюся вокруг журнала «Звротница» (1922—1923, 1926—1927). Говоря о позиции этой группы, «Культура работнича» справедливо замечала: «К сожалению, „Звротница“ не видит человека. Она заметила правду и красоту машины, но она ничего не знает об огромной человеческой трагедии, не знает о борьбе за освобождение человека, не знает также, что подлинное искусство не может пройти равнодушно мимо этой трагедии»⁴³.

Говоря о спорах вокруг пролетарской литературы в начале 20-х годов, следует учесть, что во многом они носили умозрительный характер. До поэтического дебюта В. Броневского в 1924 г. и его книг «Ветряные мельницы» (1925) и «Дымы над городом» (1927), до поэмы Б. Ясенского «Слово о Якубе Шеле» (1926), сборников стихов С. Р. Стайде «Вещи и люди» (1925), В. Вандурского «Са-

жа и золото» (1926) достижения этой литературы были невелики.

В дальнейшем программа пролетарской литературы обогащалась опытом практических достижений этой литературы.

Поэтический манифест — сборник стихов «Три залпа», изданный в 1925 г. Броневским, Вандурским и Станде, — первое художественное выражение общих идейных стремлений пролетарской литературной группы. Он открывал новую страницу в истории польской социалистической литературы. В предисловии к сборнику, написанном В. Броневским, даны образные определения роли пролетарского поэта — активного участника борьбы за новый общественный строй: «В беспощадной борьбе пролетариата с буржуазией мы решительно стоим на левой стороне баррикады. Гнев, вера в победу и радость — радость борьбы — заставляют нас писать. Пусть наши слова, как залпы, падут на центральные улицы и отдадутся эхом в фабричных кварталах. Мы боремся за новый строй. Эта борьба является высшим содержанием нашего творчества»⁴⁴.

Пролеткультовские схемы, важные еще для критиков «Новой культуры», были отброшены вступлением в пролетарскую литературу Броневского, Ясенского и других значительных художников. Конечно, потребовалось еще немало времени, чтобы эта литература избавилась от ошибок пролеткультовского и вульгарно-социологического толка. Это касается и соратников Броневского по «Трем залпам» — Вандурского и Станде, которые излишне прямолинейно подчинили свою поэзию конкретным агитационным задачам.

Наиболее талантливым представителем революционно-пролетарского направления был В. Броневский. Его творчество выросло из национальных культурных традиций, ему всегда были чужды и геростратовы лозунги уничтожения культурного наследия, и ограничение задач творчества утилитарными агитационно-пропагандистскими целями.

Броневскому принадлежало решающее слово в большой общелитературной дискуссии о пролетарской литературе, развернувшейся в 1928 г. В статье «Сегодня и завтра поэзии в Польше» (1928) он писал, что «пролетарская поэзия на первый план ставит задачи борьбы», что «пролетарская поэзия является результатом пробуждения пролетариата и результатом его политической деятель-

пости»⁴⁵, и указывал на преемственную связь своей поэзии с поэзией первых польских социалистов конца XIX в.

Броневский отрицал возможность надклассовой позиции художника. Отмечая глубокий идейный кризис той части польской интеллигенции, которая пыталась лавировать между лагерем прогресса и реакции, он отстаивал литературу, открыто связанную с интересами народа: «В борьбе двух миров, господствующего капитализма и освобождающегося труда, нет реальной почвы для идеологического паразитирования, нет третьей стороны баррикады: ученый, писатель, художник должны занять свое место в общественной борьбе»⁴⁶.

Некоторые критики ограничивали задачу пролетарской литературы, считая, что предметом ее изображения должны быть исключительно «конфликты основных классовых сил», что в каждом произведении «должны быть показаны собственный и чужой классы в их динамическом столкновении»⁴⁷. Броневский же призывал к расширению рамок пролетарской литературы: «Поэт должен вникнуть практически в проблематику общественной жизни. А когда это случится, пусть он пишет о чем хочет, потому что тогда все, что он создаст, будет культурным документом эпохи и фактором в борьбе за новую культуру»⁴⁸. Разумеется, поэт имел в виду проникновение в проблематику общественной жизни с позиции передового мировоззрения. Это высказывание Броневского характеризует возросшее понимание им принципа партийности, проявляющегося не только в теме произведения, в решении основного конфликта эпохи, а прежде всего в подходе художника к явлениям жизни. При этом Броневский не отрицал первостепенности общественно-политической темы в пролетарской литературе, участия художника в революционной борьбе.

Выступая против эстетства в поэзии и против ограниченного понимания задач пролетарской поэзии, Броневский отстаивал свое право художника видеть все богатство окружающего мира, все его гуманистические ценности, созданные многовековой историей человечества.

Одним из главных пунктов спора в дискуссии 1928 г. о пролетарской литературе был вопрос об отношении искусства к действительности вообще, проблема общественного назначения искусства. В ходе этой дискуссии Броневским и другими писателями и критиками марксистской ориентации были отброшены попытки П. Гульки-

Лясковского, А. Слосимского, Л. Помшировского и других изолировать литературу от общественной жизни, свести ее развитие к совершенствованию художественных средств, ее революционность — к революции формы. Пролетариат, по мнению П. Гульки-Лясковского (1881—1946), ожидает от поэзии лишь развлечения и экзотики. Для рабочего поэзия содержится в «аксессуарах романтической поэзии» (цветы, соловей, звезды). В пролетарской же поэзии, — писал он, — силовы машины, локомотивы, заводской труд, агитаторы, провокаторы, шпикки — одним словом, все то, от чего рабочий убегает по праздникам в деревню, в лес, в поле»⁴⁹.

В дискуссии принял участие и один из видных критиков межвоенного периода — К. Ижиковский (1873—1944). Он был связан с ППС и в своих трудах выступал против консервативных тенденций в культуре и общественной мысли, против крайностей эстетизма и модернизма. Однако Ижиковский рассматривал искусство в абстрактно-рационалистических категориях. Тем не менее в его выступлениях по проблемам пролетарской литературы — «Литература и социализм» — важным и ценным было не только признание самого факта существования этой литературы, но и попытка объективно взвесить ее роль в общенациональной литературе. Критик понимал пролетарскую поэзию как выражение «безвыходной» общественной ситуации. Эту ситуацию Ижиковский считал «основой пролетарской или социалистической, революционной или пробуждающейся поэзии». «Возможно, — писал он, — что название ее неудачно, но из-за неудачного названия нельзя ее отбрасывать»⁵⁰.

Ижиковский, как и Броневский, полагал, что пролетарская литература должна выйти на более широкий простор, должна обратиться не только к жизни, чувствам и мыслям пролетариев, но и человека капиталистического общества вообще. Критик призывал социалистических писателей к глубокому изучению жизни в ее психологических, моральных, философских аспектах. И хотя слабой стороной его размышлений было слишком обширное понимание сферы «социалистической литературы», требования Ижиковского к социалистической литературе были весьма дальновидными. «Социалистический писатель, — заключал он, — должен доказать свой социализм широтой взглядов, меткостью диагнозов, правдивостью и воображением во всех областях, интенсивностью чувств, чтобы никто не мог сказать, где начинается талант и кончат-

ся идея»⁵¹. Эту оценку перспектив развития социалистической литературы, данную критиком, стоявшим в стороне от революционного движения, с одобрением повторил в 30-е годы выдающийся марксистский критик И. Фик.

Развитие социалистической литературы, ее пужды активизировали интерес марксистской критики к теоретико-литературным и эстетическим вопросам. В 1930 г. в журнале «Месенчник литерацки» с большой статьей «За марксистскую критику» выступил С. Р. Станде. Отметив ошибочность представления о марксизме только как об экономической доктрине или программе политической партии, он решительно подчеркнул значение марксистской методологии в применении к вопросам культуры: «Марксизм является философией, мировоззрением вступающего на историческую арену нового общественного класса, пролетариата, мировоззрением, не — как хотели некоторые — порывающим со всякой культурной традицией, а, наоборот, представляющим высший этап в развитии человеческой мысли»⁵².

Исходя из ленинской теории отражения, Станде так формулировал свое понимание литературы и ее общественных задач: «Во всех формах идеологии, начиная от политически-юридических и кончая внешне наиболее удаленными и уточненными формами искусства, философии, религии, отражаются изменения, конфликты, происходящие в развитии общественных отношений. Продукты человеческой деятельности не могут быть поняты и оценены без анализа этой действительности, развивающейся всегда в строго определенных условиях. Это касается и художественной литературы...».

Определяя далее задачи марксистской критики, Станде опирался на труды В. И. Ленина — «Партийная организация и партийная литература», «Что делать?», «Материализм и эмпириокритицизм», письма В. И. Ленина А. М. Горькому. Цитируя ленинскую статью «Партийная организация и партийная литература», он специально подчеркивает роль марксистского критика, который должен быть не только носителем идеологии нового класса, но и представителем «его повседневной борьбы, его классовых интересов. Свою деятельность он рассматривает как составную часть общей борьбы пролетариата, как один из участков фронта классовой борьбы... Эта открытая связь с рабочим классом, открытое служение пролетариату определяют его *подлинную творческую свободу*».

Критик-марксист, — указывал Станде, — должен рассматривать художественное произведение, диалектически прослеживая его связь с действительностью, сочетая идейно-классовый анализ с художественным, имея в виду познавательные и воспитательные цели. Задача марксистского критика — объяснить пролетарскому читателю постоянные и преходящие ценности произведения, его объективное значение в данных исторических условиях как выражение объективно существующих классовых интересов. Критик должен указывать пролетариату пути, ведущие к ломке старых отношений и к строительству новых, выражающих интересы и цели пролетариата.

«Марксистская критика в Польше, — заключал свою статью Станде, — стоит перед осуществлением важных задач. — Определить свое отношение к литературе прошлого, бороться с враждебными явлениями и направлениями в современности, прокладывать путь будущему. В необычайно трудных со всех точек зрения условиях она может выполнить эти задачи только как составная часть освободительного движения пролетариата»⁵³.

Несколько статей о задачах и роли марксистской критики опубликовал в журнале «Месенчник литературы» ведущий критик этого журнала А. Ставар. Как и Станде, он выступил за тесную связь критики с общественной жизнью, за классовый подход к действительности. Ссылаясь на подзаголовок Маркса к «Капиталу» — «Критика политической экономии», Ставар указывал на трактовку Марксом понятия «критика» не только как оценки, но и как выработки собственной позиции. «Подобная задача, — заключал Ставар, — стоит перед марксизмом в области культуры, искусства и литературы»⁵⁴.

Между Станде и Ставаром разгорелась полемика по поводу определения специфических закономерностей развития литературы и искусства. Ссылаясь на работы Г. В. Плеханова, Станде писал, что наука «организует и систематизирует человеческое сознание в *понятиях* и *суждениях*», а литература — «в *образах*, обладающих способностью эмоционального воздействия на людей»⁵⁵.

Признавая значение Плеханова «как одного из наиболее образованных и талантливых марксистов своего времени», Ставар выступил против многих его эстетических положений, воспринятых польской марксистской критикой, в том числе и Станде. Заметив, что «Ленин остро критиковал некоторые философские взгляды» Плеханова, что «известная склонность Плеханова к иррациона-

лизму проявляется в эстетике, в психологии, в его теории иероглифов, так решительно раскритикованной Лениным», Ставар указывал на уступки Плеханова идеализму и в области эстетики, на то, что он допускал возможность примирения марксистского и кантианского понимания сущности эстетического. Польский критик отрицал учение Плеханова о двух актах материалистической критики (найти социологический эквивалент произведения и дать ему эстетическую оценку), упрекал Плеханова в «метафизическом понимании формы под влиянием Канта»⁵⁶.

Ставар верно подметил некоторые слабые стороны эстетики Плеханова. Он стремился подчеркнуть активную, жизнепреобразующую роль искусства и критики, но в своей позитивной программе допустил немало упрощений вульгарно-социологического толка. С точки зрения Ставара, пролетарская литература должна быть всецело подчинена агитационно-пропагандистским задачам, а лучший путь ее развития — это путь «литературы факта» — очерка и репортажа, путь отказа от «литературы вымысла». Именно поэтому в полемике со Станде он утверждал, что художественная литература принципиально не отличается от научной, ибо в ней также используются понятия и суждения, а разница между художественной и научной литературой заключается лишь в количественном соотношении образов и понятий, вымысел же в художественном произведении — «фикция» — отвлекает внимание от вопросов общественной жизни и классовой борьбы. «Там, где литература становилась оружием непосредственной атаки на классового врага, — писал Ставар, — очевиден перевес рациональных суждений над художественными образами»⁵⁷. На этом основании Ставар отвергал тезис Станде о специфических закономерностях развития литературы и утверждал, что «пролетарская литература ныне должна освободиться от фикции эстетических канонов, созданных по типу „большого“ феодального и буржуазного искусства»⁵⁸.

Статьи Ставара обосновывали новую программу развития пролетарской литературы — программу «литературы факта». В ее основе лежало стремление слить искусство с революционной современностью, но крайности теоретиков программы приводили к отрицанию искусства как особой эстетической ценности и орудия познания мира. Провозглашение этой программы под влиянием аналогичных концепций «Лефа» и «Нового Лефа»⁵⁹ и движения «новой вещи» в Германии вызвало развитие

в конце 20-х — начале 30-х годов прозаических жанров польской пролетарской литературы, которые значительно легче, чем доминировавшая до того времени поэзия, поддавались изменениям в духе теории «литературы факта». Впрочем, теория эта распространялась и на поэзию. Одна из первых формулировок новой концепции содержится в рецензии А. Ставара на книгу стихов В. Броневского «Дымы над городом». Ставар вводит понятие «поэтический факт» как необходимый элемент поэзии вообще, и особенно пролетарской, противопоставляя его лирическому переживанию темы поэтом. На этом основании критик усматривал непреодоленные индивидуалистические мотивы даже в лучших произведениях Броневского («Пионерам» и др.), отдавая предпочтение тем произведениям, в которых идея выражена с помощью «аутентичных» жизненных фактов и деталей⁶⁰. В том же духе подошел Ставар и к поэме Б. Ясенского «Слово о Якубе Шеле»⁶¹, требуя от поэта «научного подхода» к организации содержания и формы произведения. «Литература факта является одним из наиболее симптоматичных явлений не только в СССР», — писал редактор «Месечника литератцкого» А. Ват и указывал на аналогичные явления в немецкой («новая вещьность»), и во французской (биографический роман) литературах⁶².

Теория «литературы факта» содержала тезис о взаимозависимости литературных форм и общественных тенденций. «Исходя из этого, — писал Ват, — и блестяще дополняя диалектическим методом формальный метод, лефовцы открывают функциональную зависимость каждой отдельной литературной формы, определяют ее первоначальное, конкретное, целевое назначение, изучают диалектическое развитие форм, выделяют образцы — готовые формы, которые — созданные в свое время для определенных целей и в конкретном материале, несущие определенный классовый потенциал — с течением времени получают самостоятельность, стабилизируются и переходят в наследство от одного литературного поколения к другому, от класса к классу, деформируют новый, чуждый себе материал»⁶³.

Противопоставление жизненного материала литературной «фикции», по мнению теоретиков «литературы факта», и было преодолением использованных, изживших себя художественных форм. Ват считал теорию искусства-фактографии столбовой дорогой пролетарского искусства, так как, с его точки зрения, искусство факта тесно свя-

зано с социальной действительностью и доступно пролетарию, как потребителю искусства и как его творцу.

Под углом зрения этой теории оценивалась советская литературная практика в журнале «Месенчник литерацки». В нем была помещена положительная рецензия Г. Джебевецкого (1905—1937) на альманах «Литература факта. Первый сборник работников Лефа» и книгу В. Перцова «Литература завтрашнего дня». А. Ват в статье о Маяковском хвалил поэта за отбрасывание «многих элементов беллетристической техники» и «выдвижение на первый план сатиры, лирического фельетона, стихотворного памфлета, литературного монтажа, марша, песни — жанров непосредственно утилитарных»⁶⁴. Говоря о книге С. Третьякова «Вызов», рецензент выразил убеждение, что «отсутствие банальных беллетристических приемов не только не ослабляет, а необыкновенно усиливает воздействие произведений Третьякова»⁶⁵.

Аргументы в пользу тезиса о кризисе фабульных форм были извлечены из книги В. В. Виноградова «О художественной прозе», на которую в журнале была помещена рецензия. «Месенчник литерацки» перепечатал статью М. Горького, в которой писатель одобрительно отозвался о репортаже.

Под углом зрения теории «литературы факта» А. Ставар оценивал биографический роман Ю. Тынянова «Смерть Вазир Мухтара», находя, что художественная завершенность «ослабляет, естественно, документальный исторический смысл произведения»⁶⁶. С этих же позиций А. Дан критиковал роман М. Шолохова «Тихий Дон», отмечая в качестве недостатков «отсутствие социологической перспективы» и то, что «описание войны вышло бледным и перешительным», поскольку автор романа «не принимал сам участия в мировой войне»⁶⁷.

Установка марксистской критики на документальность, на развитие очерка, фактомонтажа, репортажа проявилась в организации редакцией «Месенчника литерацкого» конкурса на репортаж и публикации материалов рабочих и крестьянских корреспондентов. Результаты этого конкурса оценивались высоко. Опытом журнала по проведению конкурса делился в своем выступлении на международной конференции пролетарских писателей в Харькове в ноябре 1930 г. Б. Ясенский, рекомендуя этот опыт революционным литературам других стран. «Впервые польский рабочий, — писал он, — заговорил на столбцах печати о своей жизни и борьбе в полулитера-

турной, а подчас и весьма художественной форме. В истории развития польской пролетарской литературы конкурс «Ежемесячника» является, несомненно, поворотным пунктом, знаменующим зарождение подлинно пролетарского и массового литературного движения»⁶⁸.

Интерес к проблематике «литературы факта» не угасает в марксистской и демократической критике на всем протяжении 30-х годов, но лишь в 1927—1931 гг. эта теория имела программный характер, который вскоре был снят литературной практикой и теоретическими суждениями таких марксистских критиков, как И. Фик и другие, вступивших в литературу в начале 30-х годов.

Слабости теории выявились довольно скоро. Она шла вразрез с художественной практикой ведущих революционных писателей — Броневского, Ясенского, а также Кручковского и Василевской (выступивших в начале 30-х годов), уже в первых произведениях которых, где еще сказывалось влияние фактографической манеры, развивались сильные стороны социально-политического реалистического романа, содержались значительные идейно-художественные обобщения.

Абсолютизация «литературы факта» вела в тупик. Отрицание фабульной реалистической прозы отрывало пролетарскую литературу от национальной традиции и широкого течения мировой реалистической литературы.

Разумеется, и репортаж, и очерк, и другие документальные жанры были важным оружием пролетарской и демократической литературы, но провозглашение «литературы факта» основным путем суживало возможности пролетарской литературы, таило опасность сведения художественного творчества к объективистскому изложению фактов и способствовало проникновению в литературу натуралистических тенденций.

Слабости теории «литературы факта» верно подметил видный марксистский историк литературы, критик, публицист и поэт И. Фик (1904—1942). В 1934 г. в статье «О репортаже» он выступил за создание литературы широких обобщений, указывая на богатый арсенал форм и средств типизации явлений действительности в реалистической художественной литературе. Не отрицая положительного значения репортажа, который «является выражением тенденции сближения с фактами жизни»⁶⁹, он в то же время призывал писателей давать фактам определенную оценку, переходить в творчестве от правды частного к правде общего.

Примером подлинно реалистического и высокоидейного художественного творчества И. Фик считал произведения Л. Кручковского, В. Василевской, В. Ковальского и с творчеством такого рода связывал надежды на дальнейшее развитие социалистической литературы.

В том же году в журнале «Левар» с критикой «литературы факта» выступил Г. Горб. «Репортаж,— писал критик, — является превосходным, ярким пролетарским литературным жанром. Но репортаж это еще не все. Увлечение репортажной формой уже проходит... Репортаж был у нас началом пролетарской литературы и впредь будет одним из ее жанров, но не единственным. Перед пролетарской литературой в Польше все впереди, она пока еще бедна, но будет богатой. Кастрировать „фантазию“, т. е. широкую копструкцию, было бы для нее самоубийственным»⁷⁰.

Аналогичную точку зрения выразил Б. Маркович. Отмечая успехи советского романа (в частности, «Тихий Дон» М. Шолохова), развитие немецкого рабочего романа (Бредель и др.), достижения пролетарского романа в Чехословакии и в самой Польше, критик подчеркивал тенденцию, «прямо противоположную репортажным формам». «Репортаж,— писал он, — играл и играет свою роль и в области „образной“ публицистики и как рычаг, служащий для подъема литературного творчества рабочих и крестьян. Но теория, утверждающая, что время романа прошло, опровергнута самой жизнью»⁷¹.

В середине 30-х годов наступает новый этап в развитии литературной марксистской мысли в Польше. Специфика его определялась объединением всех демократических сил в борьбе против европейского фашизма и внутренней реакции, борьбой КПП за создание в стране Народного фронта. Возглавляемое социалистическими писателями движение в защиту культуры от фашизма охватило широкие круги творческой интеллигенции. В 1935 г. революционно-пролетарскими и демократическими писателями было опубликовано обращение «Единый фронт писателей», в котором говорилось: «Сегодня, когда реакция заставляет писателя все более последовательно служить ей,— пельзя обольщаться мыслью, что в борьбе двух миров можно занимать нейтральную позицию. Пресловутая „свобода“ литературы от общества только облегчает овладение фашизмом художественной и культурной жизнью»⁷².

В 1936 г. КПП организовала во Львове Антифашистский конгресс работников культуры. В нем приняли участие не только выдающиеся польские и западноукраинские революционные писатели (В. Василевская, В. Броневский, Л. Кручковский, Л. Шенвальд, С. Тудор, А. Гаврилюк, Я. Галан и др.), но и многие писатели общедемократической ориентации (Э. Зегадлович, Г. Гурская, А. Ковальская). «Львовский конгресс,— писал В. Броневский,— является крупным шагом вперед по пути объединения тех писателей, которые в едином строю с пролетариатом смело сражаются за человеческие права и человеческое достоинство, за хлеб и свободу, которые борются оружием слова, столько раз подавлявшегося цензурой, заглушавшегося тюремными стенами»⁷³.

На съезде обсуждались и творческие вопросы. В защиту тенденциозной литературы, отменяя упреки буржуазной критики в «пропагандистской направленности» творчества социалистических писателей, выступила В. Василевская. Поддерживая ее, Г. Гурская (1898—1942) развила мысль о том, что социалистическую культуру невозможно сводить лишь к пропаганде политических лозунгов, что ее задачей является воссоздание жизни и ее переделка⁷⁴.

Новые задачи, вставшие перед социалистическими литераторами, отчетливо видел Л. Кручковский, писавший о том, что в условиях наступления фашизма в Европе «надо с наивысшим напряжением сил бороться не за „пролетарскую“ культуру, а за спасение культуры вообще»⁷⁵. «Литература на общественном фронте», «Человек и повседневность», «В атмосфере диктатуры», «Почему я социалист?», «Вдоль, а не поперек истории», «Подвалы литературы»— вот несколько названий публицистических брошюр и статей Л. Кручковского 30-х годов. В них он разоблачал легенды польских буржуазных идеологов о «национальном единстве», об «общественной солидарности», расправлялся с поборниками изоляции литературы от жизни общества и со всякого рода идеологическим мракобесием — фашизмом, национализмом, антисемитизмом. Фашистским и националистическим тенденциям писатель противопоставлял идею социализма. В социализме он видел наиболее справедливую и прогрессивную общественную доктрину, которая создает возможности для коренного переустройства общества и для расцвета подлинно гуманистической культуры. «Мы находимся на крутом повороте истории,— обращался Круч-

ковский к читателям. — Порывистые ветры современности так сильны, что захватывает дыхание... Все меньше возможностей выбора, а выбор становится делом все более безотлагательным... Или народная демократия, или фашизм. Выбирайте, граждане!»⁷⁶

В 30-е годы появляются новые левые периодические издания, в том числе осуществлявшиеся по инициативе и под идейным руководством КПП: «Обличье дня» (1936), «Сыгналы» (1933—1939), «Новая квадрига» (1937), «Левар» (1933—1936), «Попросту» (1935—1936), «Карта» (1936), «Дзенник популярны» (1937) и др.

Все более широкое распространение получает советская литература. В 30-е годы были переведены на польский язык «Дело Артамоновых», «Детство», «В людях», «Мои университет» М. Горького, «Поднятая целина» и «Тихий Дон» М. Шолохова, «Бруски» Ф. Папферова, «Энергия» Ф. Гладкова, «Время, вперед!» В. Катаева, «Скутаревский» и «Барсуки» Л. Леонова, «День второй» И. Эренбурга, «Цусима» А. Новикова-Прибоя, «Петр I» А. Толстого, произведения А. Авдеенко, В. Кетлинской, В. Лидина, Б. Лавренева, Б. Пильняка, П. Романова и других писателей.

Большое значение для развития польской марксистской критики имел Первый Всесоюзный съезд советских писателей в 1934 г., на котором присутствовали С. Р. Станде, Б.-Ясенский, находившиеся в СССР в эмиграции.

В корреспонденции из Москвы «О значении и роли писателя в Советской стране» Б. Ясенский рассказывал польским читателям о великом культурном подъеме в СССР и разоблачал утверждения буржуазной прессы о «подчинении» поэзии в Советском Союзе политическим установкам. Излагая программу советского литературного творчества, которая была исключительно актуальной и для польских писателей, Ясенский уже как советский писатель, писал: «Все наше литературное творчество является выражением мысли, стремлений, порывов и забот масс. Их оценка нам дороже всего»⁷⁷.

Обращение к опыту советской литературы и программе социалистического реализма, принятой на съезде советских писателей, способствовало изживанию пролеткультовских и рапповских тенденций в левой польской критике. Она формулирует программу развития социалистической польской литературы, близкую программе социалистического реализма. Видный критик 30-х годов,

близкий к марксизму, С. Бачиньский (1890—1939) в статье «Социалистическая культура» особенно подчеркивал реалистический и действенный характер литературы, связанной с пролетарской идеологией: «В отличие от старой аристократической и буржуазной культуры для социалистической культуры, рождающейся из материализма, характерна отчетливая тенденция к *реализму и активной позиции по отношению к миру*. Она стремится не только познать мир, но и *преобразовывать его*»⁷⁸.

Как С. Бачиньский так и другие критики вместо термина «пролетарская литература» начинают все чаще употреблять термин «социалистическая литература», которая в их понимании является новой, высшей стадией в развитии литературы, связанной с идеологией и деятельностью пролетариата. В другой своей статье — «Социалистический реализм» — Бачиньский указывал на возможность развития литературы социалистического реализма в Польше⁷⁹.

В статье «О пролетарском реализме» марксистский критик Ежи Келлерт (псевдоним Давида Хоппенштанда — 1904—1943) называл метод польской пролетарской литературы «пролетарским реализмом». Он устанавливал его общность с социалистическим реализмом советской литературы на том основании, что «тот и другой ищут художественное выражение марксистского мировоззрения», исходят «из объективного существования бытия, которое благодаря нашему познанию — как научному, так и художественному — превращается „из бытия в себе“ в „бытие для нас“, избегают как „голой эмпирики, так и голой идеологической абстракции, зная, что ни сам по себе опыт, ни схематическое знание общественных процессов еще не дают истины; что пролетарско-идеологическая сущность, лишь воплотившись в конкретной форме, обретает подлинную идеологическую силу». Е. Келлерт видел общее между социалистическим реализмом в СССР и польским «пролетарским реализмом» также в том, что оба они «не только стремятся показать мир в движении, в борьбе, но и участвуют в борьбе непосредственно, отбрасывая буржуазный объективизм». Он подчеркивал, что эти литературные течения стремятся путем отражения конкретной классовой действительности выразить и раскрыть сознательное и последовательное шествие пролетариата к идеалу бесклассового общества через те или иные переходные фазы и «со всей серьезностью и чувст-

вом ответственности приступают к диалектическому освоению литературного наследия минувших веков»⁸⁰.

Выступая против вульгарно-социологических взглядов, И. Фик писал: «...под пролетарской литературой можно понимать единственно и исключительно такую литературу, которая сознательно и целеустремленно участвует в реализации поставленных пролетариатом задач, касающихся ликвидации общественной несправедливости, уничтожения классового строя, проведения общественной перестройки в соответствии с социалистической идеологией, являющейся программой и убеждением борцов за новое, лучшее устройство мира»⁸¹.

К числу важнейших задач критики И. Фик относил установление связей литературного произведения с действительностью, выявление идейной направленности художественного произведения. «Критика сопоставляет произведение с реальной действительностью, — писал он. — Произведение искусства выдвигает тезис. Критик дискутирует с ним. Не следует думать, что таким образом исчезает литературная почва. Идеология или так называемая тенденция в подлинном произведении искусства является не пристройкой, не попутной моралью, а сущностью конструкции. Poleмика по идеологическим проблемам, составляющим сущность произведения, — это полемика о художественном и общественном праве на существование данного произведения»⁸².

Фик показал органическую связь между общественной позицией писателя и всеми компонентами художественного произведения. С его точки зрения, тенденция — это организующее начало всякого произведения, необходимое условие его существования. «Идея и тенденция в литературном материале, — писал он, — не может быть дополнительным разделом или транспарантом, который несет невыразительный герой. Наоборот, она должна присутствовать в каждом фрагменте содержания, а ее направленность должна быть ощутима в каждом эпизоде. В то же время тенденция не должна восприниматься как нечто навязчивое. Обязательная для произведения идея должна быть внешне незаметна. Она не должна быть отделима ни от содержания, ни от формы литературного произведения»⁸³.

Такое понимание тенденциозности литературного произведения было направлено против поверхностной трактовки принципа партийности искусства как декларатив-

ного выражения политических взглядов в художественном произведении.

Развивая положения статьи В. Броневского «Вчера и завтра поэзии в Польше», И. Фик отбрасывал ограничения, накладывавшиеся сектантскими критиками на социалистическую литературу, которую они пытались свести исключительно к пролетарской тематике. При этом он отстаивал пролетарский, т. е. партийный, подход художника к явлениям жизни. «От своих писателей, — писал он, — пролетариат требует лишь одного: солидарности в восприятии мира и жизни, сотрудничества в осуществлении будущей общественной деятельности, к которой стремится пролетариат»⁸⁴.

По мнению И. Фика, именно пролетарская литература в будущем станет литературой «общенациональной или общечеловеческой»⁸⁵, так как стремления пролетариата, в том числе и в области культуры, в наибольшей степени отвечают интересам всей нации, всего человечества.

Одним из центральных вопросов, успешно разрабатываемых во второй половине 30-х годов марксистской критикой в Польше, был вопрос о реалистическом методе социалистической литературы.

Исходя из марксистско-ленинских принципов понимания искусства, сущность реализма наиболее глубоко и всесторонне осветил в своих статьях Павел Гоффман (1902—1978), выступавший под псевдонимом М. Йордан). В основе реалистического творчества, считал Гоффман, лежит отражение взаимной, двусторонней связи между объективной действительностью и человеком. «Человек, — писал он, — будучи продуктом и частью реального мира, со своей стороны, должен, но в то же время и хочет воздействовать на этот мир в определенном направлении для достижения определенных, сознательно поставленных целей... Ни в коей мере не отрицая специфических законов, управляющих нашей психикой, реализм всегда учитывает ее связь с объективной действительностью, которая в конечном итоге ее обуславливает. Реалистический роман не фотографирует. Он стремится к целенаправленному, идейно обусловленному отбору и организации элементов действительности. Именно здесь заключена принципиальная разница между реализмом и натурализмом в самом широком значении этого слова. Если реализм как идейно, так и методологически выражает сознательную наступательную активность по отношению к миру, то

натурализм занимает позицию пассивного, хотя бы и добросовестного, и скрупулезного наблюдателя»⁸⁶.

Глубокое понимание критиком сущности реалистического метода как средства познания действительности и воздействия на нее, попытка сформулировать одну из основных категорий реализма — категорию типичности (хотя Гоффман и не употреблял этого термина) свидетельствуют о том, что польская марксистская критика была на уровне задач своего времени, не только широко ориентировалась в актуальной литературоведческой проблематике, но и предлагала свои решения сложных проблем.

Для Гоффмана (как и для Фика) натуралистической была не только фактография, но и литература, рассматривавшая человека в биологических категориях, обращающаяся к изолированным от действительности психологическим состояниям, к подсознанию. Характер человеческой психики, считал он, «исторически изменяем и общественно обусловлен»; в процессе исторического развития «элементы несознательного все более вытесняются сознанием». Таким образом, фрейдизм, этот «исторический сексуализм», не может претендовать на роль глобальной теории искусства⁸⁷. «Психологические явления, — писал Гоффман, — включенные в объективное целое реального мира, могут быть познаны только в этом целом и только вместе с ним могут составлять предмет познавательного труда писателя-реалиста»⁸⁸.

Одной из главных проблем реалистической социалистической литературы критика считала показ нового человека.

Новое социальное видение влечет за собой, по И. Фикку, создание образа человека — представителя новых общественных сил. Поэтому он приветствовал «мужественное открытие» пролетарскими писателями нового героя, противостоящего «гниющему болоту буржуазного аморализма»⁸⁹, призывал их еще полнее и выразительнее запечатлевать облик героя эпохи. «Есть один центральный вопрос, — писал Фик, — участие в строительстве культуры трудящихся. Этому великому процессу, совершающемуся в трагической борьбе в политических, общественных и моральных сферах, должна сопутствовать литература, пытаясь определить и выразить рождающийся тип человека»⁹⁰.

В произведениях пролетарских писателей Фик видел реализацию требований времени к литературе, новый тип человека — революционного борца. Ориентируя новую

литературу на изображение нового героя, И. Фик не упрощал этой задачи, призывал писателей к изображению героя во всей сложности его общественной и духовной жизни: «Литература прежде всего опирается на человека, а значит, на психологию. Все социальное целесообразно постольку, поскольку его можно выразить психологически»⁹¹.

В связи с изображением социалистической литературой нового человека Фик и другие марксистские критики ставили вопрос о новом качестве этой литературы, определяемом ими как «новый» или «социальный» гуманизм, и связывали с развитием этого гуманизма будущее социалистической литературы⁹².

Мысли о «новом гуманизме» были весьма своевременны и плодотворны, так как в пролетарской литературе и в постулатах некоторых критиков наметилось непонимание проблемы реалистической типичности, наметилась тенденция к абсолютизации изображения «коллективного героя», массы, в которой растворялась конкретная индивидуальность, и тем самым недооценивалась роль отдельной личности, ее индивидуальное богатство. Так, увлекшись общественным пафосом новой литературы, решительно отрицал значение отдельной личности в социалистическом искусстве С. Бачиньский, неоднократно писавший о том, что «отдельная личность перестает быть генератором творческой энергии, она становится соучастником организованной действительности, генератором же является масса, организованная, целеустремленная сила коллектива, направление деятельности и потребности которого определяют эстетику формы и стиль эпохи»⁹³.

Курс марксистской критики на реализм новой литературы определялся прежде всего художественной практикой писателей-прозаиков и стимулировал ее. Применение критериев реализма к поэзии оказалось делом более сложным. Но попытка определить направление развития реалистической социалистической поэзии вызвала весьма интересные, хотя и небесспорные раздумья. Размышляя о пролетарской поэзии, Е. Келлерт выделял в ней два течения, одинаково важные и ценные: агитационное и художественное. Для первого течения, истоки которого критик видел в народной традиции, характерно, по его мнению, преобладание разговорного языка над «поэтическим». К этой поэзии он относил, например, «Марсельезу», агитационные стихи В. Маяковского. Вто-

рое течение — это «художественная поэзия пролетариата», и ее истоки — в литературной традиции. Эта поэзия отличается от агитационной большим участием элементов «поэтического языка», большим богатством стихотворных и метрических форм, «частичным отходом от газетной злободневности», более углубленным развитием темы, большей свободой в выражении поэтической индивидуальности, наконец, большей — и весьма — заботой о психологической дифференциации образов людей, выступающих в произведениях⁹⁴.

Л. Шенвальд (1909—1944), и С. Р. Добровольский (1907—1985) отстаивали эпическое начало в поэзии, видя в эпике большие возможности реалистического отражения действительности. С. Р. Добровольский в статье «К новой эпике» писал о новом герое социалистической поэзии: «Сегодня уже не только человек как индивидуум, но прежде всего как общественная личность является предметом творческих интересов поэта. Общественный человек, если так можно сказать, — это человек эпический. Это герой нашего времени»⁹⁵.

От поэта-эпика Шенвальд требовал не бесстрастного описательства, но отображения действительности с определенной, классово-партийной точки зрения: «Я требую от писателя, чтобы он был полнокровной, индивидуальной, занимающей определенную позицию личностью, борющейся на определенной стороне баррикады»⁹⁶.

В связи с проблемой реализма марксистской критике пришлось вновь и вновь решать вопрос об отношении к художественному наследию.

И в 30-е годы в левой печати встречаются вульгарно-социологические суждения об искусстве прошлого. Особенно резко формулировал свою точку зрения М. Чуховский (р. 1909): «Мы вовсе не претендуем на художественное наследство после буржуазии. Возможное наследство мы радостно похороним вместе с буржуазией. Обездоленные, проклятые, мы и *здесь* начнем *снова*»⁹⁷.

Но доминируют в эти годы в марксистской критике другие точки зрения на культурное наследие. Одна из них была развита в статье Е. Келлерта «О проблеме наследия». Критик оправдывал отрицательное отношение к наследию в 20-е годы со стороны революционных писателей. Оценивая программы Лефа и Нового Лефа, критик писал: «Их захватило социалистическое строительство с его замечательными перспективами и ослепительной новизной: чем же в сравнении со строительством было

в глазах этих искренне преданных революции, но недialeктически мыслящих радикалов все прошлое, если не памятником эксплуатации и темноты»⁹⁸.

В то же время Е. Келлерт признавал ошибочность взглядов пролеткультовцев и футуристов на наследие, говорил о непреходящей ценности культуры прошлых эпох.

Подобным образом писал о наследии К. Курылюк (1910—1967), редактор журнала «Сыгналы». «Встречаются левые писатели, — замечал он, — которые относятся к культурному творчеству, к литературе, ко всему прошлому человечества таким образом, словно все — мир, культура, литература, искусство — начиналось с них самих»⁹⁹. Поступая таким образом, считал Курылюк, эти литераторы добровольно отдают реакции великие достижения прогрессивной мысли и культуры.

В 30-е годы в марксистской критике побеждает ленинская концепция культурного наследия, побеждает убеждение, что именно социалистическая культура является наследником культурных ценностей предшествующих эпох. «Новая литература, — формулировал эту мысль П. Гоффман, — которая, несмотря на все ошибки, недоразумения и недостатки, рождается в ежедневных усилиях все более многочисленного отряда писателей и критиков, все более широкой массы читающих в городе и деревне, не выбрасывает на свалку великие достижения национального искусства, а полными пригоршнями жадно берет все, что находит в них актуальным, живым, ценным»¹⁰⁰.

Революционных писателей в 30-е годы в первую очередь привлекало творчество революционных романтиков А. Мицкевича, Ю. Словацкого, бывшее для них примером гражданского служения литературе и народу. «Мицкевич, — отмечал журнал Народного фронта «Попросту», — является сегодня знаменем прогрессивных и демократических стремлений наших предков, знаменем всех тех, кто борется за полную политическую свободу, за демократию, за освобождение народов, за права народа»¹⁰¹. П. Гоффман видел в романтизме «подлинный авангард тогдашнего прогрессивного движения передовых слоев народа»¹⁰².

Но не только к традициям романтизма обращала свой взор марксистская критика. И. Фик, например, выше ставил реалистические традиции литературы. «Роман Пруса, Ожешко или Сепкевича, — писал Фик, — с точки зре-

ния техники непревзойден до сих пор. А по своему реалистическому и позитивному отношению к действительности он всегда останется прекрасным примером литературы в ее органичной общественной функции»¹⁰³.

Обращение к традиции не означало использования новой литературой исключительно традиционной формы. Вопрос о наследовании формы искусства прошлого и художественном новаторстве подчинялся в критике 30-х годов главному вопросу — об идейной преемственности, преломлении насущных для своего времени идей в полнокровных образах. Даже такой сторонник классических форм в поэзии, как Л. Шенвальд, считая учебу у классиков обязательной для всех художников, не требовал от молодых поэтов следования по пути, избранному им самим, и тем более решительно выступал против бездарного эпигонства: «Нельзя тормозить стиливой изобретательности поэтов, так как в этой области предстоит сделать еще бесконечно много». Но все изобретения, все поиски новых форм он подчинял задаче выражения высокого идейного содержания: «Поискам формы, которые имеют целью наиболее удачную, наиболее пластичную передачу содержания, нельзя ставить границ»¹⁰⁴.

В 30-е годы совершился решительный поворот от сектантских оценок к более объективному взгляду на литературную жизнь в стране, к поискам союзников.

Марксистская критика 30-х годов воспринимала творчество Жеромского как живое и близкое, она стремилась дать глубокий анализ наследия писателя во всей его сложности и противоречивости. «Огромная ценность творчества Жеромского, — писал И. Фик, — заключается в его огромной страстности говорить правду... Рабочий класс, несмотря на то что писатель боялся его самостоятельного движения, может быть благодарен Жеромскому, который по-своему бескорыстно любил его, был его заступником, не обманывал его доверия, а его идеологично уважал»¹⁰⁵.

Марксистская критика приходит и к важной мысли о том, что культурные традиции прошлого воспитали сознание читателя, подготовили его восприятие. Рассчитывать на успех новая литература могла, только опираясь на традиции, а не противодействуя им. О необходимости борьбы «за доступную всем трудящимся, опирающуюся на творчество всего человечества — социалистическую культуру»¹⁰⁶ писал Шиманьский (1907—1943) в брошюре «Искусство и пролетариат» (1934). Критика вела

борьбу с отвергшими «творчество всего человечества» авангардистскими течениями. «Именно Мицкевич, Данте, Пушкин и Шекспир, а не «авангардное» фокусничество. Пролетарский гуманизм — вот к чему стремится литература масс как в стране социализма, так и в капиталистических странах»¹⁰⁷ — так характеризовал Л. Шенвальд позицию социалистических художников.

Созданный В. Броневским тип реалистической, прочно опирающейся на национальную поэтическую традицию поэзии определил характер и главное направление развития польской социалистической поэзии в 30-е годы. Его воздействием во многом можно объяснить то, что в 30-е годы были окончательно отброшены претензии авангардистов на революционность в поэзии. Споры же вокруг авангардизма и его соотношения с революционно-пролетарской литературой велись довольно активные. Сторонник «новой пролетарской поэзии» и «ликвидации старой эстетики» М. Чухновский в 1933 г. в журнале «Новое письмо» называл стихи Броневского не только «пролетарской халтурой», но и «поэтической халтурой вообще». По мнению Чухновского, «целью революционного поэта в пышных условиях является уничтожение буржуазной культуры стиха, буржуазной рифмы, буржуазной тематики. Революционная поэзия — голос протеста против капитализма, надстройкой которого является его культура. Для революции ценнее уничтожение старой эстетики, нежели возмущение старым строем в старосветских стихах»¹⁰⁸.

Чухновский считал использование поэтической техники «авангарда» (имея в виду краковский «авангард») обязательным для пролетарской поэзии. «В эпоху радио, быстрых аэропланов и автомобилей полезней и рациональней возить социальный гнев в современных быстрых машинах»¹⁰⁹, — вычурно излагал он свои взгляды.

В 1935 г. в дискуссии о поэзии на страницах журнала «Левый тор» А. Лаповский (р. 1914) писал от имени авангардистов: «Мы считаем, что тот лагерь «пролетарской» лирики, который во имя мнимой популярности консервирует буржуазную трескучесть буржуазной эпохи, занимается тем самым обыкновенной диверсией в области культуры и вместо того, чтобы организовать тип восприятия простого человека оригинальным и поистине творческим путем, приучает его к отжившему восприятию реакционных ритмов»¹¹⁰.

Глубоко проанализировал авангардистскую литературу И. Фик (в исследовании «Авангард и авангардисты» и других работах). Он отверг несостоятельные претензии авангардистов, выдававших себя за революционеров в искусстве. «Подлинный авангард, — писал Фик, — связан с общественным движением, и это является его социальной детерминантой. Новая общественная ситуация вызывает новую организацию человеческих реакций, и это является источником психологических открытий. Наконец, новое содержание требует новых, не искажающих его средств выражения, и здесь открывается поле изобретательности в области художественной экспрессии»¹¹¹.

Эту плодотворную мысль подтверждает опыт польской социалистической литературы 20—30-х годов. Проявившееся в этой литературе идейное и художественное новаторство наложило отпечаток на всю литературу периода, оказало огромное влияние на развитие польской литературы вообще, что отмечалось уже в критике того времени.

«Следует подчеркнуть, — писал, например, С. Р. Добровольский в 1939 г. в обзоре развития польской поэзии за 20 лет, — что в результате постановки вопроса о пролетарской поэзии возник широкий интерес к общественной роли поэзии вообще, переключение внимания многих поэтов с исключительно формальных вопросов на более широкие жизненные проблемы»¹¹².

Фик не отвергал с порога художественных исканий авангарда. Объективно замечая, что проникновение авангарда в общую поэтическую культуру более значительно, чем это кажется на первый взгляд¹¹³, он тщательно анализировал те элементы программы и практики авангарда, которые не имели прямого идеологического звучания, но одновременно отражали расширение тематической и языковой формы, «разрыв с пустым пафосом, размазанным сентиментализмом, мистикой, а также требование рационального подхода к миру», «подчеркнутое требование художественной структуры, продуманной и целесообразной во всех частях», «глубокое моральное и серьезное отношение к творчеству, требующее от автора внутренней консолидации и ответственности». Отвергая авангардистские теории искусства, И. Фик видел возможность использовать опыт художников авангарда в строительстве новой эстетики и новой литературы.

Преобладание в социалистической поэзии образца, созданного В. Броневским, который имел много последователей и подражателей, не означало унификации этой поэзии. Один из наиболее последовательных приверженцев поэтики Броневского — Э. Шиманьский писал в этой связи: «Насколько справедливы претензии писателя на индивидуальный подход ко всем вопросам, свидетельствует хотя бы отношение к поэтам после революции Ленина — отношение, полное сердечного понимания их желания следовать одной линии»¹¹⁴.

Уже в 20-е годы в польской литературе сформировалось направление социалистического реализма. В 30-е годы это направление достигает значительных результатов и становится ведущей силой литературного процесса.

Огромный вклад в формирование новой литературы внесла марксистская литературная критика, вдохновленная идеями Великой Октябрьской социалистической революции, опиравшаяся на живую практику художественного творчества и революционной борьбы, использовавшая опыт советской литературы. Польские критики-марксисты стремились найти определение, которое отразило бы главные особенности новой литературы, ее новаторство. Редко прибегая к термину «социалистический реализм», считая, что полностью его можно отнести лишь к литературе страны победившего социализма, они определяли новый тип творчества как «пролетарский реализм» (Е. Келлерт), «социалистический позитивизм» (И. Фик), «литература пролетарского гуманизма» (Л. Шенвальд), «литература социалистического метода подхода к действительности» (И. Фик), «новый литературный реализм» (М. Иордан) и т. д. Во всех этих определениях в той или иной мере теоретически обобщался реальный процесс формирования польской литературы социалистического реализма. Разумеется, в творчестве отдельных социалистических писателей и критиков встречались ошибки и заблуждения. Но субъективные ошибки не могут заслонить объективного процесса расширения, углубления и усиления социалистического направления в литературе.

В польской марксистской литературной критике была сформулирована не потерявшая своей актуальности и сегодня мысль о том, что художников социалистического реализма объединяют не формальные признаки, а борьба

за новые общественные отношения, новая, социалистическая концепция мира и человека. Главным для нее было выдвижение перед искусством больших общественных целей, принцип верности марксистскому мировоззрению и социалистическим идеалам, глубокое изучение и правдивое отражение писателями действительности. При наличии в произведениях этих основополагающих критериев марксистская критика в лице И. Фика и других ведущих представителей выступала за развитие творческой индивидуальности того или иного художника, за широкий диапазон художественных стилей и исканий.

В основу настоящей статьи положена статья «Польская марксистская литературная критика (20—30-е годы)», опубликованная в коллективном труде «Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах» (М.: Наука, 1972). При подготовке нового варианта статьи учтены появившиеся с тех пор исследования прогрессивной польской литературной критики 20—30-х годов, из которых в первую очередь следует отметить книги: *Stępien M. Ze stanowiska lewicowca*. Kraków, 1974; *Polska literatura literacka*. W-wa, 1985 и *Jarosiński Zb. Literatura i nowe społeczeństwo*. W-wa, 1983.

- ¹ *Маршлевский Ю.* Капитализм и красота (1908) // Маршлевский Ю. Об искусстве. М., 1976. С. 215.
- ² *Люксембург Р.* О литературе. М., 1961. С. 66.
- ³ *Polska krytyka literacka*. W-wa, 1959. Т. 4. S. 185.
- ⁴ История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. М., 1970. Т. 5. С. 833.
- ⁵ *Маршлевский Ю.* Об искусстве. С. 293.
- ⁶ Архив дома-музея В. Броневского в Варшаве. Т. XVIII/77.
- ⁷ См.: *Karwacka W. Witold Wandurski*. Łódź, 1968. S. 233.
- ⁸ *Archiwum Zakładu historii partii*. t. os. J. Hempla.
- ⁹ *Rudniański S. Wybór pism*. W-wa, 1982. S. 168.
- ¹⁰ *Ясенский Б.* Вроде автобиографии // Ясенский Б. Стихи. М., 1931.
- ¹¹ *Wiadomości Literackie*. 1927. N 47.
- ¹² Архив дома-музея В. Броневского в Варшаве. Т. XVIII/77.
- ¹³ *Вандурский В.* Маяковский и польские поэты // Жизнь и революция. Кнв, 1931. Кн. 7. С. 75.
- ¹⁴ *Broniewski W. Pamiętnik 1918—1922*. W-wa, 1984. S. 323.
- ¹⁵ *Nowa Kultura*. 1924. N 3.
- ¹⁶ Архив дома-музея В. Броневского в Варшаве. Т. XVIII/1.
- ¹⁷ *Wiadomości Literackie*. 1927. N 10.
- ¹⁸ *Kultura Robotnicza*. 1922. N. 1.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ *Ibid.*
- ²¹ *Ibid.*
- ²² *Hempel J.* O sztukę proletariacką // *Nowa Kultura*. 1924. N 18.
- ²³ *Hempel J.* Szarzyzna // *Dźwignia*. 1927. N 1.
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ *Hempel J.* Książka o Zeromskim // *Trybuna*. 1926. N 2.

- 26 *Stawar A.* Legendy Mickiewiczowskie // *Miesięcznik Literacki*. 1930. N 4.
- 27 *Hempel J.* Szarzyzna // *Dźwignia*. 1927. N 1.
- 28 *Sokolicz A.* Walt Whitman. W-wa, 1921. S. 6.
- 29 *Rudniański S.* Wybór pism. S. 38.
- 30 *Ibid.* S. 45.
- 31 *Ibid.* S. 41.
- 32 *Nowa Kultura*. 1924. N 21.
- 33 *Dźwignia*. 1927. N 2/3.
- 34 *Hempel J.* Bankructwo literackie // *Nowa Kultura*. 1924. N 13.
- 35 *Stawar A.* Pomyłki «Przedwiośnia» // *Dźwignia*. 1927. N 1.
- 36 *Sokolicz A.* O twórczości Zeromskiego na tle rozwoju społecznego w Polsce. Moskwa, 1925.
- 37 *Stawar A.* Pomyłki «Przedwiośnia» // *Dźwignia* 1927. N 1.
- 38 *Kruczkowski L.* Słowo wstępne // *Brun J.* Stefana Zeromskiego tragedia pomyłek. W-wa, 1958. S. 5.
- 39 *Nowa Kultura*. 1924. N 3.
- 40 *Ibid.* N 11.
- 41 *Zwrotnica*. 1923. N 6.
- 42 *Опубл. Е. Карвацкой* // *Prace polonistyczne*. Łódź, 1974. Ser. XXX.
- 43 *Kultura Robotnicza*. 1923. N 18.
- 44 *Trzy salwy*. W-wa, 1925.
- 45 *Wiadomości Literackie*. 1928. N 4.
- 46 *Ibid.*
- 47 *Miesięcznik Literacki*. 1931. N 19. S. 870.
- 48 *Głos Literacki*. 1928. N 12.
- 49 *Wiadomości Literackie*. 1928. N 1.
- 50 *Robotnik*. 1928. N 71.
- 51 *Ibid.*
- 52 *Miesięcznik Literacki*. 1930. N 5.
- 53 *Ibid.*
- 54 *Stawar A.* O krytyce // *Miesięcznik Literacki*. 1929. N 2.
- 55 *Miesięcznik Literacki*. 1930. N 5.
- 56 *Stawar A.* W szkole Plechanowa // *Miesięcznik Literacki*. 1931. N 19.
- 57 *Stawar A.* O pojmowaniu literatury // *Miesięcznik Literacki* 1930. N 9.
- 58 *Ibid.*
- 59 В журнале «Новый Леф» (1929, № 12) была опубликована одобрительная статья о деятельности «Дзвигни» (Е. Кеннель. Левый Фронт за рубежом). О близости лефовцев и «Дзвигни» свидетельствовал И. Эренбург: «Для группы „Дзвигни“ каждый номер „Лефа“ — папская энциклика: что можно и чего нельзя» (*Эренбург И.* В Польше // *Красная новь*. 1928. № 3. С. 385). Высоко оценивал деятельность «Дзвигни» В. Маяковский. в своих корреспонденциях из Варшавы в 1927 г. См.: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. М., 1958. Т. 8.
- 60 *Dźwignia*. 1927. N 2/3.

- 61 Ibid. N 1.
- 62 Wiadomości Literackie. 1929. N 35.
- 63 Ibid.
- 64 Miesięcznik Literacki. 1930. N 6.
- 65 Ibid. N 13.
- 66 Ibid. N 10.
- 67 Nowa Kronika. 1931. N 3.
- 68 Литература мировой революции. Спец. выпуск. 1931. С. 204. Доклад Ясенского был напечатан и в журнале «Месечник лите-рачки» (1930, № 19 (1)), как и другие материалы Харьковской конференции.
- 69 *Fik I.* Wybór pism krytycznych. W-wa, 1961. S. 4.
- 70 *Horb II.* Siedem punktów wstecz // Lewar. 1934. N 1.
- 71 *Markowicz B.* Choroby dziecięce polskiej prozy robotniczej // Le-war. 1934. N 8.
- 72 Lewy Tor. 1935. N 12.
- 73 Wiadomości Literackie. 1936. 31 maja.
- 74 Sygnały. 1936. N 18.
- 75 Wiadomości Literackie. 1939. N 8.
- 76 *Kruczkowski L.* Alternatywa... // Albo — albo. 1937. N 1.
- 77 *Jasieński B.* O znaczeniu i roli pisarza w Rosji Sowieckiej // Wia-domości Literackie. 1935. N 28.
- 78 *Baczyński S.* Kultura socjalistyczna // Lewy Tor. 1935. N 1.
- 79 Lewy Tor. 1935. N 9/10, 12.
- 80 Lewar. 1935. N 11.
- 81 *Fik I.* Wybór pism krytycznych. S. 474.
- 82 Ibid.
- 83 Ibid. S. 53.
- 84 Ibid. S. 475.
- 85 Ibid. S. 474.
- 86 *Jordan M.* Podrabiany realizm // Epoka. 1939. N 1/2.
- 87 *Jordan M.* Freudyzm jako światopogląd // Epoka. 1939. N 12.
- 88 *Jordan M.* Realizm na serio // Epoka. 1939. N 3.
- 89 *Fik I.* Wybór pism... S. 92—93.
- 90 Ibid. S. 273.
- 91 Ibid. S. 159.
- 92 Ibid. S. 453.
- 93 *Baczyński S.* Kultura socjalistyczna // Lewy Tor. 1935. N 1.
- 94 *Kellert J.* O właściwą rolę poezji // Lewar. 1935. N 10.
- 95 Wymiary. 1939. N 11.
- 96 *Szenwald L.* Pisma wybrane. W-wa, 1955. S. 158.
- 97 *Czuchnowski M.* Zasadnicza różnica // Akcja literacka. 1935. N 1.
- 98 *Kellert J.* Dokoła problemu dziedziczenia // Lewar. 1935/36. N 14/1.
- 99 *Kuryluk K.* Napaści nieosobiste // Sygnały. 1936. N 20.
- 100 *Jordan M.* U źródeł społecznych literatury polskiej // Epoka. 1938. N 36.
- 101 Poprostu. 1936. N 11.
- 102 *Jordan M.* U źródeł społecznych...

- ¹⁰³ *Fik I.* Wybór pism... S. 367.
- ¹⁰⁴ *Szenwald L.* Pisma wybrane... S. 160.
- ¹⁰⁵ *Fik I.* Wybór pism... S. 398.
- ¹⁰⁶ *Szymański E.* Dzieła zebrane. Kraków, 1971. T. 2. S. 646.
- ¹⁰⁷ Lewar. 1936. N 4.
- ¹⁰⁸ Цит. по: *Papee S.* Współczesna literatura polska, 1918—1947. Kraków, 1948.
- ¹⁰⁹ Kamena. 1933. N 6. S. 99.
- ¹¹⁰ *Laszowski A.* Reakcja przeciw awangardzie // Lewy Tor. 1935. N 7/8.
- ¹¹¹ *Fik I.* Wybór pism... S. 71.
- ¹¹² Epoka. 1939. N 1/2.
- ¹¹³ *Fik I.* Nieudana ankieta // Nasz wyraz. 1938. N 7/8.
- ¹¹⁴ *Szymański E.* Dzieła zebrane. T. 2: S. 587.

Великий Октябрь и борьба румынских марксистских критиков за новую литературу

Буржуазно-помещичья Румыния, значительно увеличившая в результате первой мировой войны свою территорию и население, оказалась звеном в «санитарном кордоне», направленном против СССР. Сменявшие друг друга либеральные и национал-цэрэнистские (аграрные) правительства полностью подчинили хозяйство страны контролю западных держав, одновременно проводя политику террора против революционных сил. Образованная в 1921 г. Коммунистическая партия Румынии была запрещена уже в 1924 г.

Годы частичной стабилизации капитализма в Румынии (1922—1928), а затем экономического кризиса, усиления угрозы фашизма (1934—1938) привели к дальнейшему ухудшению положения трудящихся. Была введена жестокая цензура, тюрьмы быстро наполнились политзаключенными. Однако первое фашистское правительство продержалось всего лишь 44 дня (1938). Полным банкротством завершилась и королевская диктатура (1938—1940). В августе 1940 г. был подписан «нефтяной пакт» с Германией, затем последовал «Венский арбитраж» и передача Венгрии части Трансильвании. Карол II отрекся от престола в пользу сына Михая, правителем Румынии стал «рыжий пес» И. Антонеску. Милитаризация промышленности, легионерский террор — все это приближало страну к трагической черте, за которой была война против Советского Союза и национальная катастрофа.

В этих условиях партии коммунистов предстояло сыграть роль катализатора в сплочении демократических сил страны, осознавших опасность фашистского варварства. Влияние идей компартии ощутимо в деятельности таких организаций, как «Антивоенный комитет», «Друзья СССР», «Блок защитников демократических свобод» и др., в рядах которых активно выступали П. Гроза, М. Садовяну, Г. Ибрэиляну, К. Пархон и многие другие видные

представители румынской культуры. Более благоприятные условия для развития демократического движения существовали в 1934—1937 гг., когда восстанавливаются дипломатические отношения между Румынией и Советским Союзом, дается официальное разрешение на учреждение ассоциации «Друзья СССР» и продажу в Румынии газет «Известия» и «Журналь де Моску».

В деятельности РКП в эти годы большое место занимала общественно-культурная проблематика. Среди двухсот с лишним наименований газет и журналов, издававшихся компартией в 1933—1936 гг., многие уделяли пристальное внимание проблемам критики. Преодолевая рогатки цензуры, вмешательство сотрудников охраны, выпады легионерских погромщиков, такого рода издания выходили, оперативно сменяя друг друга после очередного запрета. Наиболее глубокий след в истории румынской культуры оставили журналы «Блузе албастре» («Голубые блузы»), «Эра ноуэ» («Новая эра»), «Клопотул» («Колокол»), «Манифест», «Кадран» («Циферблат»), «Семле» и «Корунк» (на венгерском языке), «Ди вельт» (на немецком языке) и др. Ощутимым было влияние идей компартии и в редакциях «Репортер», «Кувынтул либер» («Свободное слово»), «Дачия ноуэ» («Новая Дакия») и т. д. Часть материалов марксистским критикам удавалось опубликовать на страницах таких буржуазно-демократических изданий, как «Вьяца ромыняскэ» («Румынская жизнь»), «Адевэрул литерар ши артистик» («Литературная и художественная правда») и др. В названных выше и во многих других изданиях появляются очерки, критические обзоры, рецензии, остро полемические статьи А. Сахии, М. Р. Параскивеску, Б. Амару, И. Паса, С. Йосифеску, Г. Дину, И. Константиновского, Дж. Ивашку и других литераторов, прочно вписавших свои имена в историю марксистской критики Румынии. При этом, всячески содействуя политике РКП, направленной на сплочение левых и демократических сил на антифашистской основе, они вместе с тем принципиально отстаивали свои эстетические, общекультурные позиции в полемике с представителями различных левых групп. Если в этой полемике порой допускались и пролеткультовские, вульгаризаторские ошибки, то они, к счастью, мало затрагивали существо утверждаемых марксистами концепций.

В борьбе за новую литературу марксистская критика опиралась на традиции социалистической литературы Ру-

мынии, начало которой связано с зарождением рабочего движения в 70—90-е годы XIX в. Задачи социального обновления легли в те годы на плечи малочисленного рабочего класса, которому предстояло «бороться не только за классовые интересы пролетариата, но и за демократизацию страны»¹. В 1893 г. была образована Румынская социал-демократическая партия. В решении задач просвещения масс и утверждения социализма в духовной области важную роль сыграло возглавляемое К. Доброджану-Герей культурное движение, рупором которого был журнал «Контемпоранул» («Современник»).

Впервые к анализу духовной жизни Румынии, ее культуры были применены положения исторического материализма. Это произошло в середине 80-х годов, т. е. в пору перехода румынского социализма на позиции марксизма. Одновременно это пора выдвижения на авансцену художественной культуры Румынии литературной критики и роста ее связей с русской прогрессивной культурой. Восприятие русской литературы и критической мысли направлялось тогда теоретиками движения «Контемпоранул», в первую очередь К. Доброджану-Герей, бывшим русским народником, высоко ценившим последние революционных демократов России, ее великих писателей XIX в.

Все сказанное послужило для некоторых зарубежных исследователей поводом сделать вывод, что в Румынии «социализм утвердился с помощью литературной критики»². Явное преувеличение, разумеется. Однако нельзя не видеть в подобных мнениях признания важности той борьбы за новую марксистскую эстетику, которую вели передовые силы культуры на первом этапе развертывания социалистического движения в Румынии.

Каковы же были особенности той концепции искусства, которую утверждали Геря и его сторонники в противовес теории автономии эстетического, защищаемой всеильным в 70-е годы литературным обществом «Жупимя» и его вождем Т. Майореску?

На основе тщательного анализа произведений мировой литературы Геря пришел к выводу, что правдивое воплощение действительности возможно только при опоре на глубокое, научное постижение окружающего мира и человеческого общества. Много сделал руководитель кружка «Контемпоранул» для выявления особенностей критического реализма, его разграничения с натурализмом, который в те годы под воздействием творчества Э. Золя

завоевывал в Румынии все больше сторонников. Полемицируя с концепцией Майореску, Геря приводил убедительные аргументы в пользу неразрывной связи между литературой и общественной средой, которую он трактовал в свете марксистского учения о классовой борьбе. При этом он не устал напоминать о решающем значении идейности (он использовал термин «тенденциозность»), противостоящей догматической тезисности, как важнейшего средства воздействия литературы на общественное сознание.

Геря ратовал за единство нравственных и эстетических начал в произведении, политического и эстетического в нем, писал о социальной ответственности художника-гражданина. Мы вправе утверждать, что К. Геря, критические идеи которого получили затем развитие в выступлениях его последователей (Р. Ионеску-Рион и др.) на страницах журналов «Евениментул литерар» («Литературное событие»), «Литература ши шtiinцэ» («Литература и наука»), «Лумя ноуэ шtiinцификэ ши литерарэ» («Новый литературный и научный мир») в последнем десятилетии XIX в., был одним из первых теоретиков, разрабатывавших почти одновременно с Лафаргом, Мерингом и Плехановым многие важные аспекты марксистской эстетики³.

Концепция Геря и легла в основу того понимания сущности новой литературы, которое утверждается в передовом румынском художественном сознании после 1890 г.⁴ Художественное воплощение марксистского понимания мира, отражение борьбы, стремлений и надежд пролетариата предполагало беспощадное разоблачение пороков капиталистического уклада, возвышение человека-борца, подлинно гуманистическое решение проблем личности. Отсюда призывы к правдивости художественного изображения жизни с позиций самого передового класса при опоре на лучшие достижения писателей-классиков.

Правда, в те годы представителям новой литературы еще не удалось достичь высокого художественного уровня. Создатели революционно-романтической поэзии пролетариата (Т. Д. Некулузэ, И. Пэун-Пинчо, Т. Деметреску и др.) не оставили в литературе заметного следа. Однако, как неоднократно подчеркивали М. Садовяну, Т. Арgezи, Г. Галактион, Г. Ибраиляну и другие известные румынские художники слова, воздействие художественно-критической концепции «Контемпоранул», идей Геря и его последователей на творчество многих писате-

лей XX в. было плодотворным и долговременным. «Первоначальный социализм, — отмечал Т. Аргези в 1931 г., — был у нас школой пророков, и наиболее видные представители современной литературы... это тогдашние социалисты»⁵.

В 90-е годы Геря отходит от литературной борьбы и концентрирует свои усилия на разработке проблем общественно-политического развития Румынии, допустив при этом серьезные ошибки оппортунистического толка. Но его взгляды на искусство в целом сыграли важную роль в развитии новой румынской революционной литературы.

Традиции культурного движения «Контемпоранул» продолжила рабочая печать первого десятилетия XX в.: «Ромыния мупчитоаре» («Рабочая Румыния»), «Вьяца сочиалэ» («Социальная жизнь»), «Факла» («Факел»), «Винторул сочиал» («Будущее общества») и др. На их страницах появляются произведения Н. Д. Кочи, Эм. Исака, В. Деметриуса, Т. Аргези, Г. Галактиона. Это стихи, рассказы, очерки о жизни рабочих, тружеников деревни, памфлеты, бичевавшие короля, его камарилью, церковников, милитаристов, политиканов, потопивших в крови крестьянское восстание 1907 г. Здесь же появляются стихи Д. Т. Некулуца, Т. Деметреску, а также переводы рассказов М. Горького и фрагментов из «Матери» (полный перевод романа вышел в 1910 г.). В немногих теоретических статьях делаются попытки наметить черты литературы будущего (Н. Д. Коча. К новому искусству. 1908; и др.).

Это был переходный период, перекинувший мост от культурного движения «Контемпоранул» к послеоктябрьским годам⁶.

В обстановке революционного брожения, охватившего трудовые массы Румынии и передовую интеллигенцию после победы Великой Октябрьской социалистической революции в России, в литературных кругах резко усиливается интерес к проблематике социалистической культуры.

Особая роль при этом отводилась изучению опыта советской культуры, ленинского наследия. Действенным оружием становится в эти годы пресса — легальные до 1924 г., а затем нелегальные и полунелегальные издания РКП — «Социализмул», «Тинертул сочиалист» («Социалистическая молодежь»), «Скыштейя» («Искра»), «Луфта де класэ» («Классовая борьба»), «Култура пролетарэ»

(«Пролетарская культура»), «Гындурь пой» («Новые мысли»), наряду с такими буржуазно-демократическими журналами, как «Вьяца ромыняскэ» и другие, отражавшие на своих страницах различные аспекты культурного строительства в СССР. О достижениях советской литературы пишут Э. Исак, Г. Галактион, И. Пельц, Ф. Адерка. Среди них выделяется Н. Д. Коча (1880—1949), обретший еще в довоенные годы репутацию левого публициста. В дни Октябрьской революции он присутствовал в Петрограде на историческом заседании в Смольном в ночь на 25 октября 1917 г. В газетах, которые он издавал после возвращения из России: «Кемаря» («Призыв»), «Омул либер» («Свободный человек») и др., отчетливо ощущается воздействие идей Октября.

Широко освещаются в левой печати выступления народных масс Румынии в поддержку Великой Октябрьской социалистической революции. Положительный отклик на тех же страницах получает обращенный к интеллигенции мира призыв Р. Роллана защитить «Россию свободную и несущую свободу». В Румынии, где, по словам А. Манну (1891—1968), поэта и публициста, «только ложь имела право быть официальной информацией о большевизме»⁷, такие материалы имели особенно большое значение.

Острейший интерес и горячие дебаты вызвала книга прозаика и публициста Галы Галактионова (1879—1961) «Новый мир» (1919), где были собраны его статьи 1917—1919 гг., в которых он писал: «Мы свидетели того, как из глубин социального океана вздымается к небесам будущего социалистическое общество. Мы ждем его, уповаем на него...»⁸. Большой интерес читателей левой прессы вызывал образ вождя Октябрьской революции⁹. В левой прессе печатаются свидетельства вернувшихся на родину участников революционных событий в России. Румынские делегаты находились на «Авроре» в час исторического выстрела, некоторые из них служили в личной охране Ленина, командовали воинскими отрядами, участвовали в борьбе с контрреволюцией на юге, сопровождали хлебные эшелоны, шедшие из Средней Азии в голодную Москву. Особый резонанс получил рассказ Н. Д. Кочи о том, что он увидел в Смольном в ночь на 25 октября 1917 г., когда В. И. Ленин «огласил потрясающие декреты», а затем при голосовании «тоже поднял руку и опустил тяжелую раскрытую ладонь, словно нож гильотины, на все привилегии прошлого»¹⁰.

Уже в 1925 г. публикуется в сжатом пересказе очерк Горького о Лешпе, в котором рецензентам виделось отражение «всей русской революции, пережитой, рассказанной и оцененной одним из самых выдающихся русских писателей»¹¹. О Ленине писали восторженные статьи Н. Жакогэ, Н. Н. Матееску, Г. Галактион и др. Неутраченный интерес вызвало и появление в Румынии работ вождя революции. Что касается проблем литературного развития, то пристальное внимание вызывают в эти годы работы Лешина о Толстом, его статья «Партийная организация и партийная литература» (отрывки из которой Н. Д. Коча опубликовал еще в 1908 г.), ленинские положения, нашедшие отражение в записках Клары Цеткин «Ленин об искусстве и культуре», и т. д. На ленинские идеи опираются авторы теоретических работ о классовом характере искусства, о необходимости создания пролетарской литературы, которая «средствами прекрасного воплощала бы правду, содействуя освобождению пролетариата и всего народа»¹². Публикуя записки Клары Цеткин, «Культура пролетарэ» особенно подчеркивала мысли Ленина о необходимости бережного отношения ко всем подлинным ценностям прошлого, и одновременно вдумчивой, ответственной, свободной от субъективизма оценки новаторских экспериментов в литературе.

В 20-е годы румынский читатель знакомится с рядом произведений М. Горького, Ф. Гладкова, Н. Огнева, И. Эренбурга, Л. Леонова, К. Федина, Б. Пильняка, Ю. Тынянова, А. Блока, В. Маяковского, М. Зощенко, И. Бабеля и др.

Все это благотворно сказалось на развитии румынской литературы. Усиление критического пафоса в изображении буржуазно-помещичьего общества (роман «Сын слуги» Г. Кочи), выдвижение на передний план социальной стороны жизни героев (рассказы и очерки Г. Галактиона, Э. Исака и др.), более убедительное изображение идеологических и политических распрей (роман «Помрачение» Ч. Петреску), особое внимание к революционным событиям в России («Улица Лэпушняну» М. Садовяну и др.) — таковы некоторые результаты воздействия идей Октября на творчество прогрессивных писателей Румынии.

Определяя особенности новой литературы — боевитость, насыщенность наступательным социальным духом, создание образов рабочих, сознательно вступающих в борьбу за свои попранные права, и т. д., — левые теоретики вместе с тем опровергали утверждения тех, кто от-

рица способность пролетариев воспринимать подлинные ценности культуры. Опубликованные на страницах левых изданий произведения — стихи И. Шарвари, А. Тома, рассказы И. Паса и др., — насыщенные пафосом революционного обличения, подкрепляли конкретными образцами теоретические послышки левых критиков. Хотя эти произведения в большинстве своем не отличались зрелой художественной формой, воздействие их в трудные годы борьбы за новое революционное искусство было ощутимо и плодотворно.

30-е годы знаменуют собой новый, очень важный этап в развитии румынской литературы, марксистской литературной критики в том числе. Это годы политической поляризации, обусловленной, с одной стороны, экономическим кризисом 1929—1933 гг. и растущей угрозой фашизации, а с другой — активизацией прогрессивных сил, выступавших за создание пародного антифашистского фронта и сближение с Советским Союзом.

В своей борьбе за новую литературу марксистская критика исходила из учета всех этих сдвигов. Прежде всего необходимо было реагировать на растущее влияние реакционного течения «гындиризма» (от названия журнала «Гындирия» — «Мысль»), постепенно вытеснявшего с литературной арены идеи «сэмэнэторизма» (сеятельства). Духовный пастырь нового движения поэт Н. Крайник доказывал, что сэмэнэторизм, столь влиятельный в предыдущие десятилетия, был всего лишь «апологией изначальных инстинктов в духе народных баллад». Такого рода традиционализм уже не устраивал теоретика гындиризма, ибо в нем отсутствовало «небо румынской духовности, созревшей в лучах мистического православия». Сторонник «византийской концепции с ее духовной диктатурой креста», Крайник прославлял «самобытного сельского гения», извечного борца против чуждых веяний «западноевропейского города»¹³.

Внешне все выглядело так, будто гындиристы занимают антикапиталистические позиции. Но, по сути, они выступали лишь против некоего «буржуазного духа», олицетворявшего в их толковании рационализм, детерминизм, демократию, веру в прогресс. 30-е годы стали свидетелями полного слияния гындиризма с фашистской идеологией. Крайние позиции занимала и группа учеников профессора Нае Йонеску, который развивал концепцию экзистенциалистского нигилизма («трэиризма») —

философии «переживания» как антипода философии действия и постижения мира. Отсюда культ смерти, «радостной гибели», «жертвы» по приказанию вождя.

Выросшая на этих ядовитых дрожжах литература была насыщена религиозной мистикой, философией отчаяния, славословием «смерти, мифа, тайны».

На фоне растущей фашизации румынской культуры заметно влевеют позиции «попорицистов» (либеральных пародников), сгруппировавшихся вокруг журнала «Вьяца ромыняскэ» («Румынская жизнь»). Растет интерес теоретиков и практиков группы к марксизму. На страницах журнала и других близких ему изданий — «Адеверул литерар ши артистик» («Литературная и художественная правда»), «Ынсемнарэ ешене» («Ясские заметки») — появляются статьи не только левых деятелей, сочувствующих борьбе пролетариата (академик И. Йордана, К. Пархона, поэта и публициста М. Р. Параскивеску), но и коммунистов (Л. Пэтрэшкану, Ш. Войку, А. Граура и др.). Более убедительными становятся выступления представителей группы в защиту реализма.

Подобные же сдвиги намечаются и в стане так называемых «синхронистов», возглавляемых критиком Э. Ловинеску, автором теории «интегральной имитации» как средства подтягивания румынской литературы до уровня западноевропейских. Эстетские воззрения и поддержка модернистских экспериментов не помешали синхронистам решительно отвергнуть концепцию гьндиризма и поддержать в борьбе с ним ценности реалистической румынской литературы.

Серьезные изменения происходят внутри румынского авангарда, заявившего о себе в начале 20-х годов и объединявшего в своих рядах представителей конструктивизма и сюрреализма. К началу 30-х годов увеличивается расхождение между сторонниками герметизма и теми, кто будущее поэзии связывал с ее обращением к реальностям современной Румынии, к борьбе масс за лучшую долю.

30-е годы отмечены творческим взлетом крупнейших художников слова Румынии — М. Садовяну, Т. Аргези, Л. Ребряну, Г. Пападат-Бенджеску, К. Петреску, Дж. Кэлинеску и др., но их произведения подвергались грубым нападениям со стороны правых сил.

В этих условиях действовавшая в подполье компартия видела свою задачу в борьбе против различных буржуазных концепций культуры и искусства — прежде всего гьндиристских построений — и одновременно в защите

подлинных ценностей культуры прошлого и настоящего с марксистско-ленинских позиций, а также в активной поддержке элементов новой, пролетарской литературы и искусства.

Действительную роль в решении этой задачи играла марксистская критика 30-х годов.

Пристальное внимание и в эти годы привлекает ленинская трактовка сущности социалистической культуры, подлинно пролетарского искусства и опыт советской литературы. Прогрессивные издательства, левые журналы и газеты значительно увеличивают количество переводов советских произведений. Публикуются статьи о росте грамотности населения СССР, об увеличении количества школ, о «фантастических тиражах» книг, о появлении множества переводов на русский язык лучших произведений мировой литературы, о «выходе ряда аргументированных критических опытов, полезных для литературоведческих исследований во всех странах»¹⁴.

Заметным явлением в области перевода советских произведений стала в 1930 г. антология «Десять писателей Советской России», подготовленная поэтом К. Балтазаром. Антология объединила произведения Б. Пильняка, А. Неверова, Ю. Тынянова, Ф. Гладкова, М. Слонимского, В. Маяковского, Вс. Иванова, Л. Рейснер, М. Шагинян, В. Инбер.

Год за годом появляются новые переводы произведений И. Эренбурга, Л. Сейфуллиной, М. Зощенко, С. Есенина, М. Горького, М. Шолохова, А. Толстого, однако румынскому читателю так и не удалось в межвоенную пору ознакомиться с «Тихим Доном», «Хождением по мукам», «Жизнью Клима Самгина» и другими произведениями, которые представлялись цензорам «непозволительными» в королевской Румынии. Зато много переводится ныне совершенно забытый П. Романов, Публиковались и переводы из Н. Арцыбашева, Д. Мережковского, М. Семенова и др.

Марксистская критика 30-х годов пыталась хотя бы отчасти возместить читателям эти серьезные пробелы, опубликовав ряд подробных рецензий и статей, в которых выявлялась значимость названных выше не переведенных на русский язык и других произведений советской литературы.

Так, в журнале «Корунк» была помещена статья «Новые русские романы», в которой рассматриваются книги В. Инбер, Вс. Иванова, А. Мариенгофа, Ю. Тынянова

и шолоховский «Тихий Дон» (первые два тома). В романе М. Шолохова автору видится «совершеннейшее раскрытие неповторимого облика целого народа»¹⁵. Д. И. Сукяню пишет в «Адевэрул литерар ши артистик» о романах «Цемент» и «Тихий Дон». «Читая книги советских писателей, — заключает автор, — не можешь не испытывать огромного, поистине беспредельного уважения к этой элите нашей планеты»¹⁶. Ряд материалов посвящен в изданиях 1930 г. творчеству В. Маяковского, причем часто оно сравнивается с поэзией другого советского поэта — С. Есенина.

Вышедший в 1932 г. журнал «Блузе албастре», стремясь ответить на письменные просьбы читателей, публикует статьи о творчестве Ф. Гладкова, М. Горького, переводы стихотворений В. Маяковского и С. Есенина и т. д. В связи с сорокалетним юбилеем творческой деятельности Горького в Румынии появляется много материалов, посвященных великому пролетарскому писателю («Ну» («Нет»), «Крайникул Марамурешулуй» («Глашатай Марамуреша»), «Адевэрул литерар ши артистик» и др.). Следует отметить, что обращение к творчеству Горького и других советских писателей использовалось в эти годы и как средство сказать правду о Стране Советов, об успехах ее строительства. Таким образом, «чисто литературный» разговор на самом деле становился разящим оружием в борьбе против фашизации Румынии.

Об удивительном факте сообщал в статье «Голубые блузы» писатель-коммунист А. Сахия (1908—1937): перевод книги Ф. Гладкова «Цемент» достиг небывалого в Румынии тиража — 15 тыс. экземпляров. «Эта книга пропикла на заводы, она стала подлинным евангелием пролетариата», — писал он. В этом автору виделось «доказательство того, что замученный рабочий люд, жаждущий свободы, обращается к книгам, которые освещают ему новую грядущую жизнь»¹⁷. В том же году журнал «Блузе албастре» публикует отрывок поэмы В. Маяковского «150 000 000». Здесь же помещена и статья «Владимир Маяковский», в которой подчеркивается значение творчества поэта для обновления искусства эпохи: «Религией Маяковского была сама жизнь, а его искусство — часть этой жизни»¹⁸.

Год 1934-й отмечен выходом книги очерков А. Сахии «СССР сегодня», написанной после посещения Советского Союза. Оживленные комментарии, полемика, вспыхнувшая в связи с появлением книги, способствовали росту

интереса широких кругов к советской действительности, в том числе к литературе СССР. «Кувынтул либер» публикует статью Г. Дину (псевдоним поэта-сюрреалиста Ш. Ролла — 1903—1974) о «Дне мира», инициативе Горького создать международный труд, в котором был бы запечатлен один день мира. Автор статьи умело противопоставлял информацию о событиях 27 сентября 1934 г. в странах капитала (кризис, безработица, концентрация капитала, территориальные претензии гитлеровской Германии и т. д.) и в Советском Союзе (уменьшение цен на хлеб, жизнь колхозов, реализация указаний В. И. Ленина в его выступлении на третьем съезде коммунистической молодежи и т. д.).

Много материалов посвящено в 1934 г. роману М. Шолохова «Поднятая целина» («Адевэрул литерар ши артистик», «Корунк», «Карнет литерар», «Кувынтул либер» и др.). И опять разговор о достоинствах прозы Шолохова незаметно перерастает в рассказ об общественных преобразованиях, меняющих в СССР лицо деревни.

1935 год ознаменован появлением ряда статей, посвященных анализу советской литературы, развития советского романа. Родина Октября названа в одной из статей «страной потрясающих романистов»¹⁹. Размышляя над сущностью того нового, что приносила с собой эта литература, авторы все чаще обращаются к термину «социалистический реализм». В своей книге «СССР сегодня», рассказывая о своих впечатлениях от присутствия на Первом съезде советских писателей, А. Сахия изложил краткое содержание основных докладов и выступлений на съезде. Вывод его был однозначен: решения писательского форума крайне важны для всех писателей мира, стремящихся постигнуть «грандиозные творческие возможности революционной литературы»²⁰. Близким друзьям он рассказывал, что, слушая выступления на съезде, глубоко осознал «что такое социалистический реализм, каковы условия создания совершенно нового искусства, искусства эпохи социализма, как масштабны его перспективы...»²¹.

В статьях Г. Дину «Два поколения писателей: Лев Толстой и Алексей Толстой» (Кувынтул либер. 1935. 9 нояб.), С. Эмануэл «Социалистический реализм» (Шантиер. 1935. № 27) и др. подчеркивалось, что при несомненной преемственной связи с лучшими традициями великой русской литературы произведения советских писателей отличаются особым идейным богатством, социальной насыщенностью, слитостью с задачами обновления мира.

«Адевърул литерар ши артистик» от 10 ноября 1935 г. опубликовал перевод анкеты, проведенной среди писателей СССР редакцией «Нового мира» (1935, № 8). Журнал использовал эту публикацию, чтобы сообщить румынскому читателю много интересных фактов из жизни и творчества наиболее популярных писателей Советского Союза. Самым любимым оказался, как сообщал журнал, М. Шолохов.

Особенно богат материалами о советской литературе 1936 год. В статье, опубликованной в «Лумя» (13 сентября), публицист и критик Дж. Ивашку (р. 1911) пересказывал содержание лекции Н. Д. Кочи в Яссах, посвященной положению в мировой литературе. Показав, насколько безрадостна судьба произведений С. Льюиса, Л. Селпа, Коча противопоставил им насыщающую жизнеутверждающими мотивами литературу Страны Советов. Советские писатели, представители нового мира, — «провозвестники идеалов мира и прогресса». Дж. Ивашку писал, что не только М. Шолохов, но «все современные писатели на той стороне — это певцы труда на заводах, в шахтах, на строительных площадках, они повсюду. «Советская литература — литература будущего — так заканчивалась статья, — ибо у каждого общества есть достойная его литература»²². Об этом же говорилось в статье «Возвращение к эпосу» (Эра поуэ. 1936. февр.): «На современных советских романах лежит печать здоровья, силы, энергии труда, коллективизма, здесь речь идет ... о возвращении к истокам творчества, быющего ключом из самой жизни и выливающегося в мощный эпический поток»²³. «Илья Эренбург и смысл новой литературы» — так назвал критик С. Йосифеску свою статью в «Эра поуэ» (№ 2), в которой он, раскрыв поваторскую сущность советской литературы, обращал особое внимание на процессы формирования нового читателя, его приобщения к достижениям современного искусства.

«Кувыштул либер» посвятил специальные странички в двух номерах (27 июня и 4 июля 1935 г.) творчеству М. Горького. В другом номере было помещено стихотворение Э. Букова «На смерть Максима Горького». Горькому же посвятили статьи и «Флоаре де фок» («Огненный цветок»), «Граюл Марамурешулуй» («Голос Марамуреша»), «Вьяца ромыняскэ» и другие издания. Увидели свет и подробные материалы о творчестве В. Маяковского. Переводятся советские статьи о поэте («Эра поуэ», «Меридиан», «Страда»). В этих статьях делаются аргументирован-

ные попытки раскрыть органическую связь между новаторским стихом поэта и сущностью преобразований на советской земле.

По сравнению с 20-ми годами авторы статей больше пишут теперь о конкретном применении положений ленинского учения для определения сущности тех или иных процессов в современной румынской литературе. А. Сахия утверждал, что творения Маркса, Энгельса, Ленина сыграли решающую роль в его формировании как борца за новый мир. В статье в «Факле» 25 декабря 1930 г. («Революционные преобразования литературы») Д. Михаил пересказывает содержание работы В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», выделяя тезисы о классовой борьбе, об отсутствии свободы творчества в капиталистическом обществе и т. д. Поэт и критик М. Р. Параскивеску (1911—1971) в статье «Пластика» (Эра ноуэ, 1936. март) широко цитирует положения из той же статьи Ленина. А выходящий на венгерском языке журнал «Ирвяток» (1933. № 2) обращался к ленинскому наследию (в частности, к воспоминаниям Кл. Цеткиш о беседах с Лениным), чтобы обосновать тезис о необходимости неразрывной связи румынской литературы с жизнью и пуждами трудовых масс.

Этим же целям служили публикации в журнале «Факла» (21 марта 1932 г.) на тему «Ленин и пролетарская диктатура» или на страницах «Клопотул» (новый перевод работы Горького «В. И. Ленин»). Журнал «Ди вельт» в ответ на просьбу рабочего-читателя посоветовать, какую художественную литературу должны в первую очередь читать пролетарии, помещает сокращенный вариант статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература». В редакционной заметке подчеркивалось, что «идея партийности пробила себе дорогу в литературе новой России, где вся художественная литература пронизана этим принципом». Одновременно редакция рекомендовала вниманию читателей сборник немецких рассказов издательства «Малик», авторы которого «вдохновлены желанием преобразовать капиталистические порядки и в этом направлении стремятся воздействовать на читателя». По глубокому убеждению редакции «Ди вельт», авторами подобных произведений должны стать и «рабочие поэты, писатели с самым передовым классовым сознанием»²⁴.

Верная оценка состояния современной румынской культуры, диалектическое сочетание национальных демократических и социалистических традиций с новаторским

опытом советской литературы позволили критикам-марксистам выступить с рядом концепционных положений, которые — хотя и не составили четкой, завершенной программы действий — оказались жизненно важными для литературного развития в межвоенные годы, а затем и для становления литературы социалистической Румынии.

В чем сущность этих программных положений?

«Если мы хотим, чтобы наша литература не отставала от уровня революционной борьбы, мы должны превратиться в хорошо подготовленных марксистов, — подчеркивалось в статье «За революционную литературу»²⁵. Этой цели содействовали не только статьи румынских философов, социологов-марксистов, но и переводы советских авторов (например, статья А. Луначарского «Конец западной культуры» — Факла. 1932. янв.).

Горячо восприняли левые теоретики решения международной Харьковской конференции революционных писателей 1930 г., в которых были обобщены и закреплены достижения революционных литератур 20-х годов. Особый интерес румынских марксистов привлекли тезисы о невозможности создания подлинно пролетарской литературы без глубокого, основанного на марксистско-ленинском анализе постижения конкретной действительности, без стремления художников активно бороться за свои убеждения (Семле. 1932. № 1). Отсюда следовал вывод об объективной необходимости слияния литературного дела с борьбой пролетариата за новую жизнь (Кувыштул либер. 1933. 18 ноябр.).

Итак, непременным условием создания новой литературы считалось глубокое знание жизни, проникновение в суть реальных процессов. «Писательское дело есть средство познания мира, — писал М. Р. Параскивеску в ответе на анкету «Факлы» «Для чего Вы пишете?». — И это познание — я глубоко в этом убежден — возможно только в той мере, в какой мы знаем современную реальность»²⁶. Это знание предполагало слияние писательского поиска с борьбой рабочего класса. Отмечая отсутствие истинно художественных произведений о жизни трудовых масс, «Эра ноуэ» выступала за литературу, которая бы верно отражала будни пролетариата, звала к борьбе, учила бы трудящихся мудрости жизни. «Ирвяток» прямо обращалась к широкому кругу читателей с призывом: «Пишите стихи и рассказы в память о жертвах и схватках на Гривице, пишите!»²⁷. Речь шла о произведениях, кото-

рые бы отражали «самые героические страницы борьбы румынского пролетариата — на баррикадах Гривицы, в нефтяных районах, в революционных схватках в Клуже...». Вывод был сформулирован ясно: «У нас еще нет пролетарских писателей и поэтов, но они будут, если „Ирьяток“ пойдет „ленинским путем“». Уже в первом номере «Пролетарул литерар» (1930) в статье «Искусство рабочего класса» говорилось, что «в дни обострения классовой борьбы, когда массы становятся все более сознательными и решительными, у них есть право требовать искусства, которое не будет игнорировать их идеологию, искусства и литературы, отражающих их стремления, жизнь и борьбу»²⁸.

Расшифровывая это положение, «Семле» разъясняла, что речь идет не только об участии писателей в революционной борьбе, но и о глубоком знании жизни всех отрядов рабочего класса с их «повседневными делами, нюансами, противоречиями, особенностями языка». То же утверждалось и на страницах «Корупк». Назвав писателей «стрелочниками духовной жизни», прозаик Надь Иштван (1904—1977) говорил об их обязанности «познать как можно глубже и всестороннее жизнь трудового люда»²⁹.

Ясно и четко определял сущность новой литературы А. Сахия. В статье «Пролетарская литература» он утверждал, опираясь на опыт литературы страны Октября: «Пролетарская литература — это прежде всего революционное искусство, классовое искусство, которое возникает одновременно с появлением новой общественной силы, в руках которой будущее общества и судьбы человечества...»³⁰. Журнал «Блузе албастре», редактором которого был Сахия, в своем первом номере объявил, что будет бороться за литературу «деятельную, критическую, пролетарскую». Это предполагало создание произведений, проникнутых подлинно пролетарским духом, свободных от упрощенчества, натурализма, социологизма. Доказывая, что писатель должен быть «социальным борцом», Сахия приводил обширные цитаты из выступлений М. Горького на Первом съезде советских писателей в 1934 г. и заключал: «Мой писательский труд есть мой вклад в борьбу за освобождение рабочих масс. Их идеал — это мой идеал»³¹. Разоблачая суть лозунга «искусство для искусства», «чистой духовности», он писал об обязанности пролетарской литературы «обнажать ужасные язвы действительности, которые эстеты, служащие буржуазии, сознательно или бессознательно скрывают»³².

Вставал вопрос и о новом читателе. Возражая тем, кто пытался доказать, что время для пролетарской литературы еще не настало, «Семле» утверждала, что такие теоретики явно недооценивают читательские массы, отстали от них. Массы идут вперед, и писатель, который вдруг остановился, может оказаться либо опасным, либо пепужным³³. «Эра поуэ» также писала о появлении в рядах пролетариата вдумчивого читателя, ценящего серьезную литературу, которому одинаково чужда и герметическая поэзия, и так называемая «пролетарская» поэзия, лишенная художественной ценности.

Особенно следует подчеркнуть, что, несмотря на небывалый пакал полемик, преследования, на остроту нападок со стороны правых сил, литераторы-марксисты постоянно держали в центре внимания проблему художественного уровня произведений новой литературы, тот «максимум искусства», на который нацеливал А. Сахия в «Блузе албастре». Сила произведений новой литературы основывается не только на марксистско-ленинской правде постижения жизни, но и на художественности ее воплощения. Интересно отметить, что чем более осложнялось положение в стране, чем очевиднее становился сдвиг вправо, тем настойчивее выступали марксистские критики за создание высокого искусства во имя борьбы с этими губительными тенденциями. В 1930 г. «Пролетарул литерар» напоминал, что «пролетарская литература — это не рифмованная политическая программа, не выборная речь. Она всегда остается искусством, которое обращается — средствами, обусловленными личными возможностями художников, — к вечно живому человеческому чувству»³⁴.

Снова и снова приводились примеры из советской литературы, подтверждавшие эту истину. Нередко использовались фрагменты из работ В. И. Ленина (например, «Что делать?» — Факла. 1932. 4 апр.) для опровержения мысли о недопустимости ни литературы, усыпляющей сознание, ни «литературы рецептов, жестких формул, шаблонов»³⁵.

Социализм не пивелирует ценности, не добивается одпообразия — писала «Эра поуэ». Опыт советской литературы свидетельствовал, что речь идет не о стандартизации, а о гармоничном слиянии личности и общества, служащем обогащению творчества. О двойной обязанности писателя — «бороться против мрака исторической эпохи, но при этом использовать самое совершенное и острое оружие» — напоминал журнал Н. Д. Кочи «Репортер» (1937)³⁶.

О необходимости борьбы против вульгаризаторских толкований задач новой литературы говорилось и на страницах «Семле». Противопоставление темы и качества очень опасно в искусстве, указывалось в статье от 1 января 1932 г. «Для пролетарского писателя, подлинного марксиста-ленинца, проблема темы — это не только проблема объекта изображения, это одновременно вопрос о выборе, интерпретации и марксистско-ленинском воплощении темы»³⁷.

Отправляясь от положений статьи И. Эренбурга о Маяковском, помещенной в «Журналь де Моску», С. Йосифеску подчеркивал, что пролетарская литература не опускается до уровня так называемого «среднего читателя», а поднимает читательские массы к высотам подлинного искусства. Яркое тому доказательство — читательский успех поэзии В. Маяковского, прозы Эренбурга и др.³⁸

Выступая за литературу о рабочем классе, марксистские критики предостерегали против опасности пролеткультовских вульгаризаторских проявлений в литературе. Они постоянно напоминали о важности художественной стороны, о недопустимости пренебрежительного отношения ко всему, что уже было завоевано эстетической мыслью. Журнал «Факла» даже ввел особую рубрику — «Литература нового времени». В передовой статье излагались мысли Лепина об освоении культурного наследия, о его важности для широких трудящихся масс. Марксистские критики резко возражали против тех, кто полагал, что «пролетарский писатель должен оставаться как можно более чистым, необразованным, чтобы не подвергаться педорозным воздействиям». «Мы должны учиться, постоянно учиться, и снова и снова учиться, если хотим отвечать требованиям, которые предъявляет нам наш класс»³⁹, — отмечалось в статье «Семле».

«Меридиан» писал, что успех сопутствует тем писателям, чье сознание является инструментом пропикновения в глубины коллективной жизни и пронизано ощущением революционных потребностей эпохи»⁴⁰.

Отсюда и резкое неприятие идеи «нейтральности» писателя, его «певмещательства». В работах румынских марксистов лозунг «нейтральности» — синоним отрицания передового мышления, игнорирования социальных аспектов жизни.

Следует отметить, что в огне борьбы с набиравшим силу фашизмом марксистские критики не забывали интересов самого многочисленного класса Румынии — крестьян-

ства — и необходимости их отражения в художественном творчестве. Особенно участились выступления на эту тему после V съезда РКП. В статье журнала «Тиненеретул» («Молодежь») подчеркивалось, что трудовое крестьянство «органически входит в гранитный монолит униженных и оскорбленных...». В ответ на потребности этого монолита должна появиться и новая литература о деревне, и она обязана соответствовать смыслу и образу ее жизни ⁴¹ (1935. № 1).

Все эти созданные в ходе борьбы за новую румынскую литературу элементы нового понимания задач художественного творчества органически укладывались в понятие «социалистический реализм», прозвучавшее на Первом съезде советских писателей. Разговор об этом методе ведется в Румынии начиная с 1934 г. на страницах «Ди Вох» (август 1934 г.), «Шантиер» (1935), «Эра поуэ» (1936), «Вьяца ромыняскэ» (1937. № 8—9), «Кувынтул либер» (1936. № 34) и т. д. В статьях подчеркивалось, что новый метод не обедняет искусство, не лишает его жизненных соков. Он не антилиричен, по решительно антиэкзистенциалистичен, антимистичен, антиидеалистичен. Социалистический реализм направляет свои мощные лучи на человека, освещая все то, что его волнует, но не впадая при этом в голый натурализм ⁴².

Журнал «Корунк», определяя новый метод как «народный реализм», ставил задачу ознакомить с его сущностью широкие массы читателей, дабы «дать в руки народа критическую единицу измерения, с помощью которой он всегда сможет определить соответствие нашего символа веры нашим произведениям»⁴³.

Подчеркивая богатство идейного содержания литературы социалистического реализма, слияние судьбы художника с устремлениями революционного народа, левые теоретики пытались раскрыть сложное соотношение реализма и революционного романтизма в этой литературе, сущность нового героя, многообразие средств и стилей.

Встречаются и суждения о том, что в румынской литературе эстетика социалистического реализма должна развиваться по-своему, отражая специфику жизни румынского общества и его национальные литературные традиции. При этом можно было наблюдать ошибочное отождествление метода и мировоззрения, смешение понятий «метод» и «стиль».

Наступление реакции, установление королевской, а затем военно-фашистской диктатуры, тяжкие репрессии, ко-

торым подвергались критики-марксисты, крайне затруднили дальнейшее развитие теории социалистического реализма. Однако то, что они успели сделать в этой области, несомненно представляет заметный вклад в создание новой, пролетарской литературы.

В статье, намечавшей задачи новой марксистской критики («Семле»), говорилось: «Мы должны развивать литературную критику, задача которой не только общее рассмотрение литературных проблем, но и внимательный, конкретный анализ всех аспектов творчества». При этом не должно быть места пустым комплиентам: «Мы не собираемся прощать писателей, которые пренебрегают своей эпохой и современниками». «Мы будем рассматривать литературное явление прежде всего не как нечто психологическое, индивидуальное, а как социальное». «Мы будем требовать, следовательно, актуальной литературы, насыщенной основными проблемами сегодняшней жизни»⁴⁴.

Стремление марксистской критики сплотить ряды художников слова на антифашистских, демократических позициях, обращение к молодым писателям, которые особенно нуждались в верной ориентировке, — все это предполагало и использование, переосмысление традиций, оставленных предшественниками. Ленинское учение о наследии, о двух культурах неизменно служило здесь компасом. Исходя из этого учения, критики-марксисты показали, что главная опасность для страны и ее культуры заключалась в демагогии гиндиризма и трэиризма, и потому острие борьбы направляли прежде всего против них. Подчеркивая, что представители правых сил «выхолащивают из культуры все то, что составляет ее ядро, движущую силу», М. Р. Параскивеску заключал: «Все ценное в буржуазной культуре было и будет отброшено фашизмом; однако эти ценности созвучны пролетариату, революционному классу, который сохранит их для истории, человечества. Ибо пролетариат — полномочный представитель человечества, в той же мере, в какой буржуазия — его могильщик»⁴⁵.

На этом пути коммунисты оказывались в 30-х годах рядом со многими буржуазно-демократическими деятелями культуры. Марксистские критики стремились делать упор на том, что объединяло различные общественно-политические группы в борьбе против фашизма, за национальную независимость и демократию. Левая печать обращалась и к проблеме национальной специфики культуры, которой столь злоупотребляла реакция. Возражая

тем, кто, «найдя опорную точку в специфике... надеялись перевернуть порядки в стране», марксистские критики доказывали, что нет никакого «таинственного», «неизменного» этнического субстрата, что национальный характер меняется в зависимости от социальной эволюции народа⁴⁶.

Вместе с тем на страницах легальных, полуполигальных и пелегальных публикаций РКП можно было обнаружить немало свидетельств бережного отношения к национальному художественному наследию. Так, например, отмечая выход книги Д. Алмаша о летописце Мироне Костипе (1939), М. Бенюк подчеркивал своевременность подобных исследований. В своих попытках сплотить ряды бойцов за высшие идеалы человечества, писал он, литераторы обращаются не только к творениям современников (тут образцом был назван роман Н. Островского «Как закалялась сталь»), но и к «давним предкам, их великим делам». Книга о древнем летописце дала повод Бенюку говорить о «воспитании на примерах прошлого воинов грядущих битв»⁴⁷.

Марксистские критики писали о разных сторонах национального культурного наследия, но их главное внимание было обращено на традиции культурного движения «Контемпоранул». Вновь и вновь в работах марксистских критиков 30-х годов встречаются впервые предложенные деятелями движения «Контемпоранул» — и особенно К. Доброджану-Герей — тезисы о тенденциозности искусства, его органической связи с реальной жизнью, о сущности реалистического изображения действительности и т. д.

Говоря о трагической судьбе молодого поколения страны, раздираемого противоречиями, М. Р. Параскивеску выражал сожаление, что рядом с ним нет таких великих нравственных опор, как Геря. Много было сказано о вредной роли сэмэнэтористских плюзий, «сузивших горизонты писателей, тормозивших развитие критического реализма», ибо такого рода литература — «это литература не крестьянских требований, а буржуазных притязаний»⁴⁸.

Неизменно высокой оценки удостоивалась классическая литература, замечательные произведения Караджа-ле, Эминеску, Крянгэ. Марксистская критика видела в них свидетельство необходимости и закономерности борьбы за обновление общества, его освобождение от фашистской угрозы. Вместе с тем их творения были той прочной основой, на базе которой следовало развивать новую, про-

летарскую литературу. Лозунг «Назад к Эминеску», который провозглашал М.-Бенюк, означал активное присутствие наследия в современности.

«Мы не отрицаем поэзии прошлых веков, — писал поэт Б. Амару, — перо нынешних поэтов — это перо, а не нагап или пулемет»⁴⁹. При этом переосмысление отечественного наследия сочеталось с хорошо взвешенным отношением к лучшим достижениям литератур других стран, среди которых первое место занимала литература страны победившего социализма.

Исключительно важен вклад марксистской критики в борьбу с фашистской идеологией и «литературой», создаваемой фашиствующими писателями. Как признавал в 1943 г. Э. Ловишеску, «межвоенная критика явно недооценивала новые движения (фашистские. — М. Ф.), взирая на них скорее с прогией, нежели со страхом». Между тем речь шла о «духовном недуге, имевшем гибельные социальные последствия»⁵⁰. Заслугой марксистской критики является то, что она сумела вовремя дать классовый анализ фашизации культуры. На расширенном пятом пленуме 1936 г. ЦК РКП выдвинул задачу издания массово-политической литературы в целях отпора «ядовитому влиянию национализма, шовинистической фашистской пропаганде и литературе». Неотложной задачей стало укрепление связей со всеми силами культуры, которые отвергали фашистское мракобесие, с тем, чтобы «личные акции демократических деятелей... поднять до уровня национального движения, сплотив их на общей антифашистской демократической основе»⁵¹.

Призывы партии оказались как нельзя более своевременными. В 30-е годы, как отмечал позднее прозаик и публицист Дж. Маковеску (р. 1913), участник литературных боев этой поры в Румынии, «существовала четко оформленная фашистская идеология с определенными целями, разнообразными формами организации — идеология, обслуживаемая отнюдь не беспомощными интеллектуальными силами»⁵².

Тщательно исследовав теоретические основы фашиствующего гиндиризма, марксистские авторы показывали, что в фашистской идеологии смешиваются греко-православный клерикализм с национальным мистицизмом, «православие» — с теориями гитлеризма, расизм, нацеленный против любого иностранца, с некоторыми элементами французского неотомизма. И все эти идеи изложены на

богословском, обскурантистском языке самой бесстыдной патриотической демагогии⁵³.

Именно марксистский анализ фашистской идеологии позволил выявить ее отличительные черты — национализм, проповедь трагической концепции мира, пессимизма и вместе с тем «жертвенности», «героизма», мистическое толкование наследия. Марксистские публицисты находили в этих положениях воздействие концепций Ницше и Шпенглера. Но так как массы не очень-то восторженно реагировали на призывы возродить «новое средневековье», фашистские идеологи прибегали к спекуляциям некоторыми социалистическими лозунгами, всячески муссировали легенду об антикапиталистическом и национальном характере их движения. Между тем на страницах левых изданий приводились конкретные факты, свидетельствовавшие о тесных связях правых с румынским финансовым капиталом, а также с немецким и итальянским фашизмом.

Много было сделано марксистами для выявления социальной природы мистицизма и иррационализма, этой «попытки бегства из мира, сотрясаемого конвульсиями и тревогами». В апологии иррационального они усматривали величайшую опасность для духовного мира человека. В статье «Перед лицом иррационального», помещенной на страницах «Эра ноуэ» (1936), подчеркивалось, что лозунг «не будем думать» принадлежит фашистскому идеологу А. Розенбергу: «Разум высказал свой приговор капитализму, — подчеркивалось в статье, — потому-то защитники капитализма и поднялись против разума, внезапно обнаружив всеобщее существование иррационального». Становилось ясно, что иррационализм и мистика — продукты не одинокой больной души или отдельного народа, а больного социального организма. «Национальный характер зависит от социальной структуры жизни народа, — подчеркивал, например, публицист И. Кристя (1892—1958) в статье «Правда о национальном характере» («Блузе албастре»), — мистицизм, фатализм, пассивность являются не специфическими чертами определенных народов, а прямыми результатами тех условий нищеты, бескультурья, эксплуатации, в которых их держали века»⁵⁴.

Что же касается так называемой «теории культуры» румынских фашистов, то усилия марксистских критиков были направлены на показ того, как теоретики фашизма искажают ценности в угоду своим целям. Рецензируя книгу Н. Крайпика «Ориентиры в хаосе», М. Р. Параскивес-

ку показал, как автор печально знаменитого выражения «культура является таковой лишь в той мере, в которой она отражает отношение человека к провидению», прибегает к прямым фальсификациям. Ложь, недобросовестность в работе Крайника, доказывал Параскивеску, есть не что иное, как отражение — в малом — того чудовищного обмана, который буржуазия пытается насадить с помощью фашизма⁵⁵.

Развернутая критика культурологических построений Крайника была дана в статье публициста И. Константиновского «Идеология молодежи и культура» (Вьяца ромыняскэ. 1938. № 5, 6, 7). Доказывая, что культура — это «наука обо всем», Крайник приходил к выводу, что именно век развития культуры привел к французской революции 1789 г., так же как еще один век позитивистской материалистической культуры привел к русской революции. Отсюда, показывал автор статьи, и неприятие фашистскими теоретиками образования, знаний. Истинная культура, как утверждают они, «создается ныне вокруг архистратега небесного воинства» (архистратег архангел Михаил был патроном легионерского движения). Она предполагает «величие молчания», не только слова, но и мысли, игнорирование книги, школы, науки. Следовательно, уточнял автор статьи, — речь идет «о подлинном крестовом походе против интеллекта и интеллектуалов»⁵⁶. Один из вождей фашистского легиона доказывал, что «интеллектуализм подтачивает смелость», а поэт Дан Ботта заявлял, что он отказывается от всех своих знаний, ибо они «погубили его», и он завидует тем, у кого их нет: действия членов «бригад смерти» представлялись ему «следствием импульса, который идет издалека, — это приказ крови, праведов, только чистые могут откликнуться на этот зов»⁵⁷. В статье И. Константиновского прослеживалось, как при помощи таких утверждений фашистские теоретики направляли естественные порывы румынской молодежи на путь, ведущий к человеконенавистничеству и преступлению.

Научный анализ философии «гындиризма» и «трэиризма» дал марксистским критикам прочную основу для оценки литературных произведений представителей этих течений. Обоснованному критическому разбору подверглись стихи и эссе того же Крайника, в которых авторы-марксисты видели «мистическое зловоение», «монастырский опус низшего миссионерского пошиба», «искусство, замешанное на канцелярских принципах» и т. д.

«Эра ноуэ» развернула бой против литературных опусов правых писателей, вскрывая опасность таившегося в них иррационализма, их диверсионный характер, направленный против идеологии рабочего класса и компартии. Маскировка фашизма под «революцию», фальшивая революционность «отрицателей-интеллигентов», громивших родную культуру, классовая подоплека философии смерти, «переживания» «необдуманного поступка» — таковы основные темы этих выступлений на страницах «Эра ноуэ», «Кувыштул либер» и других изданий.

Бескомпромиссным был анализ таких романов, как «13 форт» Д. Протопопеску и «Хулиганы» М. Эляде (в котором действовали герои-«коммунисты»). Роман Д. Протопопеску представлял своего рода хронику пребывания в тюрьме фашистских теоретиков, вдохновивших легионерских убийц на казнь премьер-министра И. Г. Дукки. В рецензии М. Р. Параскивеску (Эра ноуэ. 1936. № 2) убедительно показано, насколько творческая беспомощность автора романа, удручающая скудость его художественных образов адекватны антигуманной сущности легионерского движения. В статьях, посвященных «Хулиганам», разоблачались попытки автора поделить представителей коммунистического движения «трэриристской фашистской идеологией». Это возможно, говорилось в одной из статей, в стране, правительство которой считает красный бант более опасным, нежели формы со свастикой и нагапом в кобуре, а «Интернационал» — «подрывной песней в отличие от легионерского гимна, призывающего к убийству»⁵⁸.

Резкую критику вызвали фашистские произведения поэта А. Котруша, который начал как полномочный представитель «надельщика без надела», «пахаря без пашни», «потомственного горняка, голодного, и девять недель как безработного» а кончил как бард легиона, «гнезд» убийц в зеленых рубашках. Об этом говорил, например, М. Сокор в открытом письме к Котрушу. Он показывал, что место прежних героев Котруша занимали теперь «обитатели военизированных лагерей, мечтающих потрясти век»⁵⁹. В другой статье констатировалось, что Котруш превращается в фашиста, «когда ничто не мешает ему оставаться поэтом». «Вот почему, — заключал автор, — нынче имя его стирается в сердцах рабочих»⁶⁰.

Критики-марксисты высказали свое отношение и к творчеству Л. Благи, поэта весьма одаренного, по отдавшего дань мистицизму в его «трансцендентально-эзотическом» обличье. Правда, в 1970 г. критик и социолог

М. Константинеску, издававший в 30-х годах по поручению РКП «Эра nouă», заявил, что в качестве редактора он придерживался правила не отрицать ценностей поэзии и драматургии Благи, но подвергать решительной критике его философию. Однако материалы прессы 30-х годов свидетельствуют об обратном: анализ философской системы, культурологических построений Благи были лишь частью более сложной задачи. В ряде статей — в том числе и в «Эра nouă» (статья «Мистицизм в румынской философии») — подчеркивалось, что суть учения Благи, этого «философа ортодоксизма», — в служении клерикализму, с одной стороны, и во введении мистики в науку, затушевывании социальных противоречий — с другой, а столь часто упоминаемые в построениях Благи понятия этноса и специфики «призваны служить маяком для преступных акций фашистов»⁶¹.

Критик П. Константинеску, верный последователь Э. Ловинеску и его школы, уже в 30-х годах разглядел, что «гипотезы Благи есть косвенное теоретическое подтверждение его собственных художнических наклонностей»⁶². А рецензент «Ынсемнэрь ешене» Г. Агаврилоаей обнаружил в новом сборнике поэта «В хоромах тоски» стихи, «в которых поэтическая чуткость задушена метафизической мыслью и вычурной, отмеченной регионализмами формой»⁶³.

Много сделала марксистская критика для верной оценки произведений пролетарской литературы. Прежде всего это касалось творчества А. Сахии, автора ряда повелл («Июньский дождь» и др.) и сборника репортажей «СССР сегодня». В бескомпромиссной полемике с силами реакции, стремившимися свести на нет воздействие произведений Сахии, марксистские критики подчеркивали социальную направленность творчества молодого писателя, его органическую связь с исканиями художников-реалистов конца XIX — начала XX в. и вместе с тем новаторскую суть этой литературы, пронизанной духом классовой борьбы, веры в победу труда и социальной справедливости («Кувынтул либер», «Манифест», «Репортер», «Факла»).

Знаменательно, что в этой полемике на стороне литераторов-марксистов оказывались и такие известные критики, как Перпессичиус, О. Шулуциу и другие, отметившие на страницах «Адевэрул» и «Фамилии» высокие качества прозы Сахии.

Аргументированную оценку в статье Г. Агаврилоаей («Ынсемнэрь ешене. 1939. № 1) получил и сборник М. Бе-

нюка «Песни гибели», в котором автор «в совершенно естественной форме сумел выразить свои благородные чувства с искренностью, невиданной у современных поэтов»⁶⁴.

Компетентные отзывы, нередко до минимума сокращенные цензурой, публиковала левая печать о творчестве поэтов М. Р. Параскивеску, Дж. Богзы, Б. Амару, А. Томы, Д. Корби, прозаика И. Калугэру и других. Отмечая новизну творческих исканий названных писателей, критика в открытой или в завуалированной форме выделяла такие моменты, как появление героя-рабочего, создание образов крестьян, ведущих сознательную революционную борьбу за лучшую долю, за разоблачение язв эксплуататорского общества.

К сожалению, таких произведений было еще в те годы мало, да и с художественной точки зрения в них были изъяны. Круг читателей, которым были доступны эти произведения, также оставался весьма ограниченным. И все же наряду с критическими выступлениями марксистских литераторов они несомненно сыграли важную роль в мобилизации здоровых сил культуры против опасности фашизма и реакции.

Заинтересованно и требовательно относились марксистские критики к произведениям о жизни рабочего класса, жителей городских окраин, написанным с позиции мелкобуржуазного анархизма. Резкость суждений о таких произведениях была неслучайна: дело в том, что в большинстве из них наблюдалось натуралистическое увлечение эротикой как высшим выражением «обновления прав» и т. д. Получалось, что произведения этого толка, написанные, казалось бы, как противовес декадентской литературе, сами оказывались носителями наиболее «завлекательных» сторон декадентской литературы. Пролетарская литература, — говорилось в статье в «Эра ноуэ» (1936. № 2), — должна поставить целью усиление объективности. Иными словами, она должна противостоять эгоцентрическому, анархическому индивидуализму, который выражал свои чувства жалобами, стенаниями на сотнях страниц интимных дневников. А. Скилеру в рецензии на роман Дж. М. Замфиреску «Святое великое бесстыдство» пытается наметить пути развития романа о рабочих. Ответ на вопрос — что нового должен привнести писатель в ткань такого литературного произведения, — однозначен: действительность должна быть изображена с позиций рабочего класса. Отсюда значение миро-

воззренческих позиций автора, которому предстоит преодолеть многими десятилетиями утвердившиеся шаблоны «сеятельских», неонароднических взглядов либо стремление подражать всевозможным европейским изыскам. С этих позиций рецензенты левых журналов судили о таких произведениях, как «Слово имеет защита» П. Белу (мелодрама о преступлениях человека, выросшего в доме терпимости) или «Под красным знаменем» Дем. Теодореску, в котором были изображены погрязшие в сексе «пролетарии». Авторы призывали писателей отказаться от желания таким образом воплощать жизнь окраин, подчеркивая, что это застарелая болезнь румынской литературы, которая начиная с «сеятелей» В. Александри и кончая «сэмэнэторизмом», рабочего, как и крестьянина, окраину, как и деревню, цепляла лишь за их надуманную живописность. Задача состояла в том, чтобы писатели и критика «не путали пролетария с босяком»⁶⁵.

Главное внимание марксистских критиков было обращено на творчество крупных поэтов и прозаиков, чьи произведения находились в те годы в центре читательских интересов. Среди писателей-антифашистов особо высоко была оценена творческая и патриотическая деятельность М. Садовяну. Левые журналы публиковали высказывания художника в пользу народного фронта: «Необходимо осуществить этот фронт, чтобы тем самым устранить возможность воцарения тоталитарного режима»⁶⁶.

Марксистская критика видела в Садовяну «эпического певца народа»: «Мы не только вправе, мы обязаны видеть в господине М. Садовяну одну из наиболее представительных фигур румынской культуры, которая останется такой и в обновленных условиях завтрашней пролетарской Румынии»⁶⁷. В другой статье подчеркивалось, что Садовяну — один из немногих художников слова, честно оправдывающих доверие читательской публики, неповторимое дарование позволяет ему слить в единый гармонический сплав неологизмы, архаизмы и столь характерные для его языка и стиля сочные провинциализмы⁶⁸.

Насколько плодотворным было воздействие на писателя такого отношения марксистской критики, свидетельствует хотя бы тот факт, что уже в середине 30-х годов Садовяну публично объявил об отказе от своей прежней концепции губительного воздействия цивилизации города на судьбы крестьян, «пропасти», будто бы разделяющей пролетариев города и деревни.

Критиками-марксистами были положительно оценены

и лучшие произведения Т. Аргези. При всех неожиданных поворотах, которыми было богато творчество поэта, они сумели разглядеть в нем ценности, которые давали право считать его стихи «высшей ступенью молодой румынской поэзии». «Мы никогда не отвергнем твои книги, — говорилось в статье, обращенной непосредственно к поэту, — и не поставим под сомнение высоты, завоеванные тобою. Мы всегда будем искренне ценить твою поэзию и никогда не забудем ее»⁶⁹.

Отмечая в 1935 г. 50-летний юбилей Л. Ребряну, А. Сахия подчеркивал прекрасное знание писателем жизни тружеников земли, искусство. Вместе с тем Сахия призывал художника активнее участвовать в борьбе против опасности фашизма. К сожалению, призыв этот не был услышан. В последующих произведениях Ребряну явно обнаруживаются уступки давлению правых (особенно в романе «Горилла»). На страницах левых изданий можно еще найти материалы, в которых Э. Жебеляну, А. Сахия и другие дают высокую оценку романам Ребряну «Ион», «Восстание», «Лес повешенных». Однако появляются и другие статьи, в них подчеркивается, что «читатели „Гориллы“ разочарованы: вместо того чтобы подниматься дальше к вершинам, автор „Иона“ скатывается вниз»⁷⁰. И. Д. Константиновский в обширной работе «От „Восстания“ к „Горилле“». Литературная эволюция Л. Ребряну» (Вьяца ромыняскэ. 1938. дек.) прослеживает усиление в творчестве писателя тех элементов, которые суживали воздействие даже лучших его произведений (идеологический эклектизм, неспособность ясно видеть расстановку классовых сил, игнорирование новых общественных сил и т. д.). Но вывод из этого беспощадного анализа не был безнадежным. Автор статьи выражал уверенность, что большой писатель-реалист еще найдет в себе силы написать правдивый роман о сегодняшнем дне Румынии.

Марксистская критика сумела разглядеть и в творчестве Дж. Баковии, которого приято причислять к представителям «декадентского символизма», признаки подлинной художественности. М. Бенюк доказывал, что поэзия Баковии — одно из тех редких литературных явлений, которые достойны усилий преодолеть первое поверхностное впечатление и добраться до истинной сути ее⁷¹. Сила поэзии Баковии, доказывал М. Бенюк, в том, что она отразила в неповторимых строках закат капиталистической «цивилизации».

Высокие оценки давались произведениям Г. Панадат-Бенджеску, Дж. Кэлинеску, И. Теодоряну, Д. Ботеза, Ш. Чокулеску, Перпессичиуса и др. Обращаясь к начинающим писателям, марксистская критика предлагала им следовать примеру этих мастеров, а не «блуждать в сумерках путающих, зыбких истин» мистицизма.

Весьма эффективным оказалось воздействие критиков-коммунистов на некоторых представителей левого авангарда, которым они помогли осознать свою оторванность от запросов конкретной жизни. Как признает в своих воспоминаниях один из видных авангардистов — С. Панэ (1902—1971), сближению издаваемого им журнала «Уну» с коммунистами содействовало вмешательство А. Сахии, решительно поддержавшего публикации, в которых ощущалось биение пульса социальной жизни, но одновременно настаивавшего на том, что весь журнал должен быть пронизан дыханием конкретной действительности.

Со своей стороны, С. Панэ и его единомышленники с одобрением отзывались о руководимых Сахией журналах «Блузе албастре», «Вяк ноу». А когда последний был запрещен цензурой, в «Уну» появилась статья Шт. Ролла (за подписью Г. Дину), констатирующая, что «на возмущенный протест недели наручники».

Свою роль сыграли и бескомпромиссные выступления критиков-марксистов против некоторых сюрреалистов, тративших свои силы на создание поэзии, полностью порвавшей с реальной действительностью, — «Жест деятеля культуры» (Шантиер. 1935), «Сюрреализм или фальшивый авангард» (Кувынтул Либер. 1933), «Формализм — тупик в литературе» (Корунк. 1936), «Сюрреализм» (Корунк. 1938) и др. Острые были направлены против претензий сюрреалистов на роль «фронды», покушающейся на общественную нравственность. В названных статьях указывалось, что эти литературные изыски абсолютно неопасны для буржуазного общества, зато могут отвлечь художников от реальных задач современной борьбы за подлинное обновление жизни.

Несомненное воздействие на румынский авангард оказали выступления левой печати в защиту реализма, его активной роли в создании подлинно народной культуры.

Все это вело к тому, что между марксистскими литераторами и левыми авангардистами возникало все больше точек соприкосновения. Результатом было растущее, сопротивляющееся левых авангардистов фашистской угрозе, выразившееся в последовательных острых полемиках

(Ш. Ролл в «Уну», 1932; Джелу Наум в «Тынэра женераце», 1934; М. Р. Параскивеску и В. Теодореску в «Репортер» и «Лумя ромыняскэ», 1937; и т. д.).

Сказалась эта растущая близость и в позитивном отношении к эволюции Элюара, Арагона и других французских сюрреалистов, перешедших на позиции марксизма, и в восторженной оценке литературы Страны Октября.

Сближало марксистов и левых авангардистов одинаковое отношение к «литературе окраин», в частности к нашумевшему роману П. Белу «Слово имеет защита», и одинаковое неприятие опусов русских эмигрантов, которые изображали в заведомо искаженном свете положение в литературе СССР (например, книга Б. Горелого «Поэты в русской революции»). Значительное влияние на румынских авангардистов оказал, как это подробно показал в своем исследовании Д. Бэлан, Маяковский.

Все сказанное может хотя бы отчасти объяснить, почему в 1933 г. и позже наиболее прогрессивно настроенные левые авангардисты переходят в стан марксистских литераторов, на позиции румынской компартии. Это Дж. Богза, М. Р. Параскивеску, И. Кэлугэру, В. Теодореску, Дж. Наум, С. Панэ, Ш. Ролл и др. Сделав свои поэтические поиски более доступными пониманию широких масс читателей, они в определенной мере содействовали делу мобилизации трудящихся на борьбу против строя, который они ненавидели и мечтали уничтожить. В статье «Поэзия, которую мы хотим создавать» Дж. Богза, выступивший некогда с «сюрреалистическим кредо» («Вьяца имеднатэ»), утверждал теперь, что герметическая поэзия «шулерствует», «играет краплеными картами», ибо ей нечего сказать. «Чтобы поэзия была понятна тысячным толпам, надо не снижать ее художественный уровень, а ценою огромных усилий и поисков сближать ее с истинной эстетикой жизни. Надо, чтобы поэзия стала естественной, в том смысле, как естественны вода и хлеб. Тогда-то и произойдет эпохальное возвращение поэзии к жизни — и все люди получают право на хлеб и поэзию»⁷². М. Р. Параскивеску в статье «Преображение слова» («Уну») предсказывал наступление такого нового этапа в развитии художественного слова, когда «стихотворение будет произвано динамикой общественной жизни»⁷³. Те же идеи выражает Э. Жебелиану в статье «Банкротство современной поэзии» («Каэт»). Он доказывал, что поэзия, отражающая бесплодие душевных копания, далеких от

реальной жизни, исчерпала себя. Нужна поэзия, которая бы «ловила отзвуки всеобщей жизни»⁷⁴.

Итоги этих сложных процессов были подведены в статье «От даданизма и сюрреализма к социальному реализму», которую поместил журнал «Дачия поуэ» за подписью В. Илиу (1938).

Верные исходные позиции помогли марксистским критикам и в мировом литературном процессе выделить наиболее близкие по духу произведения, в которых — в той или иной форме — отражались революционные веяния эпохи. На страницах «Ди вельт», «Меридиан», «Шантиер» и др. можно было прочесть компетентные отзывы о творчестве Л. Арагона, П. Элюара, М. Андерсена-Нексе, У. Сиклера, Дж. Лондона, Ф. Гарсия Лорки, Э. Даби, о сборниках, выпускаемых в Германии издательством «Малик», и др. С другой стороны, на страницах марксистских изданий встречались и материалы о писателях-рenegатах М. Бартельсе, Г. Лерше и других, изменивших делу рабочего класса и пролетарского искусства («Между пролетарской литературой и макулатурой босяков»)⁷⁵. При известной догматической узости, сказывавшейся в тех или иных оценках литературных явлений современности, значение борьбы, которую вели румынские марксисты во имя создания новой, подлинно народной литературы, становится с каждым десятилетием все более явным.

В трудах румынских критиков-марксистов нашли дальнейшее развитие — на более высоком уровне — наследие культурного движения «Контемпоранул», лучшие демократические традиции румынской литературы XIX в.

Непреходящей остается значимость усилий по раскрытию антигуманной сущности фашистской идеологии, смертельной опасности, заложенной в мистических построениях теоретиков фашистской «культуры».

Заметен вклад марксистской критики в дело выявления новых дарований, поддержки молодых художников, искавших путей сближения с идеологией рабочего класса. Несомненную пользу принесли и ее выступления по поводу первых, пусть и далеко не совершенных произведений пролетарской диктатуры в межвоенные годы.

Важным оказалось воздействие марксистских критиков на эволюцию творчества крупных писателей-демократов, стоявших на антифашистских позициях, которое сказалось не только в повышении уровня социальной критики в произведениях творцов румынского критиче-

ского реализма, но и в той готовности, с которой они встретили социалистическую новь послевоенной Румынии.

Благотворные результаты принесли усилившиеся в 30-е годы связи критиков-марксистов с представителями левого авангарда, многие из которых стали в дальнейшем крупными художниками литературы социалистической Румынии. Нельзя не видеть и роль марксистской критики в воспитании нового читателя из рядов трудящихся, в умелом направлении восприятия этим читателем произведений литературы — румынской и мировой.

Во всех этих несомненных достижениях румынской марксистской критики плодотворно и многообразно сказалось обращение к идеям Великого Октября, к опыту советской литературы.

Сегодня, как и в минувшие годы, голос марксистских литераторов межвоенной поры звучит отчетливо и призывно. Он напоминает о непреходящем опыте, который ценен и для создателей современной культуры социалистической Румынии ⁷⁶.

¹ *Виноградов В. Н.* Очерки общественно-политической мысли в Румынии. М., 1975. С. 185.

² *Hurezeanu D. C. Dobrogeanu-Gherea.* Buc., 1973. P. 395.

³ Подробно об этом см.: *Кожевников Ю. А.* Стаповление социалистического реализма в румынской литературе и творчество А. Сахии // Национальные традиции и генезис социалистического реализма. М., 1965; *Фридман М. В.* Румынская художественная культура второй половины XIX в. и русско-румынские культурные связи // Культура народов Балкан в новое время: Балканские исследования. М., 1980. Вып. 6; *Vitner I.* Formarea conserptului de literatură socialistă. Buc., 1966.

⁴ *Vitner I.* Op. cit. P. 379—450.

⁵ *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă (1870—1890).* Buc., 1975. P. 500.

⁶ Подробно об этом: *Кожевников Ю. А.* Указ. соч.

⁷ *Facla.* 1919. 7 noiem.

⁸ *Galaction Gala.* Literatura pentru cei mulți și dornici // *Socialismul.* 1919. 4 aug.

⁹ Подробно об этом: *Вырголич Т.* Отзвуки Октябрьской революции в румынской литературе // Румын. лит. 1967. № 4. С. 90—93; *Новиков М.* Великая Октябрьская социалистическая революция и румынская литература // Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература. М., 1970.

¹⁰ *Cosea N. D.* Numai 12 seasuri // *Lenin vazut de români.* Buc., 1970. P. 552.

¹¹ *Шоптеряну В.* Из истории восприятия творчества М. Горького в Румынии // *Romanoslavica.* Buc., 1963. Vol. 9. P. 376.

¹² *Ilin S.* Revista «Cultura proletară» // *Rev. ist. și teor. lit.* 1971. N 2. P. 303.

- 13 Цит. по: Micu D. «Gîndirea» și gîndirismul. Buc., 1975. P. 55—224.
- 14 Barbă Gh. Mihail Șolohov în universul literar românesc. Buc., 1976.
- 15 Korunk. 1930. N 12. P. 900.
- 16 Adevărul literar și artistic. Anul IX. Ser. II. N 523.
- 17 Facla. 1932. N 442.
- 18 Bălan D. Maiakovski în România. Buc., 1975. P. 94.
- 19 Barbă Gh. Op. cit. P. 102.
- 20 Sahia A. Scrieri alese. Buc., 1966. P. 265.
- 21 Popescu R. Al. Sahia. Buc., 1953; *Idem*. Amintiri despre un contemporan // Viața rom. 1954. N 6.
- 22 Ivașcu G. Confruntări literare. Buc., 1966. P. 16.
- 23 Studii de literatură comparată. Buc., 1968. P. 283.
- 24 Die Welt. 1933. N 5/6.
- 25 Szemle. 1932. N 1.
- 26 Facla. 1935. 20 sept.
- 27 Irjätok. 1933. N 2.
- 28 Proletarul literar. 1930. N 1.
- 29 Korunk. 1938. N 9.
- 30 Facla. 1932. 4 apr.
- 31 Ibid. 1935. 17 oct.
- 32 Bluze albastre. 1932. N 2.
- 33 Szemle. 1932. N 1.
- 34 Proletarul literar. 1930. N 1.
- 35 Viața românească. 1961. N 5: P. 103.
- 36 Reporter. 1937. 7 noiem.
- 37 Szemle. 1932. N 1.
- 38 Era nouă. 1936. N 2.
- 39 Szemle. 1932. N 1.
- 40 Meridian. 1938. N 12.
- 41 Tineretul. 1935. N 1.
- 42 Șantier. 1935. N 2.
- 43 Korunk. 1938. N 9.
- 44 Szemle. 1932. N 1.
- 45 Cuvîntul liber. 1936. 16 mai.
- 46 Țara nouă. 1939. 20 aug.
- 47 Ibid. 3 dec.
- 48 Tineretul. 1935. N 1.
- 49 Societatea de mîine. 1935. N 1.
- 50 Lovinescu E. Titu Maiorescu și posteritatea lui critică. Buc., 1943. P. 348.
- 51 Documente din istoria Partidului comunist din România, 1934. 1937. Buc., 1957. Vol. 4. P. 339—340.
- 52 Иностран. литр. 1979. № 8. С. 186.
- 53 Cuvîntul liber. 1934. 26 mai.
- 54 Micu D. Op. cit. P. 359.
- 55 Ibid. P. 361—362.
- 56 Viața românească. 1938. N 5.
- 57 Tradiții ale criticii literare marxiste din România, 1930—1940. Buc., 1962. P. 308.
- 58 Era nouă. 1936. N 2.
- 59 Societatea de mîine. 1937. N 2.
- 60 Viața românească. 1931. N 11/12.
- 61 Micu D. Op. cit. P. 74—87.
- 62 Ralea M. Filosofia culturii cu aplicații române // Viața românească. 1926. N 2/3. P. 357—360.

- ⁶³ Insemnări ieșene. 1939. N 1.
⁶⁴ Tradiții... P. 349.
⁶⁵ Era nouă. 1936. N 1.
⁶⁶ Cuvîntul liber. 1935. N 44. 7 sept.
⁶⁷ Șantier. 1935. N 10.
⁶⁸ Tradiții... P. 346.
⁶⁹ Fapta. 1937. 1 noiem. -
⁷⁰ Tradiții... P. 347.
⁷¹ Țara nouă. 1939. 3 dec.
⁷² Viața imediată. 1933. N 1.
⁷³ Tradiție și inovație. Buc., 1975. P. 290.
⁷⁴ Caiet. 1934. N 2/3.
⁷⁵ Șantier. 1935. N 1.
⁷⁶ *Ilin S.* O revistă de activism social și literar: «Facla» lui N. D. Cocea // Revista de istorie și teorie literară. 1978. N 3; *Rădulescu G.* Amintirea unui prieten // România literară. 1985. N 50; *Manu E.* Ofensiva reportajului // România literară. 1986. N 15; *Manu E.* Poetul mîndriei țărănești // România literară. 1985. N 36.

От «пролетарского искусства»

к социалистическому реализму

(чешская марксистская литературная критика
20—30-х годов)

В истории чешской литературы период между двумя мировыми войнами отмечен высокими художественными достижениями, связанными прежде всего с творчеством революционных писателей, среди которых были такие яркие таланты, как Я. Гашек и В. Незвал, С. К. Нейман и И. Волькер, И. Ольбрахт и М. Майерова, В. Ванчура и Ю. Фучик. В их лучших произведениях, в ходе литературных боев рождалось новое качество чешской литературы XX в., формировалось направление социалистического реализма. К этому же времени относится формирование марксистской литературной критики Чехословакии, выдвинувшей принципиально новую концепцию искусства.

Чтобы понять поворотный смысл этой концепции, надо хотя бы кратко остановиться на традициях литературной критики предшествующего периода.

В жизни чешского народа, на протяжении веков вынужденного бороться за свои национальные права, литературе издавна принадлежала одна из главных ролей. Выдающиеся писатели начиная с К. Гавличка-Боровского были видными общественными деятелями, вопрос о национальном языке и культуре присутствовал в программах чешских политических партий, делами родной литературы интересовались широкие слои населения. Связь чешской литературы с национально-освободительной борьбой была ее силой, однако к концу XIX в., по мере обострения социальных противоречий, подчиненность национальным задачам стала подчас выступать и как своего рода ограниченность, как тормоз постановки новых общественных и творческих целей.

Разумеется, и прежде чешская литература вдохновлялась не только мечтой о национальной независимости, но и сочувствием к неимущим классам, идеалами свободы личности. Это в полной мере относится, например,

к К. Г. Махе, К. Гавличку-Боровскому, Б. Немцовой, Я. Неруде. Но и для этих писателей превыше всего был пафос служения чешской нации, ее возрождению и утверждению среди других народов. Возникновение в Чехии социал-демократического движения (в 1878 г. была основана «Чешкословянская социал-демократическая партия рабочих») ознаменовалось в области литературной критики попытками выдвинуть на первый план задачу служения искусству социальному освобождению трудящихся масс.

Один из основателей партии, Йозеф Болеслав Пецка (1849—1897)— журналист и собиратель рабочего фольклора, автор стихотворений и рассказов с пролетарской тематикой — в статье 1880 г. «Искусство и социализм» провозглашал: «Социализм является средством приблизить искусство к народу и народ к искусству, а поскольку искусство в теперешнем своем виде мало для этого пригодно, то отсюда следует, что социализм должен принести с собой новую художественную эпоху». Он призывал писателей «спуститься во тьму, где еще до сих пор пребывает народ», «высекать огонь», стать «предводителями, вождями народа, но не так, чтобы издали указывать ему дорогу, а чтобы вместе с ним шагать к цели»¹.

По отношению к 80—90-м годам прошлого века было бы преждевременно говорить о заметном влиянии социалистических идей на чешскую литературу, однако уже сама мысль о возможности соединения социализма и литературы вызвала резкий протест со стороны буржуазных идеологов. Наиболее показательны в этом плане взгляды Т. Г. Масарика (1850—1937)— будущего первого чехословацкого президента, которые заслуживают внимания еще и потому, что они впоследствии отразятся на культурной ситуации в независимой Чехословакии.

Т. Г. Масарик, лидер так называемого «реалистического» крыла чешской буржуазии, в 90-е годы разрабатывал свою политическую программу в противовес обнаружившим очевидную несостоятельность прежним чешским партиям. Он стремился заново истолковать «смысл чешской истории» («Чешский вопрос», 1894; и др.) и в этой сфере, как и в критике австрийской монархии и консервативного крыла чешской буржуазии, ему принадлежит немало объективных оценок и метких суждений, что в конце века создало ему авторитет борца за прогресс. Но буржуазная сущность позиции Масарика заключалась в том, что основные усилия он направлял против идеи революции,

а своего главного идейного оппонента видел в марксизме. В книге «Наш нынешний кризис» (1895) он пытался доказать, что у чехов нет ни малейшей нужды в революции, она в Чехии невозможна и вообще «революция (насильственная) по сути дела есть политическое филистерство»². Опровержению марксизма посвятил он объемистый двухтомный труд «Вопрос социальный. Философские и социологические основы марксизма» (1898).

В масариковской позитивистско-реформистской концепции «улучшения мира» важная роль отводилась литературе. «Байрон один, — утверждал Масарик, — сделал для политической эмансипации народов больше, чем сотня тайных обществ»³. Он приветствовал «революцию в искусстве», но стремился тщательно отделить ее от классовой борьбы, от исторического материализма Маркса и Энгельса, которому он приписывал всевозможные грехи, в том числе «несоциальное забвение красоты»⁴.

Взгляды Масарика оказывали влияние и на чешских социал-демократов, среди которых были весьма распространены тенденции реформизма. Идеи изменения мира путем нравственного самоусовершенствования восприняла и социал-демократическая литературная критика, наиболее видным представителем которой в конце прошлого — начале нашего века был Франтишек Вацлав Крейчи (1867—1941). Он осуждал декаданс, призывал писателей вскрывать язвы общества, писать о простом народе, считал, что знакомство с социальными идеями поможет им приблизиться к правде жизни. Но мы напрасно искали бы у Крейчи мысль о том, что социализм способен породить новую художественную эпоху, как об этом мечтал Й. Б. Пецка.

Сочувствие трудящимся, «мозолистым просящим рукам белых рабов» и осуждение эгоизма буржуазии провозгласил манифест «Чешская модерна», с которым в 1895 г. в журнале «Розгляды» выступили литераторы поколения 90-х годов. Вместе с поэтом Йозефом Сватоплуком Махаром (1864—1942) его готовил будущий крупнейший чешский критик-демократ Франтишек Ксаверий Шальда (1867—1937), а среди подписавших манифест был и Ф. В. Крейчи. Ядром манифеста был лозунг «индивидуализма», понимаемого как гражданская независимость и творческая оригинальность художника. При всей иллюзорности надежд на полную творческую свободу в раздираемом классовыми противоречиями обществе, манифест этот сыграл свою роль и в процессе подготовки новой рево-

люционной концепции литературы, ибо в определении гражданских целей искусства переносил центр тяжести из области национальной («мы никак не акцентируем чешскость: будь сам собой и будешь чешским») в область личностных свобод и социальных проблем: «...мы требуем защиты всех трудящихся и страдающих от гнета сильных мира сего»⁵.

Манифест «Чешская модерна» не привел к образованию художественного течения или литературной группировки: каждый из подписавших его пошел в искусстве своим путем. Но идеи манифеста оказали воздействие на молодое поколение, вступавшее тогда в литературу, в частности на Станислава Костку Неймана (1875—1947) — будущего крупнейшего чешского революционного поэта, который в 1897 г. начал издавать журнал «Новый культ», где защита «всех трудящихся и страдающих» вскоре стала одной из самых главных задач.

Участник молодежного антиавстрийского движения так называемой «Омладины», почти год проведенный в тюрьме, Нейман сблизился тогда с рабочими чешского Севера, среди которых было сильно влияние анархизма. Это был тот самый анархизм, который В. И. Ленин объяснял реакцией на оппортунистические грехи II Интернационала⁶. Горняки Севера представляли один из самых боевых отрядов чешского пролетариата, в 1900 г. здесь произошла забастовка, по силе не имевшая равных в чешском рабочем движении. Под влиянием этого события Нейман писал: «...мы считаем своей первейшей обязанностью поставить способную интеллигенцию на службу независимому рабочему движению»⁷. Этот призыв он относил и к писателям, на что немедленно отреагировал Шальда, с позиций своей концепции «индивидуализма» заявивший, что в искусстве «вообще всякая классовая классификация абсурдна»⁸.

В истории чешской литературы эта стычка между критиком и поэтом, которого Шальда высоко оценил с его первых книг, была не более чем эпизодом, но в ней уже наметился тот процесс идейного размежевания и самоопределения, который будет в 20-е годы сопутствовать становлению чешской марксистской критики.

Массовое политическое движение в чешских землях на рубеже веков, забастовки и демонстрации «бурного 1905 года» вызвали усиление революционных мотивов в чешской литературе — в творчестве Неймана, Махара, Гельнера, Шрамека и других поэтов и писателей. Но в по-

следующие годы отступления революции этот подъем сменился настроением общественной апатии, разочарованием и сомнением в действительности социальной функции литературы.

10-е годы — время зарождения в европейских литературах экспрессионизма, футуризма, кубизма — и в чешской литературе и критике ознаменовались сдвигом в сторону авангардистских течений и художественного экспериментаторства. Из эстетических концепций этих лет наибольшего внимания заслуживает опять же программа Неймана, изложенная в его статьях кануна первой мировой войны, которые впоследствии составили книгу «Да здравствует жизнь!» (1920).

Нейман выступил против декаданса, символизма, салонного академизма: «Мы уходим от алтарей и жрецов искусства к жизни и к гражданам»⁹. Он ратовал за расширение тематических границ литературы и искусства, за включение в них всех проявлений современной жизни — от успехов техники до каждодневного будничного труда, от спокойной и величавой природы до шумной суеты большого города, он ратовал за отказ от национальной узости во имя свободного использования импульсов из культур других народов. Однако самым главным в новом искусстве он считал новые изобразительные средства, новые формы, которые разрабатывали авангардистские течения, казавшиеся ему проявлением «коллективного духа». Он не отказался от идеи «социального искусства», поэзию социальную и социалистическую считая конечной целью развития, но само понятие социальности в отличие от его взглядов рубежа веков потеряло всякую конкретность. «Новая поэзия будет социальной,— писал Нейман.— Но не в смысле тенденциозности, а в том смысле, что она будет прославлением коллективного современного духа, сегодняшнего коллективного труда и коллективных конфликтов, расовых и классовых»¹⁰. Не ставился вопрос о том, какую сторону должна занять новая поэзия в этих конфликтах, чему, кроме самой поэзии, должны служить новые изобразительные средства.

Сильная сторона программы Неймана заключалась в ее жизнеутверждающей направленности, в пафосе новаторства. Некоторые ее перспективные положения войдут позже в неймановскую концепцию пролетарского искусства, окажут воздействие на молодое поколение чешских поэтов и критиков 20-х годов. Но значение этой программы снижалось жесткой рекомендацией лишь опре-

деленных поэтических форм, социальной аморфностью призывов идти новым путем.

Канун первой мировой войны ознаменовался новым наступлением Австро-Венгерской монархии на национальные права подвластных ей народов, которые она намеревалась превратить в своих послушных солдат. Отпор реакционной политике Габсбургов укрепил в чешской культуре тенденции к объединению на основе верности национальным культурным традициям. В очередной раз развернулись споры «о смысле чешской истории», в которых наиболее важным было выступление Зденека Нееды (1878—1962).

Человек поистине энциклопедических знаний и интересов, много сделавший для музыковедения, чешской гражданской истории и истории культуры, Нееды в своей эстетической концепции исходил из трудов теоретика чешского реализма О. Гостинского и методологии культурно-исторической школы. Отличительной особенностью его подхода к литературе был строгий учет исторического момента, связи литературных явлений с историей народа. Отсюда большое внимание Нееды к крупнейшему чешскому историческому романисту А. Ирасеку, первую работу о котором он издал в 1902 г. и интерес к которому сохранил до конца своих дней.

В работе «Спор о смысле чешской истории» (1914) Нееды, корректируя понимание этого вопроса Масариком, попытался сформулировать свою собственную позицию, раскрыть как национальные, так и социальные аспекты освободительной борьбы¹¹. Но в то время этот спор еще имел характер спора единомышленников. Защита национальных интересов объединяла разные круги чешского общества: от «реалиста» Т. Г. Масарика до «анархиста» С. К. Неймана, который в 1910 г. издает свои «Чешские песни», подчеркнуто продолжающие линию национально-освободительной поэзии К. Гавличка-Боровского, Я. Неруды и Й. С. Махара.

Великая Октябрьская социалистическая революция в России вдохнула новую силу в освободительную борьбу народов мира. Под напором народных масс развалилась империя Габсбургов, на карте Европы появились новые государства. 28 октября 1918 г. была провозглашена независимая Чехословакия.

Власть в новой республике оказалась в руках буржуазии, обратившей в свою пользу преимущества государственной самостоятельности. Но уже сам по себе факт созда-

ния собственного государства чехов и словаков имел важное позитивное значение. Было покончено с чужеземным господством, установлены буржуазно-демократические порядки, по сравнению с другими государствами Центральной и Юго-Восточной Европы достигнут более высокий уровень гражданских свобод.

Под воздействием идей Октября в условиях самостоятельного чехословацкого государства начинается новый этап революционного рабочего движения, резкое усиление его левого крыла; что привело к созданию в 1921 г. Коммунистической партии Чехословакии. Принципиально меняется и ситуация в чешской культуре.

Образование независимой республики приветствовали все писатели. Даже самые левые из них поначалу наделись, что это будет государство подлинной свободы и социальной справедливости. Так, по случаю возвращения в страну Т. Г. Масарика журнал С. К. Неймана «Червен» писал о нем: «Наш народ дал миру нового чешского героя, новый тип труда и моральных усилий»¹². Но очень скоро стало ясно, что надежды эти — иллюзорны, что чехословацким трудящимся предстоит упорные бои за свои права. В стране резко обостряются политические противоречия. Одним из проявлений этого был процесс идейного размежевания в чешской литературе.

Став президентом, Т. Г. Масарик попытался придать своему правлению ореол просвещенности. Ряду известных чешских писателей были предложены высокие государственные посты. Генеральным инспектором армии стал бывший острый критик австрийских порядков И. С. Махар. С. К. Нейман, до войны гордившийся своим положением свободного художника, занял ответственную должность в министерстве просвещения и т. п. Но единение новой власти и чешской культуры, с самого начала весьма относительное, очень скоро обнаружило всю свою иллюзорность. Деятельность Махара как Генерального инспектора оставила след в истории лишь благодаря бесчисленным эниграммам и сатирам по его адресу, а сам поэт, глубоко разочаровавшись в республике, примкнул к ее критикам справа, как и известный борец против австрийского господства поэт Виктор Дык (1877—1931). С. К. Нейман, убедившись в показном характере масариковского демократизма, отказался от поста в министерстве, от открывавшейся перед ним официальной политической карьеры и прочно, уже навсегда, занял место на левом фланге чешской культуры. Из крупных чешских

писателей только Карел Чапек (1890—1938), хотя и видел несовершенство чехословацких порядков, стремился поддерживать курс Масарика — Бенеша, считая его «меньшим злом». Но такая политическая позиция, по своей сути противоречившая гуманистическому смыслу лучших произведений писателя, стала впоследствии источником его трагических разочарований.

Если в канун и во время первой мировой войны чешскую культуру объединяли задачи национального освобождения, то в новой республике на первый план решительно выдвинулись проблемы социальные, классовые, расколовшие творческую интеллигенцию на противоположные группировки. Речь шла о том, считать ли создание чехословацкого государства осуществлением главной цели, во имя которой должны утихнуть внутренние разногласия, или же это — лишь база для движения к радикальной смене социального строя. Масариковскому варианту буржуазной демократии решительно полевешшие массы трудящихся противопоставляли лозунг социалистической республики. По политическим мотивам происходила и перегруппировка сил внутри литературы. Первые годы независимой республики, отмеченные острыми социальными боями, были весьма бурными и в развитии критики, где столкнулись противоположные трактовки гражданственных целей искусства.

Если в конце XIX — начале XX в. в чешской литературе можно было обнаружить лишь отдельные социалистические мотивы, то теперь положение принципиально меняется. На сторону социалистической революции открыто становятся такие видные писатели, как С. К. Нейман, И. Ольбрахт, М. Майерова. Широкое международное признание получают «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека, в творчестве которого исключительно плодотворно сказался опыт личного участия автора — в качестве комиссара Красной Армии — в защите революционных завоеваний в России. С мечтой о революционной перестройке мира вступает в чешскую литературу блестящее созвездие молодых талантов: И. Волькер и В. Незвал, Й. Гора и В. Ванчура, Я. Сейферт и К. Библ.

Ведущая роль в тот период принадлежит революционной поэзии: «Красные песни» С. К. Неймана (1923), «Город в слезах» Я. Сейферта (1921), «Час рождения» И. Волькера (1922), «Удивительный волшебник» В. Незвала (1922) и много других ярких произведений. Но быстро набирает силу и проза нового направления. «Похождения бравого

солдата Швейка» печатались отдельными выпусками в 1921—1923 гг., роман М. Майеровой «Лучший из миров» вышел в 1923 г., «Пекарь Ян Маргоул» В. Ванчуры — в 1924 г. и т. д. Для начала 20-х годов характерно и интенсивное теоретическое осмысление задач новой литературы, в котором принимают участие как сами творцы этого искусства (С. К. Нейман, И. Гора, И. Волькер), так и авторитетные критики (Ф. К. Шальда, З. Неядлы) и вступающие в литературную жизнь под знаменем марксизма молодые критические таланты (Бедржих Вацлавек, 1897—1943, Юлиус Фучик, 1903—1943).

Концепция, сформулированная революционными писателями и молодыми марксистскими критиками в самом начале 20-х годов, получила название программы «пролетарского искусства». На представление о том, каким оно должно быть, существенное воздействие оказали импульсы, идущие от литературы революционной России.

Чешско-русские литературные связи имеют давнюю традицию, восходящую к эпохе национального возрождения, к деятельности Добровского, Шафарика, Коллара, Гавличка-Боровского. Как и во всей Европе, в Чехии конца XIX — начала XX в. были популярны великие русские реалисты Л. Толстой и Ф. Достоевский. На поклон в Ясную Поляну отправлялись и Т. Г. Масарик, и З. Неядлы. В 900-е годы большой интерес вызывают произведения М. Горького и Л. Андреева. Приведу только одно свидетельство о восприятии в тот период русской литературы: заметку К. Чапека в журнале «Снага» за 1908 г. о Льве Толстом, где как об очень хорошо известном говорится о творчестве Толстого и Гоголя, упоминается «подпольная нигилистская Русь» Тургенева, «дно жизни» Горького, «бродяга Лука и убийца Раскольников».

Переходя к ситуации после войны, нельзя не напомнить, что Прага была в те годы одним из прибежищ белой эмиграции и русских писателей-эмигрантов. Даже в неймановском журнале «Червен» первого года издания (1918) помещались, например, рекламные объявления о романе Д. Мережковского «Александр I», рекомендующие его как «цвет современной славянской литературы». К эмигрантским писателям проявлял участие президент Масарик. В то же время его откровенно антисоветская позиция мешала установлению прямых связей с молодой советской культурой. И тем не менее в центре внимания прогрессивной литературной общественности оказались произведе-

ния русской революционной литературы и ее программные документы.

Уже в 1920—1921 гг. выходят в свет «Картины современной России» И. Ольбрахта, где автор на основе личных впечатлений от поездки в Страну Советов с огромным уважением писал об усилиях Советской власти и В. И. Ленина по новой организации культурной жизни. Правдивой информации о советской культуре большое внимание уделяла печать КПЧ, прежде всего газета «Руде право». Известный чешский русист М. Заградка подсчитал, что с 1921 по 1929 г. в «Руде право» было опубликовано 550 материалов (переводов, статей, заметок и т. п.), связанных с русской и советской литературой, причем первый «пик» этих публикаций приходится на 1921 г. — год создания КПЧ и ее центрального печатного органа, когда поиск новых идеологических и культурных ориентиров был особенно напряженным¹³. Материалы о советской литературе появлялись еще и в социал-демократическом «Право ляду», и в других демократических газетах и журналах. Так, газета (позже — еженедельник) «Ден» в 1920 г. печатала переводы и статьи о советской литературе Иржи Вейла (1900—1959), который после создания «Руде право» станет его постоянным автором, а в 1924 г. издаст брошюры «Русская революционная литература» и «Культурная работа Советской России».

М. Заградка отмечает у Вейла определенные пролеткультовские симпатии, ссылаясь на его статью в «Руде право» от 31 июля 1921 г. «О социалистической культуре», где провозглашалась «культура пролетарская, непосредственное творчество, не деятельность индивидуума, а анонимная работа всех»¹⁴. Однако хотелось бы обратить внимание и на другие высказывания этого автора, на первом послевоенном этапе особенно много сделавшего для пропаганды в Чехословакии советской культуры.

И. Вейл первым начал переводить на чешский язык произведения Маяковского. Уже в 1920—1921 гг. в его переводах стали известны «Левый марш», «Мы идем», «Пролог семи нечистых пар» к «Мистерии-буфф». Первые два стихотворения были напечатаны в редактируемом Нейманом журнале «Кмен», «Пролог» — в «Деп». В рецензии на книгу Кириллова «Стихи» Вейл писал: «В то время как у другого поэта революции футуриста Маяковского мы видим целый ряд новых смелых приемов, образов и слов, у Кириллова мы ничего подобного не встречаем»¹⁵. Как мы видим, Вейла не увлек пролеткультовский ради-

кализм Кириллова, ради идеи новой пролетарской культуры он не отказался от эстетических критериев. В другой статье того же времени Вейл утверждал: «Россия сегодня, наверное, единственная страна, которая располагает молодым левым искусством высокого качества, и это искусство вырастает непосредственно из революции»¹⁶.

В чешской литературной среде практически с первых выступлений за революционную литературу присутствовало сознание возможности и необходимости бороться за ее высокий художественный уровень. Это сознание в значительной мере основывалось на знакомстве с новаторскими произведениями В. Маяковского и А. Блока («Двенадцать» в переводе Я. Сейферта были опубликованы в 1922 г.), а также некоторыми важными работами советских теоретиков искусства.

Журнал С. К. Неймана «Кмен» наряду со стихами Маяковского, о которых уже шла речь, и Кириллова («Мы») печатает воспоминания М. Горького о Л. Толстом, статьи В. Брюсова («Пролетарская поэзия») и А. Луначарского («Начала пролетарской эстетики»). В журнале «Червен» были напечатаны работы А. Луначарского «Культурные задачи рабочего класса» (в 1919 г.) и «Литература и революция» (в 1921 г.). Взгляды Луначарского оказали решающее влияние на представления о пролетарской культуре С. К. Неймана.

Нейман подходил к этой проблеме исторически, вслед за Луначарским рассматривая пролетарскую культуру как закономерный этап развития мировой культуры, связанный с предшествующими культурными ценностями: с одними — в плане продолжения, с другими — в плане их отрицания. Пролетарскую культуру как культуру классовую он считал первой ступенью культуры социалистической: «По мере превращения классового пролетарского общества в общество чисто социалистическое пролетарская культура вместе с классом, который ее породил, утратит классовый характер и приобретет характер социалистически-общечеловеческий»¹⁷. Теории русского Пролеткульта о создании пролетарского искусства «лабораторным путем» и о решающем значении социального происхождения художника были Нейману чужды, хотя он и мечтал о появлении новых писателей из пролетарской среды, о новом художественном языке, близком и понятном трудящимся. Главной в его рассуждениях была идея служения искусства революции, прямой связи искусства и революционных художников с движением масс. Пред-

почтение, которое Нейман отдавал тогда «агитационной поэзии», сближает его с позицией того времени В. Маяковского. У чешского поэта были с автором «Левого марша» и общие «перехлесты» — вроде категорического зачисления интимно-лирической темы в буржуазное искусство, «перехлесты», которые они оба уже тогда с большим успехом преодолевали в своей художественной практике.

В революционной среде Чехословакии пачала 20-х годов были популярны многие работы В. И. Ленина, особенно «Государство и революция» (первый чешский перевод — в библиотеке журнала «Червен», 1920 г.). Что же касается взглядов Ленина на культуру, то с ними чешские коммунисты были знакомы несравненно меньше. Однако сама логика борьбы за революционное искусство вплотную подводила наиболее последовательных теоретиков-марксистов к ленинской идее партийности. Так, С. К. Нейман в статье 1923 г. «К вопросу об искусстве классовом и пролетарском» подчеркивал ключевое значение идейной позиции художника, допускающей различные решения с точки зрения формы: «Как художников нас нельзя натягивать на одну и ту же колодку, но как коммунисты мы должны понимать необходимость дисциплинированных действий и в этой области»¹⁸.

Обобщением сделанного в новом искусстве, в теории и на практике явились работы о пролетарской литературе, принадлежавшие Иржи Волькеру (1900—1924). В марте 1922 г. на вечере, организованном журналом З. Неedly «Вар», он выступил с программным докладом на эту тему. Пришло ли время для создания пролетарского искусства? Такой вопрос для Волькера не вставал: «Новое искусство — это искусство классовое, пролетарское и коммунистическое. Мы не хотим дискутировать о возможности его создания. Оно для нас — наша вера и существующий факт»¹⁹. Он говорил о коллективизме, революционной тенденциозности и оптимизме нового искусства, но также и о его гуманизме, о пропизывающей его безграничной любви к людям: «Искусство спускается с безответственных небес к ответственной перед людьми человечности»²⁰. Волькер подчеркнул в новом революционном искусстве реалистическое начало. Пролетарское искусство он противопоставлял абстрактному романтизму, который, «поместив высшую идею счастья вне возможностей этого мира, укоренился в пессимизме... Предметом нашей веры является не бог и боги, а человек и мир.

Средневековые страстно верило в абстракцию. Мы страстно верим в конкретность. Новое искусство будет поэтому реалистическим»²¹.

Выбор пролетарской позиции для писателя Волькер считал делом не только разума, но и сердца. Учитывая специфику поэзии, он гораздо тоньше, чем Нейман того времени, определял агитационную функцию искусства: «Мне кажется, что из самой функции искусства следует обращение к сердцу. Заводы мы, к сожалению, стихами не социализируем. Экономическую революцию ими также не совершишь, и мы даже не будем пытаться сделать это. Но если мы взываем к сердцу, то следует заботиться, чтобы голос не утонул в нем, а, пройдя через сердце, дошел бы до обоих кулаков»²².

Волькеровская программа пролетарского искусства явилась той теоретической основой, опираясь на которую делал свои первые шаги на поприще литературной критики Юлиус Фучик, со всем жаром души ратовавший за новую революционную литературу «не в смысле эстетической, а в смысле социальной революции»²³. Слабой стороной его тогдашнего представления о пролетарской поэзии было, как и у Неймана, недоверчивое отношение к эпическо-лирическим жанрам. Фучик считал, что пролетарское искусство прежде всего требует эпики, объективного отражения жизни трудящихся, абсолютизируя это в целом справедливое суждение. Но, ратуя за революционную тенденциозность, молодой критик был очень чужок к тому, насколько органично тенденция слита с художественной тканью произведения.

Существенный вклад в разработку концепции пролетарской литературы внес З. Неедлы. Он попытался оценить ее как историк, определить ее место в национальной культуре. В послевоенные годы Неедлы отстаивает новую трактовку чешского патриотизма, понимая служение литературы нации как служение народу, трудящемуся большинству. Он разоблачает спекуляции официальной пропаганды на национальных традициях, стремится ориентировать молодую революционную литературу в духе верности лучшим заветам прошлого. В 1921 г. в связи со столетием со дня рождения Гавличка-Боровского он призывал: «Читайте Гавличка, учитесь понимать, какой это был свободный, смелый дух, учитесь у него этой свободе, — и тогда вы прозреете, тогда вы поймете, что нужно делать сегодня»²⁴. Свои симпатии программе пролетарского искусства он продемонстрировал уже тем, что при-

гласил Волькера выступить в журнале «Вар», освященном его авторитетом. Такая позиция Неедлы в немалой степени способствовала тому, что молодое поколение чешских писателей и критиков не было сколько-нибудь сильно заражено нигилизмом по отношению к классическому наследию.

Выступление Волькера в «Варе» от имени Союза молодых художников и писателей «Деветсил» (в него входили также К. Тейге, Я. Сейферт, В. Ванчур, К. Библ, А. М. Пиша и др.) явилось центральным событием чешской литературной жизни начала 20-х годов и вызвало резкое столкновение мнений. Его решительно отвергли представители правого крыла чешской литературы. Так, В. Дык увидел в нем полный разрыв с чешской национальной традицией. Консервативный историк чешской литературы Арне Новак (1880—1939) осудил программу Волькера, как навеянное русским влиянием покушение на свободу творчества: «Большевистская Россия нам показала, что мнимая свобода нового строя есть не что иное, как полное закабаление личности. Здесь же мы получили в высшей степени красноречивое чешское доказательство этого: никогда, даже в пору придворной культуры периода абсолютной монархии, поэт и художник не был обречен на такое рабство, в которое его ввергает коммунистический поэтический манифест»²⁵. Ему вторил официальный критик национально-социалистической газеты «Народни листы» Мирослав Рутте (1889—1954), утверждавший, что революционность программы Волькера якобы «опасно близка к реакции»²⁶. А некогда писавший о плодотворности для литературы социальных идей Ф. В. Крейчи, укрепившийся теперь на охранительных позициях, глубокомысленно рассуждал: «Коммунистическая тенденция в искусстве оправдана ровно настолько, насколько любая другая, например националистическая или религиозная, не больше и не меньше. Но она так и остается тенденцией и не имеет ничего общего с сущностью искусства»²⁷.

Стоит остановиться на позиции К. Чапека, который в литературных (как и в политических) спорах стремился держаться «середины». Чуткий художник, он не мог не задумываться над вопросом о роли искусства в современном обществе, но полагал, что литература должна стоять выше классовых противоречий. В статье 1918 г. «Литература и социализм» он доказывал, что «убеждения делают человека, но не делают поэта»²⁸. Подъем чешской революционной поэзии, выдвижение программы «пролетар-

ского искусства» заставили Чапека уточнить свои взгляды. В 1922 г. он пишет: «Я не сомневаюсь, что большинство поэтов нашей эпохи будет очень серьезно и с искренней болью заниматься социальными проблемами, по крайней мере те, чья натура не позволяет отвлечься от настоящего веления времени»²⁹. Но он продолжал считать, что это — личное дело художника, здесь не может быть «массовости», не поможет опора на «удобные доктрины». Споры нет, творчество — дело сугубо индивидуальное, но это отнюдь не отменяет возможности объединения писателей по мировоззренческому принципу. Что же касается связи творчества и политической «доктрины», то сам Чапек являет во многих своих произведениях пример стремления доказать определенную доктрину общественного устройства, только иную, чем та, служить которой призывал Волькер.

Из литераторов, не разделявших коммунистических убеждений, программу «пролетарского искусства» с симпатией встретил Ф. К. Шальда. Ему явно нравились эти, как он говорил, «Волькеры, Пиши, Сейферты, которые нарушили покой рассудительных и бодрых чешских мещан и салонных крестьян своими заявлениями, которые их раздражают больше, чем красный платок индюка»³⁰. В программе молодых он увидел продолжение усилий предшествующих поколений. Его несколько не остановила их приверженность к коммунизму, он ее воспринял как «извечное религиозное устремление души к общечеловеческому всемирному братству»³¹. Шальда писал: «Если молодые подчеркивают сегодня свою политическую веру, то это нельзя считать их ошибкой. Напротив, это залог их художественной подлинности. В этом нет политического сектанства, это не новая церковность. Речь идет о вере в нравственное возвышение, в нравственное возрождение человечества, о великой надежде, которую веками возвращал и хранил в душе человек, о вере в будущее истинное братство людей. Это немало: не понимать важность этого может только ограниченный разум и жестокое сердце»³².

Сила программы «пролетарского искусства» была в ее опоре на поэтическую практику высокого художественного уровня. Не было в чешской поэзии тех лет ничего ярче и самобытнее, чем произведения Волькера, С. К. Неймана, Незвала, Сейферта, Горы. Разумеется, в почти одновременном появлении целого созвездия талантов был элемент случайности, однако очевидно, что отвагу их твор-

ческим дерзаниям придавало чувство исторической перспективы, которая открылась им в идеалах социализма, а подтверждение своей правоты они находили в опыте Советской России и советской поэзии.

Программа «пролетарского искусства» содержала такие принципиально важные положения, как утверждение единства с революционной борьбой трудящихся, обращенность к народным массам, сознание ответственности перед ними. Важно было осознание связи с чаяниями предшествующих поколений, а также перспективы движения к будущему «общечеловеческому» искусству социалистической эпохи. Был намечен (Волькер) тезис о реализме нового искусства, о его конкретности, о присущей ему человечности.

Программа эта утверждалась главным образом в виде лозунгов, в виде постулатов. Отдельные тезисы получали подкрепление в рецензиях на книги революционных писателей, причем для ведущих критиков был характерен высокий уровень художественных требований, отпор внешним атрибутам революционности («мельканию красных флагов и красных маков»). Однако время обстоятельной разработки эстетической проблематики и теоретических вопросов нового искусства еще не настало.

Начало 20-х годов — переломный момент в развитии чешской литературы — было временем рождения литературной критики, базирующейся на марксистском понимании мира. Критика эта делала еще только первые шаги, но ее возникновение открыло новую эпоху в развитии чешской эстетической мысли.

Следующий этап в развитии чешской марксистской критики приходится на 1924—1929 гг. Ощутимо меняется общественная ситуация в Чехословакии: страна вступает в период временной стабилизации капитализма, спадает волна революционного движения, нарастают кризисные явления внутри компартии.

С отливом революционного движения отступает и революционная поэзия. Предпринимаются попытки пересмотреть концепцию нового искусства, которое еще недавно отождествлялось с пролетарским (лозунг Деветсила: «Новое искусство будет пролетарским или его не будет вообще!»). Теперь Деветсил выдвигает концепцию «поэтизма».

О поэтизме в чехословацком и советском литературоведении писали много, при этом его оценка колебалась от безоговорочного осуждения и зачисления в «буржуазный декаданс» в 50-е годы до столь же безоговорочной аполо-

гетизации в последующее десятилетие. Часть критиков 60-х годов трактовала концепцию поэтизма как творческое применение марксизма в эстетике, противостоящее «догматизму» программы «пролетарского искусства». Критический анализ программы поэтизма был предпринят в 70-е годы в работах В. Достала, Ш. Влашина, М. Земапа и других исследователей марксистской литературной критики Чехословакии.

Неизменный интерес к поэтизму объясняется прежде всего тем, что с этим течением в 20-е годы связали свое творчество несколько выдающихся художников. Одним из «изобретателей» этой программы был В. Незвал. Поэты Девецила, входившие в него театральные деятели (И. Гонзл) обогатили в те годы искусство целым рядом тем, жанров, образов и приемов. Но художественные находки поэтистов и их теоретические концепции — это далеко не одно и то же. С точки зрения развития критики в первую очередь должна быть рассмотрена именно теоретическая программа поэтизма, предложенная в качестве новой «марксистской концепции» революционного искусства. Главным теоретиком поэтизма был Карел Тейге (1900—1951) — литературный эссеист, критик, художник-график. «Поэтизм, — писал он, — был задуман как определенная новая философская система, как вероисповедание конца тысячелетия»³³. Краеугольным тезисом поэтизма было утверждение радостного восприятия жизни. Тейге провозглашал: «Великое открытие поэтизма — счастье». Создать его призвано новое искусство, которое будет учить людей «жить и наслаждаться жизнью», чтобы «превратить жизнь в великолепное развлекательное предприятие»³⁴.

Концепцию «пролетарского искусства», которую Девецил прежде отстаивал, Тейге объявил теперь «немарксистским заблуждением и эстетической бессмыслицей»³⁵, ибо считал, что любые внеэстетические устремления искусства ложны в самой своей основе. Искусство должно культивировать «чистый лиризм», что, по Тейге, даст обществу новый тип человека, новые чувства и инстинкты.

Родословную этого искусства он вел от «проклятых поэтов» через западные авангардистские течения к поэтизму. Революционность искусства заключается, по его мнению, в формах, которые создают эти течения. Все прочее искусство Тейге объявлял буржуазным, будь то буржуазный академизм в живописи либо пролетарская поэзия: «... в сущности и характере, в архитектонике и фор-

ме, а не в тематике и программной тенденции заключается социальная сторона и классовость искусства»³⁶.

Программа поэтизма имела много общего с программами западного авангардизма. Приведу на этот счет высказывание В. Неёвала, который в книге «Современные поэтические направления» (1937) писал: «У поэтизма было общее с футуризмом пристрастие к действительности большого города и к высоким скоростям, общее с кубизмом требование самобытности поэтических выразительных средств, а с сюрреализмом, с которым он родился почти одновременно и который он в известной степени предвосхитил, — общая склонность к спонтанному способу выражения, не подчиненному предварительному плану и рационально-логическим требованиям, акцентирование ассоциативного образа мыслей и свободного самоцельного образотворчества»³⁷. В другом месте он отмечал: «Дадаизм имел известное влияние и на чешских поэтистов»³⁸.

Устанавливая западные параллели, не следует забывать и о чешской предшественнице поэтизма — неймановской программе кануна первой мировой войны, изложенной в статьях книги «Да здравствует жизнь!». По существу, поэтизм повторял неймановский лозунг радостного восприятия жизни, его ориентацию на западные авангардистские течения, на определенные формальные приемы, на воспевание достижений техники и городской цивилизации. Правда, сами поэтисты не признавали этой связи, что, на мой взгляд, объясняется их отрицательным отношением к Нейману как теоретику «пролетарского искусства». Логика полемики с ним не позволяла им увидеть собственную близость к этапу, уже пройденному Нейманом.

Если очевидно родство пролетарской поэзии начала 20-х годов с поэзией тех лет Маяковского и Блока, то в поэтизме можно обнаружить общие моменты с программными постулатами русского имажинизма.

Теоретики имажинизма мечтали о революции духа, которая научит людей радоваться жизни, сделает их счастливыми. Имажинисты, как несколько позднее поэтисты, объявляли свои опыты работой на будущее бесклассовое общество. В. Шершеневич в 1920 г. в манифесте « $2 \times 2 = 5$ » выдвигал идею «университета радости»: «...имажинизм есть первый раскат всемирной духовной революции... Имажинизм есть крестовый поход в Иерусалим Радости, „где во гробе господнем дремлет смех“... Искусство должно быть радостным, довольно идти вне-

реди кортежа самоубийц. Имажинизм таит в себе зарождающиеся нового, внеклассового, общечеловеческого идеализма арлекинского порядка»³⁹. Есть также известная аналогия связи Есенина с имажинизмом и В. Незвала с поэтизмом. Не только творчество, но и теоретические построения этих больших художников лишь отчасти совпадают с программами течений, к которым они примыкали. Рассуждения о поэзии, об образе в «Ключах Марии» (1920) Есенина не равняются имажинистским декларациям, они открывают нечто из индивидуальной творческой лаборатории их автора. То же самое можно сказать об эссе о поэзии В. Незвала «Фальшивый марьяж» (1925).

Как уже отмечалось, чешская программа «пролетарского искусства» восходила к трактовке этого понятия Лупачарским, а не теоретиками русского Пролеткульта, хотя и их взгляды были известны в Чехословакии. Большая близость с пролеткультовскими постулатами обнаружилась в чешском поэтизме⁴⁰. Была здесь связь и с теорией Троцкого, высказанной им в книге «Литература и революция» (1924) о том, что в период пролетарской диктатуры не может возникнуть новое искусство. На критику Троцким с этих позиций идеи «пролетарской культуры» опирались поэтисты в заявлениях о «немарксистской природе» концепции «пролетарского искусства».

В левой критике середины 20-х годов заметной фигурой становится Бедржих Вацлавек (1897—1943). В целом он сыграл важную позитивную роль в становлении марксистской литературной критики Чехословакии. Это был человек большой эрудиции и высокого чувства ответственности, неприменный деятельный участник всех культурных мероприятий КПЧ. Но к его ранним взглядам на социалистическое искусство в полной мере применимо определение, что это был путь «проб и ошибок». Получивший образование в Карловом университете в Праге, а также в университетах Вены и Берлина, Вацлавек как критик начинал в рядах сторонников «пролетарского искусства». К первым проявлениям поэтизма он отнесся сдержанно, однако вскоре полностью принял эту программу, рассматривая ее как единственно правильный ответ искусства на общественную ситуацию периода империализма. Более того, он попытался дать научное обоснование поэтизма с точки зрения диалектического и исторического материализма. В своих построениях Вацлавек опирался на эстетические теории немецких социалистов В. Гаузенштейна и Лю Мертен, от которых он воспринял и черты

вульгарного социологизма, механистического подхода к развитию общества.

В 1922 г. Вацлавек восторженно приветствовал «Час рожденья» Волькера, а в 1925 г. он стал одним из авторов манифеста «Хватит Волькера!», который был направлен против спекуляций буржуазных кругов на памяти безвременно ушедшего талантливой поэта, но также и против самой поэзии Волькера, против его стремления поставить искусство на службу социальной революции: «Он просто и со всей творческой наивностью работал на новое человечество, поэтому мы его любили, но он не создал новой формы. Поистине новое и великое искусство начинается сразу же после него»⁴¹. В одной из статей того времени Вацлавек пишет об «исторической ошибке» Волькера, которая заключалась в том, что он хотел «сделать поэзию активным фактором социальной жизни, оружием пролетариата»⁴². Кроме того, как считал критик, стать революционным поэтом Волькеру не позволило его происхождение из «благополучной мелкобуржуазной семьи». Но зато истинно пролетарскими представляются ему поэтические стихи выходца из рабочей среды Сейферта. «Революционное искусство, искусство революции, — утверждал Вацлавек в послесловии к сборнику «Фронт» (1927), — может существовать только в смысле форм, утилитарно выполняющих революционную функцию»⁴³. И далее он писал: «Исторический материалист должен сегодня пошмать, что речь идет не о создании нового искусства как классового понятия и явления, а о создании бесклассовых форм вместо «искусства»⁴⁴. Фундаментальное социологическое обоснование такого искусства Вацлавек предпринял в книге «Поэзия на распутье» (1930), отдельные главы которой в виде статей печатались в журналах второй половины 20-х годов. Он дал в ней обзор развития искусства начиная с первобытных времен, через эпоху феодализма, капитализма, современного империализма — вплоть до перспективы бесклассового общества, когда искусство, по его мнению, сольется с жизнью и растворится в ней. Из факта прогрессирующего разделения труда в обществе он делал вывод о том, что «искусство в период империализма не имеет никаких других задач, кроме эстетических»⁴⁵. Отсюда долг художника-марксиста в период империализма — добиваться абсолютной чистоты поэзии, отделяя ее от сферы политики: «Надо выбрать либо искусство, либо революцию. Смешивать эти две вещи — не идет на пользу ни искусству, ни революции. Художник дол-

жен заботиться о том, чтобы вызвать и удовлетворить эмоции, революционер — о том, чтобы достичь социалистического общества. Как критерии содержания и этические аспекты нарушают чистоту эстетического опыта, делая эстетические акценты неопределенными и ослабляя эстетическое наслаждение, так и обратно — художнические задачи нарушают и ослабляют целенаправленную революционную работу. Эти две цели взаимно исключают друг друга, и их необходимо начисто разделить»⁴⁶.

Вацлавек был в тот период убежден, что единственно верная марксистская цель современного искусства — лабораторным путем создать новые формы, которые, подобно мощной производственной технике империализма, будут использованы в будущем бесклассовом обществе. Наряду с работами В. Гаузенштейна и Лю Мертен он основывался при этом на взглядах Троцкого, полагая, что учитывает в своих построениях опыт советского культурного развития.

Мы уже говорили о том, что художественная практика поэтизма в ее лучших образцах отнюдь не была тождественна теории, хотя теоретические авангардистские концепции и оказали заметное влияние на развитие чешской литературы, особенно поэзии, середины 20-х годов. Было бы несправедливо считать это влияние только отрицательным. Например, программная нацеленность на создание новых форм обогатила поэтику рядом новых моментов. Позитивным для развития чешского театра был интерес к малым развлекательным жанрам, ставка на зрелищность, яркость красок и т. п. Но жесткая нормативность в области формы и содержания, отказ от изображения в искусстве реальных жизненных противоречий и трагических ситуаций, облегченная, только «улыбчатая» трактовка человека и его эмоций — все это не могло не сужать возможности литературы, создавало опасность шаблона и примитива, — в конечном счете, заводило искусство в тупик. Для развития революционного искусства очень важно было вскрыть ошибочность, по сути дела, левацких теорий поэтизма, однако это произошло далеко не сразу.

Оценивая поэтизм, нельзя упускать из виду тот факт, что большинство его сторонников разделяли идеалы социалистического общества, мечтали о его создании в Чехословакии, отрицательно относились к порядкам буржуазного государства. Они активно поддерживали СССР, принимали участие в деятельности образованного в 1925 г. Общества экономического и культурного сближения с но-

вой Россией (одним из его основателей был З. Неедлы). В составе делегации этого Общества Тейге и Сейферт уже в 1925 г. посетили СССР. Поэтисты подчеркивали созвучность своих усилий с усилиями некоторых направлений в советском искусстве, с конструктивизмом в архитектуре, с театральным новаторством Мейерхольда и т. д. Ратуя за абсолютную «чистоту поэзии», они считали себя настоящими революционерами и марксистами. Так, К. Тейге, побывав в СССР, подверг критике советскую культурную политику за недостаточную революционность, упрекал Советскую власть в излишнем почтении к памятникам старины: «Французская революция сравнила Бастилию с землей, а в Ленинграде не взорвали Петропавловскую крепость, хотя она этого заслуживала. В музеях Достоевского или Пушкина, под которые отданы целые дома, хотя в городах продолжается страшный жилищный кризис, сохраняется без разбору все, что имеет к этим писателям хоть какое-то отношение. Эта магия коллекционирования кажется нам несколько спобитской; это фетишизм, идолопоклонство, культ великих личностей, который в высшей степени противоречит современному духу»⁴⁷. Он советовал продать «Мадонну Бенуа» и «прославленные иконы» какому-нибудь «сумасбродежному океанскому миллионеру» и обратить деньги на нужды промышленности. С сочувствием ссылался Тейге на призывы «Лефа» покончить со старым искусством. Но мы найдем у него и восторженные отзывы о рабочих клубах, о живой газете, о советском театре, успехах советского архитектурного конструктивизма, который он популяризировал в Чехословакии. Короче говоря, в теоретических и критических выступлениях поэтистов, как и в художественной практике Деветсила, сталкивались весьма противоречивые тенденции.

Противоречивым было и отношение к поэтизму в марксистской критике. Первая реакция сторонников «пролетарского искусства» на программу поэтизма была резко отрицательной. Это относится не только к представителям старшего поколения, как С. К. Нейман, но и к молодым. В 1925 г. начал выходить журнал «Авангарда», в первую редколлегию которого входили молодые коммунисты Ю. Фучик, Я. Шверма, И. Секанина, В. Клементис, Ф. К. Вейскопф, И. Вейл. Во втором номере журнала был опубликован подписанный группой словацких пролетарских писателей «Дав» памфлет «Поэтизм», в котором это течение характеризовалось как «культурный продукт бур-

жуазного мира, находящегося в состоянии трупного разложения», как «эпигонство эпигонов, что вырядились в тряпки, отброшенные парижским денди»⁴⁸. В следующем номере появилась статья Ю. Фучика «Ликвидация культа Волькера», где он доказывал, что этот поэт открывал новый период в развитии культуры, тогда как испровергающие его девятисловцы «идут в полном смысле этого слова по линии развития буржуазной литературы»⁴⁹.

Тон пародирования, высмеивания взял по отношению к поэтизму К. Ф. Вейскопф (1900—1955). «Африка на Жижкове», — остроумно писал он о стихах Сейферта в статье «100 процентов. Замечания к вопросу о поэтизме. Замечания, а не методологическое исследование». Но здесь же содержались и точные рассуждения об иллюзорности антибуржуазного характера революции форм: «Революция формы сегодня уже никого не страшит, современный буржуа ее не боится, напротив, он ее принимает... Единственное его слабое место — это счет в бапке»⁵⁰.

Новые оттенки в полемику с поэтистами внесла выдвинутая «Авангардой» идея создания единого Левого фронта искусства, в котором бы объединились все художники, стоящие на революционных позициях по отношению к буржуазному миру. Эта идея возникла под несомненным влиянием резолюции ЦК ВКП(б) 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы», о которой журнал информировал читателей в своем шестом номере. Горячим пропагандистом Левого фронта выступил Ф. К. Вейскопф. Он пытался убедить поэтистов в ошибочности их позиции «блистательной изоляции» художника. Обыгрывая фразу из «Фальшивого марьяжа» Незвала («нельзя хотеть от жепщины, чтобы она родила колибри»), он писал: «Нельзя хотеть от поэта, чтобы он воспевал резолюцию партийной районной конференции где-нибудь в Постолюптах или зарифмовывал передовую статью „Подбрадских розгледов“». Но можно его призвать, чтобы он оставался в XX в. и не усаживался бы под стеклянный колпак... Можно призвать его, чтобы он отказался от блистательной изоляции, в которой он все еще пребывает, и объединился с нами в единой сильной организации левого — в широком смысле этого слова — искусства»⁵¹.

Эта первая попытка создать организацию Левого фронта не увенчалась успехом; у ее инициаторов не было еще необходимого опыта и авторитета. Но, даже и неосуществленная, эта попытка способствовала осознанию единства революционно настроенных художников перед лицом бур-

жуазного мира, что было принципиально важно для чешской литературной жизни. Стремлением к объединению сил, а также признанием некоторых очевидных художественных достижений поэтистов объясняется изменение отношения к поэтизму Ю. Фучика, который в 1926 г. принимает тезис Вацлавска о разделении искусства и революции. Можно сказать, что Фучик здесь отступил перед видимой основательностью аргументов Вацлавска, однако в отличие от него Фучик не считал такое решение окончательным для всего периода империализма, он не сомневался, что положение в искусстве еще изменится: «Год консолидации обнаруживает всю напрасность антипоэтистской политики и подтверждает правомерность современного состояния поэзии — вплоть до ближайшего момента социального обострения»⁵².

Такой момент не заставил себя долго ждать. Но еще раньше, чем ощутимо изменилась общественная атмосфера, раньше, чем новую ситуацию осознала критика, в творчестве лучших представителей поэтизма стали проявляться новые тенденции, явно противоречившие поэтистским декларациям. Сейферт в сборнике «Соловей поет плохо» (1926) с болью и тревогой напоминал о недавней войне, следы которой он встречал повсюду: тревожная тональность сборника, подчеркнутая его заглавием, явно противоречила поэтистскому культу веселости. Новое гражданское качество обрела поэзия Незвала в поэме «Эдисон» (1928), прославляющей творческий труд и гений человека. Так идеалу «чистой лирики» был нанесен удар самыми верными ее приверженцами.

Перед литературной теорией с новой актуальностью встал вопрос о связи искусства с действительностью, о программе революционного искусства и критериях критики. Эти вопросы оказались в центре литературных дискуссий 1929—1930 гг.

Дискуссии рубежа 20—30-х годов о «чистоте» поколения Деветсила и о книге Вацлавска «Поэзия на распутье» явились переломным моментом в процессе формирования чешской марксистской критики. Эти литературные события происходили в обстановке резких сдвигов в общественно-политическом климате страны и принципиальных перемен в линии КПЧ.

К этому времени не осталось и следа от материального процветания республики. К Чехословакии подбирался экономический кризис, росло число безработных, падал уровень жизни трудящихся, назревали новые классовые

бою. Наступал тот самый «момент социального обострения», который предсказывал Фучик в статье 1926 г.

V съезд КПЧ в 1929 г. избрал новое руководство партии во главе с Клемептом Готвальдом, взявшее курс на подъем революционной борьбы в соответствии с решениями VI конгресса Коминтерна. Крутые изменения в деятельности партии вызвали известное смятение у части левой интеллигенции. Не разобравшись в сути этих перемен, против нового руководства КПЧ выступили с манифестом, требующим созыва чрезвычайного съезда, семь писателей-коммунистов, в основном старшего поколения: Ольбрахт, Майерова, Малиржова, Неймап, Гора, Сейферт, Вапчура. В поддержку линии V съезда против манифеста семи по инициативе Фучика выступили члены Девецила и словацкого «Дава»: Фучик, Тейге, Незвал, Новомеский, Вацлавек и др. Вопросы, о которых шла речь в манифестах, не имели прямого отношения к литературе, однако уже сам по себе этот конфликт и новый раскол в среде левых писателей с большой остротой выдвинул проблему взаимоотношений партии и творческой интеллигенции, революционного движения и литературы.

Оказалось достаточно случайного повода: абстрактно-морализаторской статьи, вернее, даже заметки члена Девецила художника И. Штырского о перерождении поколения Девецила, чтобы развернулась бурная дискуссия. Был поднят вопрос об этике писателя-коммуниста: К. Тейге обличал «дезертиров» Гору и Вапчуру, припавших государственные премии, И. Секапина — Незвала за слабый роман «Хропка конца тысячелетия», написанный, по собственным словам поэта, ради гонорара, шла речь о принципиальности критиков Девецила и т. п. Однако в центре оказались проблемы связи литературы с революционной борьбой и задачи марксистской литературной критики.

И. Штырский отстаивал принцип «абсолютной чистоты» искусства: «Поэт свободен от всех предрассудков. Он восхищается героями революции равно, как и героями контрреволюции. Если он любит смерть, то казнь Сакко и Ванцетти вдохновит его точно так же, как и казнь царской семьи»⁶³. Девециловцев он критиковал за то, что они «сидят на двух стульях» — занимаются и искусством и революцией. Но такая, явно эпатирующая левых писателей точка зрения ни у кого не встретила поддержки. Все участники дискуссии считали, что новое искусство по самой своей сути должно быть связано с революцией. Но

что это должно означать? Мнения резко разделились, но разделение это не соответствовало, как это можно было ожидать, группировкам «по манифестам» в связи с V съездом КПЧ. Тейге и Вацлавек заняли в дискуссии одну сторону, а Фучик и Новомеский — противоположную, оказавшись в одном лагере с С. К. Нейманом.

Тейге пытался доказать, что революционным может быть только авангардистское искусство. Он писал о «кризисе критериев» марксистской критики, выход из которого, по его утверждению, лежит в изучении принципов искусства авангарда. Тейге призывал оценить «постоянный поединок между академическим и официальным творчеством (классицизм, парнасизм, реализм) и творчеством революционным (от романтизма через символизм и кубизм к сюрреализму)»⁵⁴ и изживать реализм как безнадежно устаревший способ творчества.

Против этих теорий решительно выступил С. К. Нейман: «Хаос в Левом фронте лежит на совести тех теоретиков и критиков, которые заявляют о своей приверженности к марксизму, но вместе с тем без разбора принимают все формально „авангардное“ и „конформистское“...»⁵⁵. В качестве образца для марксистских критиков он выдвигал мастерство анализа Ф. К. Шальды, который хотя и не является марксистом, но обладает умением называть вещи своими именами и открывать действительные связи в искусстве, без «балласта выпячиваемой всем на удивление учепости». Нейман призывал соединить такой тип анализа с марксистским диалектическим пониманием общих процессов.

Молодой критик Курт Копрад (1908—1941) категорически протестовал против того, чтобы считать революционными «все эти мировые революции формы от изма к изму, от импрессионизма к экспрессионизму, от кубизма к конструктивизму»⁵⁶, называя единственным мерилем прогрессивности классовость содержания и функции произведения. Этой статье недоставало гибкости, которой критику еще предстояло учиться, но в то же время он обнаружил большую четкость и самостоятельность позиции, стремление рассматривать проблемы искусства в общей системе научного марксизма. В лице Копрада чешская марксистская критика получила серьезное пополнение.

К выводу о несостоятельности авангардистских концепций и о необходимости создавать подлинно марксистскую критику пришли также Ю. Фучик, И. Секанина, Л. Новомеский. Фучик писал о «полном хаосе в вопросах,

которые должны были решать социалистические теоретики в области искусства», а заканчивал свои заметки фразой: «Я говорю это с неприятным чувством, что среди носов, в которые я мечусь, паходится и мой собственный»⁵⁷.

Чехословацкий литературовед В. Достал, анализируя материалы дискуссии 1929—1930 гг., пришел к заключению: «Временем „поколенческой дискуссии“ мы можем у нас датировать возникновение культурной политики как определенного участка партийной работы»⁵⁸. С этого времени партийная печать, и в первую очередь еженедельник «Творба», редактором которого становится Ю. Фучик, начинает уделять проблемам культуры систематическое внимание, существенно возрастает роль критиков-коммунистов. Однако потребовалось еще немало времени и жарких споров, прежде чем хотя бы в общих чертах была выработана марксистская концепция литературы, на которую могла бы опереться культурная политика КПЧ.

Непосредственным продолжением «поколенческой» дискуссии явилась полемика вокруг книги Б. Вацлавека «Поэзия на распутье».

Эдуард Уркс (1903—1942) — член словацкого «Дава», как и Л. Новомеский принимавший самое живое участие и в чешских литературных дискуссиях, выступил с развернутой рецензией на эту книгу. Воздав должное стремлению Вацлавека к научной обстоятельности, он самой решительной критике подверг его методологию. Попытки автора каждый этап в развитии искусства объяснить непосредственно уровнем развития техники Уркс расценил как шаг назад по сравнению со взглядами Плеханова. Отверг он и принцип разграничения сфер политики и искусства, заявив: «Мы, напротив, утверждаем, что и в области искусства все действительно ценное служит социальной революции»⁵⁹. Критикуя «чистое искусство», он, однако, ставил его выше «пролетарского натурализма», не видя других вариантов творчества революционных художников.

В этом пункте с Урксом полемизировал начинающий критик Ладислав Штолл (1902—1981), который предсказывал рождение в гуще жизни и классовой борьбы нового революционного искусства, свободного от греха натурализма и ограниченности «чистого искусства». Но он был солидарен с Урксом в основных методологических воззрениях и в общей оценке книги Вацлавека.

Важной вехой на пути выработки новой концепции революционной литературы стали дискуссии вокруг ре-

шений Харьковской международной конференции революционных писателей 1930 г. Эта конференция была заметным событием в процессе консолидации мировой революционной литературы. На ней были отвергнуты левацкие теории о том, что до полной победы социализма не может быть создано большое социалистическое искусство, а также миф о революционности искусства авангарда. Конференция способствовала росту авторитета революционной литературы, осознанию ее силы. Однако в решениях Харьковской конференции сказались и некоторые сектантские тенденции, были повторены отдельные рапповские ошибки, не все рекомендации припомнились с надлежащим учетом своеобразия местных условий. В целом конференция помогла укреплению авторитета революционных литератур в странах зарубежного мира, по передовым писателям и критикам предстояло на практике преодолеть ее крайности и перегибы.

Харьковская конференция приняла «Открытое письмо революционным писателям Чехословакии», в подготовке которого принимал участие присутствовавший на конференции Б. Вацлавек. Среди поставивших подписи под письмом были А. Фадеев, Ф. Папферов, М. Скачков, М. Голд, Б. Ясенский, Г. Бакалов. Вместе с И. Р. Бехером и Л. Репном от революционных писателей Германии письмо подписал Ф. К. Вейскопф, который в 1927 г. участвовал в I Международном конгрессе революционных писателей в Москве, а в 1928 г. переехал в Берлин, где стал одним из организаторов Союза революционно-пролетарских писателей. В «Открытом письме» выдвигалась задача сотрудничества писателей Чехословакии с революционным рабочим классом и с революционными писателями мира, задача разработки литературной теории и т. д., отмечались некоторые действительно существовавшие недостатки в идеологической и культурной линии партийной печати и марксистских критиков. Вместе с тем общая оценка пути, пройденного революционной литературой Чехословакии, была очень категоричной и огрубленной. Пролетарская литература начала 20-х годов оценивалась здесь как якобы целиком стоявшая на позициях Пролеткульта, литература периода стабилизации капитализма — как воплощение правого уклона, троцкистских влияний и левого уклона, выразившегося в абсолютизации репортажа и журналистской работы как единственных форм революционного словесного творчества. Даже если сделать скидку на терминологию тех лет, все равно невоз-

можно согласиться с этими формулировками, по существу перечеркивающими все усилия чехословацкой революционной литературы. Главной же ошибкой «Открытого письма» было то, что из этих неточных констатаций были сделаны выводы и рекомендации создавать новую революционную литературу исключительно на основе рабкоровского и селькоровского движения: «Революционная литература Чехословакии не может впредь ориентироваться на высокую литературную продукцию и сотрудничество с попутчиками, она должна ориентироваться прежде всего на массовую работу. Это значит, что главное внимание должно быть обращено на рабкоров и селькоров, поскольку они развиваются в направлении к литературному творчеству, и писателей из рабочего класса вообще»⁶⁰.

С резкими возражениями против «Открытого письма» выступил С. К. Нейман, который писал, что «Открытое письмо» дает административные указания, а не марксистский анализ проблем: «Что касается рабкоров, то на основе тридцатилетнего опыта я убежден, что у нас такая литературная ориентация может принести только вред — лишь увеличить неистребимый легион никудышных стихоплетов»⁶¹.

Сила чешской революционной литературы была в том, что в ее рядах шли крупнейшие национальные художники. Рапповски недоверчивое отношение к ним, противопоставление им в качестве главной силы новой литературы писателей-самоучек из рабочего класса могли нанести урон делу социалистической литературы. К счастью, этого не случилось. Рекомендации «Открытого письма» не воспринимались буквально даже Б. Вацлавеком, который более других ратовал за их воплощение в жизнь. В это время существенно меняются его позиции, в чем сыграли роль как дискуссии 1929—1930 гг., так и участие критика в работе Харьковской конференции. Вацлавек согласился с критикой Уркса и Штоллы основных методологических положений его книги «Поэзия на распутье» и заявил о намерении бороться за подлинно революционную литературу⁶². Поначалу, в духе «Открытого письма», он выступал за создание в Чехословакии организации пролетарско-революционных писателей, сопровождая вместе с тем формулировки письма смягчающими уточнениями. Но идея эта не вызвала большого энтузиазма, тем более что с 1929 г. в Чехословакии существовал созданный по инициативе КПЧ Левый фронт творческой интеллигенции. Его первым председателем был К. Тейге, который пытал-

ся проводить здесь некоторые свои авангардистско-сектантские идеи. Однако уже в 1930 г. его сменил С. К. Нейман, а в 1932 г. председателем Левого фронта стал З. Недлы. Левый фронт имел отделения во многих крупных городах республики, в том числе и в Словакии, выпускал одноименный журнал, организовывал культурные вечера, выставки и дискуссии, развернул издательскую деятельность. Формально стоявший вне партий, Левый фронт на деле проводил большую и исключительно важную работу по объединению вокруг КПЧ революционных и демократических сил, противопоставление ему «чисто пролетарского» писательского союза могло привести лишь к новому расколу левой литературы. А после того как в СССР в 1932 г. было принято Постановление ЦК ВКП(б) о ликвидации РАПП и перестройке литературно-художественных организаций, эта идея была отброшена вообще.

В целом же можно констатировать, что в результате споров 1929—1930 гг. было покончено с сомнениями в возможности создать в условиях капиталистического строя литературу, служащую социальной революции, было покончено с абстрактным теоретизированием о революционности «чистой поэзии», укрепился фронт марксистской критики и на повестку дня встали вопросы практической разработки концепции новой литературы.

Годы экономического кризиса были в Чехословакии периодом необычайного обострения классовой борьбы и открытых выступлений трудящихся против буржуазного правительства, на которые оно отвечало потоком репрессий, вплоть до расстрелов рабочих демонстраций.

Непрестанным гонениям подвергались в 30-е годы коммунистическая печать и критики-коммунисты, которые были и видными партийными организаторами, и неутомимыми журналистами. Цензура запрещала и конфисковывала прогрессивные издания. С приходом в 1933 г. в соседней Германии к власти Гитлера в Чехословакии активизировались силы крайней реакции. Коммунистическая печать разоблачала внешний и внутренний фашизм, организовывала массовые выступления против голода и войны, сплачивала антифашистский фронт деятелей культуры.

На эти напряженные и тревожные годы, когда обстановка вроде бы не располагала к углубленной аналитической работе, приходится период очень интенсивной теоретической деятельности критиков-марксистов, словно бы политическая и социальная конфликтность времени способствовала обострению творческой мысли. Проблемати-

ка новой литературы исследуется широко и под разными углами зрения. Детально обсуждается вопрос о ее задачах и характере, о ее тематике и форме, вопрос о ее методе. Марксистская критика обобщает опыт нового подъема, который переживают в 30-е годы чешский общественно-политический роман и гражданская поэзия, а ее суждения, в свою очередь, помогают мировоззренческой и эстетической ориентации писателей.

Возрастает философский уровень марксистской критики. Важным шагом в освоении ленинских взглядов на культуру было издание в 1928 г. отдельной книгой статей В. И. Ленина о Л. Толстом с предисловием Ю. Фучика, статей, которые берутся теперь критиками-марксистами на вооружение. В 1933 г. Э. Уркс и Л. Свобода перевели на чешский язык книгу В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» (вышла в библиотеке Левого фронта), которая была исключительно актуальна для ситуации в чешской философии. Вообще в 30-е годы при поддержке Коминтерна разворачивается работа по переводу на чешский язык трудов классиков марксизма, в которой принимали деятельное участие критики-марксисты. В переводах трудов К. Маркса принимает участие Л. Штолл.

Значительно расширяются и укрепляются контакты с советской литературой. Этому способствует поездка Б. Вацлавека и В. Клементиса на Харьковскую конференцию, участие чехословацких писателей (В. Незвала, Л. Новомеского и др.) в работе I съезда советских писателей, длительное пребывание в СССР Ю. Фучика, Л. Штолла и т. д. После установления в 1935 г. дипломатических отношений между СССР и Чехословакией в страну приезжает первая официальная делегация советских писателей, которую возглавлял М. Кольцов и в которую входили А. Фадеев, А. Толстой, С. Третьяков, А. Караваева, Я. Купала и И. Микитенко. Растет число переводов советской литературы, улучшается их качество. На чешский язык переводятся романы «Я люблю» Авдеевко, «День второй» Эренбурга, «Время, вперед!» Катаева (два издания), «Скутаревский» Леонова (два издания), «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Двадцать стульев» Ильфа и Петрова, «Тихий Дон» и «Поднятая целина» Шолохова (по два издания) и мн. др. В профессиональных театрах ставятся «Гибель эскадры» Корнейчука, «Оптимистическая трагедия» Вишневского, пьесенировка «Поднятой целины» и т. д. Критики-марксисты выступают со статьями и рецензиями на новые произведения советской литера-

туры, учитывают советский опыт в своих теоретических построениях.

С большим вниманием чехословацкие критики-марксисты следят и за творчеством и теоретической активностью революционных писателей в других странах. Так, в 30-е годы в Чехословакии получают известность работы Д. Лукача. Б. Вацлавек переводит на чешский язык и издает в брошюре «К вопросам марксистской эстетики» (1934) статьи Лукача из журнала «Липкскурве» «Тенденция или партийность. К вопросу о тенденциозном искусстве» и «Репортаж или художественное творчество. К проблематике революционно-пролетарской литературы». В предисловии к брошюре Вацлавек подчеркивает глубину и точность суждений Лукача о тенденции в искусстве, он, как и некоторые другие чешские теоретики социалистического искусства, например С. К. Нейман, опирается на эти суждения в своих теоретических работах.

Самоопределение марксистской критики шло в полемиках с консервативным лагерем в литературе, с глашатаями либерализма, по подчас и с посетителями общедемократических взглядов. Так, в 1931 г. Фучик выступает с полемической статьей против Ф. К. Шальды, которого он глубоко уважал, из рук которого он получил журнал «Творба», превратившийся в 30-е годы в ведущий печатный орган в борьбе за новую революционную литературу. Шальда написал в своем журнале «Шальду» записник», что «марксистский коммунизм» не подходит для интеллигенции, это-де утилитарная «вера угольщиков». Фучик ответил своему учителю, что гордится принадлежностью к людям «веры угольщиков»: «Пусть те, у кого нет больше сил, и дальше по-разному мир объясняют, рисуют, воспевают.

Мы, люди «веры угольщиков», его изменим!»⁶³.

Критики-коммунисты горячо спорили по принципиальным вопросам, но вместе с тем прилагали усилия для того, чтобы привлечь к общей борьбе против реакции, фашизма и войны как можно более широкий круг мастеров культуры: не только Ф. К. Шальду, который, как правило, поддерживал их выступления ⁶¹, но и К. Чапека, своего давнего оппонента. Большая гибкость и диалектический подход были проявлены ведущими марксистскими критиками на новом витке дискуссий по проблемам авангардизма.

В 1934 г. В. Незвал создал группу чешских сюрреалистов, которая сделала заявление о солидарности с КПЧ и намерении бороться с фашизмом посредством сюрреалистического творчества, представляющего, по их словам,

диалектический материализм в искусстве⁶⁵. Критикам-коммунистам была ясна плюозорность программы сюрреалистов, но по отношению к ним они избрали метод не разоблачений, а товарищеской критики, дискуссии. Л. Штолл в «Руде право» осудил выступление молодых коммунистов (группа Ф. Солдана), которые объявляли сюрреалистов «классовыми врагами» пролетариата. 28 мая 1934 г. Левый фронт организовал многолюдную дискуссию о сюрреализме в Городской библиотеке Праги: ее материалы вышли в свет в том же году в сборнике «Сюрреализм в дискуссии».

В. Незвал и К. Тейге выступили на этом вечере с докладами, утверждающими сюрреализм. Критика их концепций была дана в докладе Л. Штолла, который при публикации в сборнике получил название «К социологии романтизма». Штолл попытался рассмотреть возникновение сюрреализма на широком историческом фоне развития буржуазного общества и форм антибуржуазного бунтарства, подробно раскрыл необоснованность претензий сюрреалистов на диалектико-материалистический марксистский характер их теории. В то время сам Штолл еще несколько преувеличивал научное значение психоанализа, подчас схематически судил о некоторых явлениях искусства, называя, например, творчество Ванчур «феодалным романтизмом». Но в целом здесь содержалась верная оценка нового чешского авангардистского течения, была ясно очерчена партийная линия по отношению к группе сюрреалистов. Ссылаясь на Резолюцию ЦК ВКП(б) 1925 г., он говорил о принципе свободного соревнования в литературе, подчеркивая: «Но тем самым мы никоим образом не отказываемся от права критики»⁶⁶.

Мощным импульсом развития марксистской литературной критики Чехословакии явились решения и материалы I съезда советских писателей, выдвижение концепции социалистического реализма. Само это понятие было воспринято практически всеми писателями и критиками-коммунистами с большим удовлетворением, однако в его трактовке сразу же обнаружилось расхождение.

В. Незвал, участвовавший в работе съезда и впервые побывавший в Советском Союзе, говорил и писал о советской действительности с огромным восхищением. Сочувственно принял он и лозунг социалистического реализма, но считал его пригодным для литературы Советского Союза, методом же революционной литературы капиталистического мира он продолжал считать сюрреализм. Ту же

мысль повторял и К. Тейге, полагавший, что и для советской литературы сюрреализм важен в качестве «психологического дополнения».

Спор с сюрреалистами оказался в центре дискуссии о социалистическом реализме, организованной Левым фронтом 14 ноября 1934 г., материалы которой вышли в сборнике «Социалистический реализм» (1935. В этом же сборнике был помещен доклад Н. И. Бухарина на Первом съезде советских писателей).

Основным докладчиком на дискуссии был Курт Копрад. Он отстаивал тезис о том, что «новая ориентация революционной литературы имеет и в капиталистических странах свою историческую основу»⁶⁷. По его мнению, социалистический реализм в чешской литературе объединяет с социалистическим реализмом в советской литературе «общая теоретическая база — марксистская эстетика, социалистическая перспектива, то обстоятельство, что он не исключает революционную романтику в изображении пролетарского героизма, ориентация на цельного человека во всей его полноте»⁶⁸. Отличие от советской литературы он видел в области тематики, ибо материалом чешской литературы социалистического реализма является «не новый человек, вступающий в бесклассовое общество, но все разнообразие упадка капиталистического мира и пролетарской борьбы»⁶⁹.

Особенно остро против точки зрения К. Копрада выступил К. Тейге, который в итоге поставил под сомнение идею социалистического реализма и для советской литературы. Дело в том, что К. Тейге постоянно отвергал реализм. «Наиболее типичная форма реализма, — утверждал он, — буржуазный реализм XIX в. — играл в развитии художественного творчества нового времени реакционную роль»⁷⁰. Связь советских прозаиков с реалистической традицией он рассматривал как признак отсталости. «Форма фабульного реалистического романа сегодня мертва»⁷¹, — заявлял Тейге, ибо-де ее полностью разрушил и отбросил авангардизм. Социалистический реализм он готов был принять лишь как постулат теории, который следует дополнить сюрреализмом. Этот тезис решительно опровергал К. Копрад, определявший концепцию «сюрреалистической активности» как «чистейший идеализм» и доказывавший способность социалистического реализма «показать человека во всей его полноте».

Концепцию социалистического реализма полностью принял Б. Вацлавек. Он проводил эту линию в редакци-

руемом им журнале «Индекс» и других журналах, выступил инициатором объединения чешских и словацких писателей, разделявших позиции социалистического реализма («Блок». 1935—1938). Статьи Вацлавека 30-х годов свидетельствовали о внимательном изучении трудов В. И. Ленина. Так, в статье 1933 г. «Марксизм как теория культуры и культурное движение» он цитирует ленинский проект резолюции съезда Пролеткульта: «Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата, как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры»⁷². Ленинский тезис Вацлабек противопоставляет пролеткультовскому нигилизму по отношению к наследию и троцкистскому левачеству, которому критик отдал дань в 20-е годы. Однако методологическая инерция предшествующего периода порой еще давала о себе знать в выступлениях критика, например в новых спорах вокруг наследия И. Волькера в связи с десятилетием смерти поэта (1934), когда он повторил вульгарно-социологические суждения, будто мелкобуржуазное происхождение не позволило Волькеру стать пролетарским поэтом. Недостаточно диалектично подходил он и к проблеме соотношения формы и содержания, полагая, что буржуазное искусство обладает зрелыми формами, а пролетарское — пока только содержанием, для которого надо создать форму.

Приняв в середине 30-х годов лозунг социалистического реализма, Вацлабек выдвинул его трактовку как «великого синтетического искусства», объединяющего в себе для новых целей все лучшие достижения искусства прошлого. Он отказывается от своего прежнего упрощенного понимания синтеза как использования «зрелой» формы буржуазного искусства для нового пролетарского содержания, подчеркивает свободу формы и тематики в литературе социалистического реализма. В теоретическом вступлении к сборнику портретов современных чешских писателей «Творчеством — к реальности» (1937) Вацлабек пишет: «Это будет искусство общественно активное, кото-

рое будет создавать новый мир: новое общество, нового человека, строй его чувств, образ его мыслей». И далее разъясняет: «Общественная активность — это не только изображение борьбы за новый мир в его чисто политической форме. Будущий синтез нельзя заранее ограничивать ни со стороны творческого метода — преждевременным определением принципов формы, ни со стороны тематики»⁷³. Отдельные положения и в этой книге могли вызывать и вызывали споры, несомненно, однако, важный вклад ее автора в разработку теории социалистического реализма в чешской критике. Важны и его наблюдения в этом плане над творчеством отдельных писателей, например в статье «Корни социалистического реализма в современной чешской литературе», где он весьма тонко и высоко оценивает пролетарскую литературу начала 20-х годов, а также прослеживает тенденции социалистического реализма в некоторых произведениях Незвала и Библа поэтического периода.

Так в ходе полемики, живой литературной жизни, в спорах о новых произведениях, преодолевая свои прежние ошибки, чешские критики-марксисты создавали широкую, недогматическую концепцию социалистического реализма, которая помогала им привлекать на свою сторону и писателей, принадлежавших к другим литературным направлениям. В 30-е годы в лагерь социалистической литературы приходит, например, выдающаяся писательница М. Пуйманова, прежде занимавшая общедемократические позиции. «Самый важный роман» назвал свою рецензию в «Творбе» на роман Пуймановой «Люди на перепутье» (1937) С. К. Нейман, который увидел в нем «замечательный шаг» к социалистическому реализму⁷⁴.

С. К. Нейман много сделал в 30-е годы для развития теории социалистического реализма, пересмотрев некоторые свои воззрения начала 20-х годов. Тогда он отказывался включать в пролетарское искусство интимно-лирическую проблематику, отдавая предпочтение прямой агитации в стихах. Теперь в книге «Анти-Жид или оптимизм без суеверий и иллюзий» (1937) он писал: «Неправда, что нам может прийтись по вкусу только определенное содержание. Напротив, перед писателем-социалистом лежит вся объективная действительность в состоянии почти что девственном. Нигде нет и уголка, который был бы уже полностью освещен в социалистическом искусстве. Даже любовный конфликт, это самое обычное на свете, не был еще по-социалистически разработан глубоко и во всем

многообразия»⁷⁵. Столь же широкие возможности, по мнению Неймана, социалистический реализм предоставляет писателю и в области формы: «Безусловно, социалистическая разработка содержания может быть только реалистической, но в самом широком смысле этого слова, которое включает в себе возможность большого разнообразия в области формы»⁷⁶.

Если Конрад, Штолл, Урке, Вацлавек, Нейман стремились к разработке теории нового искусства, то Ю. Фучик — редактор «Творбы», блестящий журналист, видный партийный работник — основные свои усилия в области литературной критики направлял на сличение широкого фронта деятелей культуры против фашизма и войны. Как и другие критики-марксисты, например выступавший против фашиствующих чешских католиков Л. Штолл, Ю. Фучик темпераментно обличал реакционеров от литературы, например чешских руралистов, выражавших идеологию крайне правой аграрной партии. Анализируя роман Р. Габриши «Огненная земля», критик доказывает, что «закон почвы», служащий идейной основой рурализма, по своим результатам ничуть не менее реакционен, чем гитлеровский «закон крови»⁷⁷. По всюду там, где он видел гуманистические тенденции, Фучик стремился их энергично поддержать, даже если речь шла о завязтых оппонентах коммунистов.

Примером может служить статья Фучика о романе К. Чапека «Первая спасательная» (1937). Критик-коммунист хорошо видел фальшивые ноты, которые принесло в этот роман о рабочих буржуазно-либеральное мировоззрение писателя, но в то же время он почувствовал в нем и начало перелома. Сам Чапек настаивал на случайности выбора рабочих в качестве главных героев своего романа, утверждал, что писал просто о героизме. Фучик в разборе романа убедительно показал, что это не так: Чапек нашел своих героев именно там, где их только и можно было найти. В совпадении выбора писателя с объективной правдой действительности критик увидел источник новых художественных открытий: «„Первая спасательная“ — исключительная книга в творчестве Чапека. В ней чувствуешь Чапека-поэта, который, может быть, еще сумеет однажды настезь раскрыть свои поэтические и свои человеческие глаза»⁷⁸. Жизнь К. Чапеку оставалось совсем недолго, но его пьеса «Мать» (1938), мужественная антифашистская позиция писателя в последние месяцы и дни его жизни, полностью подтвердили предсказание Фучика. Нет сом-

пей и в том, что известное сближение Чапека на последнем этапе его жизни и творчества с чешской социалистической литературой происходило не без воздействия на него марксистской литературной критики.

Полемические выступления критиков-марксистов, прежде всего К. Конрада, способствовали и гражданской и научной эволюции главы пражского литературного структурализма Я. Мукаржовского (1891—1975). Структурализм был в 30-е годы наиболее авторитетным течением чешской академической эстетики. Как общетеоретические работы Я. Мукаржовского, например «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы» (1936), так и его разборы конкретных произведений, например поэтического сборника Незвала «Абсолютный могильщик» (1937), вызывали интерес в среде левых литераторов и служили поддержке авангардистских тенденций. В полемику с Я. Мукаржовским вступил К. Конрад, который высоко оценивал вклад структурализма в изучение поэтического языка, но вместе с тем доказывал, что даже такой выдающийся ученый, как Мукаржовский, со своих идеалистических позиций не в состоянии раскрыть диалектику формы и содержания, упрощает и огрубляет эту проблематику. Статьи Конрада, особенно «Распря формы и содержания» (1934), были ценны не только критикой структурализма и русского формализма (Конрад анализировал «Теорию прозы» В. Шкловского), но и разработкой с марксистских позиций проблем соотношения формы и содержания в искусстве. Это же можно сказать о статьях Выцлавека по проблемам структурализма. Аргументированный диалог критиков-коммунистов с Мукаржовским способствовал сближению этого ученого с социалистическим литературным движением.

К середине 30-х годов на первый план в идеологической работе КПЧ, на первый план в деятельности критиков-марксистов все отчетливее выдвигается задача борьбы за единый фронт культуры против фашизма. Это не спало противоречий, не означало отказа от споров, в том числе и в среде литераторов-коммунистов. Но изменился характер полемики, критики-марксисты в первую очередь стремились найти, подчеркнуть, поддержать то, что служило целям объединения культуры, укреплению гуманизма и антивоенного пафоса в творчестве писателей разных политических убеждений. В капун второй мировой войны и в первый период оккупации, пока сохранялись хотя бы некоторые возможности печататься, критики-ком-

мунисты провели большую работу по актуализации традиций чешской литературы прошлого и народного творчества. Ряд работ о народной песне создал Б. Вацлавек. Этюды о Б. Немцовой, К. Сабине, Ю. Зейере написал Ю. Фучик и т. д.

Героическим эпилогом истории марксистской литературной критики межвоенного периода стало участие критиков-коммунистов в движении антифашистского Сопротивления. В фашистских тюрьмах и концлагерях погибли Ю. Фучик, К. Конрад, Э. Уркс, Б. Вацлавек. Но остались их труды, осталась живая традиция по-ленински принципиальной, боевой, объективной и научной критики, которую после войны в свободной социалистической Чехословакии продолжили Э. Неedly, Л. Штолл и молодое поколение критиков-марксистов.

В период между двумя мировыми войнами происходит формирование чешской литературы социалистического реализма, которая уже тогда добивается высоких художественных успехов и играет важную роль в духовной жизни общества. В этом процессе активно участвовала марксистская литературная критика, которая стремилась выработать программу искусства, соответствующую новому этапу революционного движения, боролась за привлечение писателей на сторону КПЧ, за высокий идейный и эстетический уровень социалистической литературы.

Кровно связанная с КПЧ, с чехословацким революционным рабочим движением, эта критика с самого момента своего возникновения вдохновлялась идеалами Великой Октябрьской социалистической революции, опиралась на опыт советской литературы, черпала в нем уверенность в правильности избранного направления.

Чешская и словацкая литература издавна связана узами родства, но только в межвоенный период возникает действительно общечехословацкое литературное направление социалистического реализма, что подтверждается теснейшим взаимодействием чешских и словацких критиков-марксистов. Для этого времени характерны и более широкие интернациональные связи марксистской критики, прежде всего благодаря международным организациям революционных писателей.

В истории формирования марксистской литературной критики Чехословакии были кризисные периоды, ошибки, поспешные решения, от которых потом приходилось отказываться, но ее всегда отличал высокий уровень самокритичности, что помогало не закостеневать на полу-

правдах, двигаться вперед, увлекать за собой деятелей культуры.

Мечта о большом социалистическом искусстве существовала в марксистской критике уже в период первых выступлений за «пролетарское искусство», она получила продолжение и научное обоснование в широкой, по своей сути «открытой» концепции социалистического реализма 30-х годов, которая в своих основных исходных положениях сохраняет актуальность и в наши дни.

В основу настоящей статьи положена переработанная и дополненная статья «Формирование чешской марксистской критики» из коллективного труда «Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах» (М., 1972). С тех пор появились антологии работ чешских критиков 20—30-х годов: Авангард известный и неизвестный (Прага. Т. 1. 1971; Т. 2. 1972; Т. 3. 1979) и Источники (Прага, 1978); на русском языке: Марксистская литературная критика в Чехословакии, 20—30-е годы (М., 1975) и сборники произведений отдельных критиков-марксистов. Из новых работ по этой проблематике надо отметить книги Г. Грзаловой о Ю. Фучике, Л. Штоллы о Ф. К. Шальде, М. Земана о Б. Вацлавеке и многочисленные работы В. Достала, прежде всего книгу «Под этим знаком» (Прага, 1975).

- ¹ Dělňické listy. 1880. N 22. S. 170—171.
- ² Masaryk T. G. Česká otázka. Naše nynější krise. Pr., 1948. S. 309.
- ³ Masaryk T. G. Otázka sociální. Pr., 1948. Sv. 2. S. 242.
- ⁴ Ibid. S. 251.
- ⁵ Salda F. X. Kritické projevy 2. Pr., 1950. S. 363.
- ⁶ Lenin V. I. Полн. собр. соч. Т. 39. С. 161.
- ⁷ Neumann S. K. Spisy. Pr., 1964. D. 2. S. 293.
- ⁸ Salda F. X. Kritické projevy 4. Pr., 1950. S. 293.
- ⁹ Neumann S. K. Ať žije život. Pr., 1920. S. 83.
- ¹⁰ Ibid. S. 120.
- ¹¹ Ср: Dvořák J. Zdeněk Nejedlý a nová česká literatura. Pr., 1978. S. 66—76.
- ¹² Cerven. 1918. N 17.
- ¹³ Zahradka M. Sovětská literatura a my. Pr., 1984. S. 116—117 atd.
- ¹⁴ Ibid. S. 112.
- ¹⁵ Den. Roč. 1. 1920. N 19. S. 4.
- ¹⁶ Ibid. Roč. 1. 1921. N 27. S. 3.
- ¹⁷ Prameny. Pr., 1979. S. 41.
- ¹⁸ Neumann S. K. O umění. Pr., 1958. S. 188.
- ¹⁹ Wolker J. Próza a divadelní hry. Pr., 1954. S. 231.
- ²⁰ Ibid. S. 227.
- ²¹ Ibid. S. 233—234.
- ²² Ibid. S. 234.
- ²³ Fučík J. Stati o literatuře. Pr., 1951. S. 67.
- ²⁴ Nejedlý Z. O literatuře. Pr., 1953. S. 301.
- ²⁵ Avantgarda známá a neznámá 1. Pr., 1971. S. 293—294.
- ²⁶ Ibid. S. 229.

- 27 Ibid. S. 291.
- 28 Čapek K. Op. cit. S. 551.
- 29 Avantgarda známá a neznámá 1. S. 305—306.
- 30 Ibid. S. 309—310.
- 31 Ibid. S. 312.
- 32 Ibid. S. 313.
- 33 Avantgarda známá a neznámá 2. Pr., 1972. S. 557.
- 34 Host. 1924. N 9/10.
- 35 Ibid.
- 36 Teige K. Stavba a básně. Pr., 1929. S. 40.
- 37 Nezval V. Moderní básnické směry. Pr., 1964. S. 276.
- 38 Ibid. S. 198.
- 39 Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. М., 1929. С. 102—103.
- 40 М. Земаш справедливо пишет в этой связи об «общей платформе теории пролеткультизма и ортодоксального авангардизма» (*Zeman M. O marxistickou syntézu. Pr., 1983. S. 70*).
- 41 Avantgarda známá a neznámá 2. S. 42.
- 42 Václavek B. Od umění k tvorbě. Pr., 1949. S. 105.
- 43 Avantgarda známá a neznámá 2. S. 496.
- 44 Ibid. S. 470.
- 45 Václavek B. Poesie v rozpácích, Pr., 1930. S. 66.
- 46 Ibid. S. 120.
- 47 Teige K. Výbor z díla 1. Pr., 1966. S. 263.
- 48 Avantgarda. 1925. N 2. S. 6, 8.
- 49 Avantgarda známá a neznámá 2. S. 49.
- 50 Ibid. S. 82.
- 51 Ibid. S. 224, 225.
- 52 Rudé Právo. 1926. 1. led.
- 53 Odeon. 1929. N 3. S. 45.
- 54 ReD. 1929. N 3. S. 89.
- 55 Neumann S. K. O umění. S. 214.
- 56 Konrad K. Ztvárněte skutečnost. Pr., 1963. S. 36.
- 57 Avantgarda známá a neznámá. 3. Pr., 1970. S. 163.
- 58 Ibid. S. 35.
- 59 Ibid. S. 327.
- 60 Ibid. S. 335.
- 61 Neumann S. K. O umění. S. 218—219.
- 62 Ср.: Václavek B. O marxistickou estetiku; Avantgarda známá a neznámá 3. S. 384—392.
- 63 Фучик Ю. Избранное. М., 1955. С. 74.
- 64 Ср.: Štoll L. Občan F. X. Šalda. Pr., 1977.
- 65 «Surrealism v CSR». Leták. Pr., 1934. S. 1.
- 66 Štoll L. Z boju na levé frontě. Pr., 1964. S. 317.
- 67 Konrad K. Op. cit. S. 113.
- 68 Ibid. S. 113.
- 69 Ibid. S. 114.
- 70 Socialistický realismus. Pr., 1935. S. 143.
- 71 Ibid. S. 157.
- 72 Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 337.
- 73 Václavek B. Tvorbou k realitě. Pr., 1946. S. 18.
- 74 Neumann S. K. O umění. S. 489.
- 75 Neumann S. K. Anti-Gide. Pr., 1949. S. 116.
- 76 Ibid. S. 116.
- 77 Fučík J. Stati o literatuře. S. 229.
- 78 Ibid. S. 229.

Ю. В. БОГДАНОВ

Словацкая марксистская критика 1920 — 1930-х годов о путях развития национальной литературы

История становления и развития марксистской критики в Словакии к настоящему времени основательно исследована в трудах чехословацких ученых¹. Особенно много было сделано за последние 15 лет, когда литературно-критическое наследие зачинателей словацкой социалистической литературы, рассеянное по многочисленным и труднодоступным изданиям 1920—1930-х годов, было кропотливо собрано, систематизировано и переиздано с обширными комментариями специалистов². В результате современному читателю, по существу, заново и в неизменном виде открылся целый пласт важнейших материалов, свидетельств, мнений, гипотез, позволивших представить в реальной динамике картину литературной борьбы 1920—1930-х годов, по достоинству оценить значение творческих поисков и объективный вклад словацкой марксистской критики в разработку новой концепции национальной литературы.

Столь пристальный интерес к этой проблематике, проявившийся именно в 1970—1980-е годы, нельзя объяснить лишь накопившейся историко-литературной задолженностью необязательных потомков перед славными предшественниками. Новое обращение к «великому наследию» (В. Достал) чехословацкой марксистской эстетики и критики было продиктовано не только научной, но и настоящей общественной и культурной необходимостью, резко подчеркнутой и обостренной кризисной ситуацией конца 1960-х годов. «Кризис критериев, из которого мы ищем выход,— писал в ту пору чешский критик Й. Гаек,— это кризис насильственно прерванного сознания связи с основами, на которых мы выросли, без которых мы духовно беспризорны — без лица, без перспектив, без надежды»³. Поиск надежных опорных точек, определение

общей стратегической перспективы развития — все это подразумевало возвращение к отечественным первоисточникам марксистской мысли о литературе, очищенной как от догматической узости истолкования 50-х годов, так и от ревизионистской беспринципности 60-х.

В словацких условиях скорейшее погашение общей историко-литературной задолженности диктовалось и причинами особого порядка, связанными с устранением последствий тяжелых политических ошибок, допущенных на первом этапе строительства социализма. Дело в том, что становление и развитие марксистской литературной критики в 1920—1930-е годы неотделимо в Словакии от истории журнала «Дав» (1924—1937), главной трибуны революционно-пролетарской и социалистической литературы. Поэтому, когда в конце 1940-х — начале 1950-х годов против ведущих деятелей «Дава» — В. Клементиса, Л. Повомеского, Д. Окали и др. — были выдвинуты необоснованные обвинения в буржуазном национализме, вся плодотворная деятельность журнала тогда же была не только поставлена под сомнение, но и вопреки фактам «при помощи псевдоидеологической „историко-литературной“ интерпретации, инспирированной этими обвинениями, была, — как справедливо отмечает один из авторитетных исследователей этой проблематики — С. Шматлак, — поразительным образом — зачислена по ведомству враждебной идеологии... «Дав» подлежал забвению, а следы его «пагубного влияния» необходимо было решительно устранить из организма словацкой литературы. Тем самым марксистская теория искусства и литературы обречена была в Словакии начинать с нуля, без собственной традиции, а следовательно, и без учета того особого вклада, который был внесен именно давистами в развитие марксистской эстетики и критики в межвоенную пору»⁴.

Дать представление об актуальности наследия словацкой марксистской критики, сыгравшей основополагающую роль в формировании новой, интернационалистской по духу концепции национальной литературы, — такова задача этой статьи.

Вплоть до 1918 г. в центре всей словацкой духовной жизни оставался национальный вопрос. Бесправная провинция Венгерского королевства, Словакия, с последней трети XIX в., вступила в особо трудную полосу своей истории. Добившись самоуправления после соглашения с Веней в 1867 г., венгерская правящая верхушка взяла

решительный курс на ассимиляцию — «мадьяризацию» славянских окраин. В ход были пущены все рычаги экономического, политического, культурного давления. Словацкий язык изгоялся даже из начальных школ. В стране царил произвол чиновников и жандармов.

Слабая словацкая буржуазия, не располагавшая прочными экономическими позициями в конкурентной борьбе с господствующей венгерской буржуазией и помещичьей аристократией, не питала надежды на национальное освобождение собственными силами. Одна ее часть традиционно уповала на спасительное вмешательство русского царя, вторая с конца XIX в. пропагандировала идею объединения с более предприимчивой, добившейся ощутимых успехов в отстаивании своих национальных прав чешской буржуазией. В этот период усилившихся репрессий литература в Словакии оставалась зачастую единственной публичной трибуной национального самосознания.

Ориентируясь — с долей субъективной «романтической» идеализации — на «здоровые» слои нации, прежде всего на крестьянство, словацкая литература имела ясно выраженный демократический и патриотический характер. Однако отсутствие реальной, тем более революционной перспективы национально-освободительного движения нередко отзывалось в ней оборонительно-консервативной, мессиаистской или мистической экзальтацией. Идеологи национального движения, ревностно пестовавшие иллюзию «единства рода» (С. Гурбан-Ваянский), с большой настороженностью, если не сказать враждебностью, относились уже к самым первым шагам классового самоопределения словацкого пролетариата. В развитии рабочего движения, социальной борьбы им виделась угроза расщепления нации, ослабления ее перед лицом главного противника — венгерских ассимиляторов. Эта угроза казалась им тем более реальной, что с момента основания рабочей (1880), а затем социал-демократической партии Венгрии (1890) наиболее сознательные представители словацкого пролетариата находились в ее рядах.

Словацкая социал-демократия, изначально пораженная педугом реформизма, не сумела выработать собственную целостную программу национально-освободительного и социального движения, отставая в своей политической деятельности от стихийных революционных устремлений трудящихся масс. Низким уровнем теоретического мышления, характерным для первого этапа развития рабочего движения в Словакии, прежде всего объясняется тот

факт, что в Словакии до 1918 г. даже не делалось серьезных попыток осмысления проблем национальной культуры, литературного творчества с точки зрения научного социализма. Культурную рубрику еженедельника социал-демократической партии — «Работничьих новин» (начало издания — 1904 г.) заполняют своими безыскусными творениями рабочие авторы-самоучки В. Хлумецкий, А. Гвиздак и др., озабоченные главным образом ясным и доходчивым выражением общих лозунгов пролетарского движения. В своем творчестве они часто прибегали к адаптации, к приспособлению для нового, социального содержания стихотворений известных словацких поэтов, особенно романтиков (Я. Крадь, Я. Вотто и др.), стремясь удовлетворить стихийную тягу просыпающихся к сознательной жизни трудящихся масс к новому, революционному поэтическому слову. Самим фактом своего существования эта рабочая поэзия сигнализировала о назревшей потребности в художественном освоении новых пластов действительности, в пересмотре концепций, изолировавших словацкую литературу от насущных проблем жизни рабочего класса.

В первые годы существования Чехословацкой республики, отмеченные бурной революционной активностью трудящихся масс, особенно явственно обозначился разрыв в представлениях о благе народном между теми, кто искренне привык считать себя духовными пастырями «рода словацкого», и теми, кто, собственно, и составлял основу этого «рода» — трудовым людом Словакии. Словацкая интеллигенция, представители национальной литературы в частности, оказались застигнутыми врасплох разворотом событий. Не желая признавать крах дорогих иллюзий о «единстве рода», они пытаются объяснить «волнения» в Словакии, нараставшее движение масс, воодушевленных идеями русской революции, импортом чуждых народу, не отвечающих словацкому национальному характеру разрушительных идей.

Вопреки этой теории на первых выборах в Национальное собрание, проводившихся в 1920 г., именно в Словакии социал-демократы, выступавшие с обещаниями крупных социальных реформ, добились очевидного успеха. Наконец, именно здесь после поражения декабрьской генеральной стачки (1920), в ходе которой правооппортунистические лидеры социал-демократии окончательно расписались в предательстве интересов рабочего класса, был созван в январе 1921 г. съезд левых социал-демократов

Словакии и Закарпатской Украины, высказавшийся за вступление в ленинский Коминтерн и ставший важным этапом на пути создания Коммунистической партии Чехословакии (май 1921 г.).

«Сразу после переворота, — писал впоследствии Л. Новомеский, — трудовая Словакия была красной, социалистической, принимающей свое крещение снизу, без благословения, даже против воли признанных представителей «словацкой национальной жизни»... Такое стало возможным наверняка потому, что ее традиционные представления об общественной и национальной жизни, о более справедливой будущности, о праве и несправедливости обнаружили явное родство с социально-революционными идеями, которые в то время победоносно провозглашала русская революция... Для социалистических идей у нас была прекрасная почва. Чего у нас не было, так это социалистических мыслителей, публицистов, журналистов, писателей, которые бы их культивировали, умели обращаться с ними, как следует пропагандировали и совершенствовали»⁵.

В первые послевоенные годы словацкая литература как бы стремится не замечать революционной трансформации своего народа, упорно воспевая приход «царства братства и любви», «триумф свободы и добра святого», превознося контрреволюционные «подвиги» легионеров в России, участие новой чехословацкой армии в подавлении Венгерской советской республики. Эта волна эйфории, захватившая на время всех без исключения представителей национальной литературы, по-своему была объяснима. «Словакия, — писал Ш. Крчмеры в первом номере возобновленного и по традиции наиболее авторитетного литературного журнала «Словенске погляды», — подошла к своему освобождению буквально при последнем издыхании... Наше поколение уже не знало словацкой школы, мы не смели собраться, чтобы спеть словацкую песню, не имели права держать в парте словацкую книгу, а потом даже букварь. Мы уже в самом деле «взирали в пустоту» и слабли год от года»⁶. При всей субъективной окрашенности этого высказывания в нем передается всеобщее чувство исторической безысходности национального бытия, характерное для словацкой интеллигенции в начале XX в. Как главный редактор журнала, Крчмеры ратовал за сохранение преемственности «между вчерашним и сегодняшним днем» развития словацкой литературы, за сохранение таких сложившихся ее черт, как демократизм,

гражданственность, патриотизм. Ему казалось, что с подъемом культуры, распространением образования будут «попутно» решены все прочие проблемы национальной жизни. «Мы еще нация-ребенок!»— восклицал он в одном из своих поэтических посланий, видя главное предназначение литературы в терпеливом воспитании нравственных устоев. В подобную просветительскую концепцию, естественно, не укладывались крестьянские бунты и рабочие советы, стихийно создававшиеся в Словакии в 1918—1919 гг. «Нация-ребенок» не смогла по достоинству оценить «чуда» освобождения. «Мне даже опротивел этот люд»,— смущенно признавалась 10 февраля 1919 г. Б. Слалчикова-Тимрава в письме к писательнице Е. Шолтесовой, с недоумением наблюдая за решительными действиями односельчан в родной деревне⁷.

«Апостол нации» Гвездослав, критические реалисты Й. Грегор-Тайовский и Я. Есенский, проделавшие вместе с легионами долгий путь по революционной России, представители Словацкой Модерны — Ш. Крчмеры, В. Рой, не говоря уже о предвоенных словацких последователях Т. Г. Масарика, «гласистах» (по названию журнала «Глас», издававшегося в 1898—1904 гг.)— В. Шробар, Б. Павлу и др.,— литераторы всех направлений и творческих ориентаций с безоговорочным одобрением, с восторгом восприняли объединение с братским чешским народом в единое, независимое государство чехов и словаков. Это действительно был акт долгожданной исторической справедливости, и провозглашение 28 октября 1918 г. Чехословацкой республики подавляющим большинством культурных деятелей Словакии воспринималось как «дар судьбы». «У нас не было той — настоящей — революции,— писал в 1924 г. молодой поэт Я. Сзрек,— не было баррикад, воздуха, пропитанного кровью,— свобода подкрадывалась к нам украдкой благодаря тайственным акциям наших представителей за границей, и к нам, оставшимся дома, она упала, как зрелое яблоко, прямо в руки»⁸.

Сзрек выразил здесь не только свое ощущение, такой была широко распространенная версия событий. Достижение независимости однозначно трактовалось как дело рук прозорливого «президента-освободителя», «отца чехословацкой нации» Масарика и его ближайших наперсников, «убедивших» руководителей держав Антанты в необходимости создания самостоятельной Чехословакии. «Тайственные акции», «свобода, упавшая, как зрелое

яблоко» и т. п. — все это были звенья одной легенды, старательно культивируемой в республике и призванной вытеснить из памяти важнейший фактор, оказавший решающее воздействие на весь процесс государственного самоопределения в Центральной и Юго-Восточной Европе, — Великую Октябрьскую социалистическую революцию. Именно широкое антивоенное движение трудящихся масс, в частности в чешских и словацких землях, стремительно нараставшее на протяжении 1918 г., привело к краху Австро-Венгерскую монархию. Ленинские декреты о мире, о праве наций на самоопределение вызвали могучий революционный отклик в сердцах простых людей, измученных кровавой империалистической войной. Русский пример вдохновлял массы на продолжение революционного процесса, национальные лозунги естественно дополнялись социальными требованиями... Буржуазные политики Чехословакии с помощью правооппортунистических вождей социал-демократии делали все возможное, чтобы не дать разгореться пожару революции у себя в стране. Для этого им надо было в первую очередь оболгать русскую революцию, отпугнуть от нее массы. Мятеж чехословацких легионов преподносился ими как братская помощь русскому народу, власть над которым узурпировали злодеи-большевики. Ближайший соратник Масарика по французской эмиграции, военный министр в первом чехословацком правительстве, словак по национальности, генерал М. Р.-Штефаник писал из Гонконга в Прагу по следам своей инспекционной поездки в Сибирь в феврале 1919 г.: «Борьба против большевизма во всех его проявлениях должна доминировать в нашей политике. Мы должны действовать энергично, пока есть время...»⁹.

И в Праге действовали. Президент Масарик, например, в своем первом «послании нации», произнесенном в Национальном собрании 28 октября 1919 г., говорил: «У нас большевизм был бы неорганичен. Было бы неправильно переносить к нам программу и русские методы, возникшие в особых и абсолютно ненормальных условиях; у наших рабочих более высокий уровень образованности, больше опыта и совсем другие задачи, чем у русских рабочих, поэтому мы не можем копировать русский образец. Я вообще считаю большевистский коммунизм в принципе невозможным... большевизм не удержится»¹⁰.

Если Штефанiku в конфиденциальной депеше незачем было скрывать свою ненависть к Советской России, то

Масарик в открытом послании был вынужден прибегать к тактическому лавированию. Злобная оголтелость в сочетании с «позитивистским» обоснованием непримемимости «русского образца» к европейским цивилизованным условиям — обе эти формы антисоветизма как две стороны одной медали будут определять внешнюю и внутреннюю политику Чехословацкой республики почти на всем протяжении межвоенного двадцатилетия, что в конечном счете приведет страну к национальной катастрофе.

Но одновременно с официальным формировалось и другое отношение к русской революции. В том же 1919 г. З. Неедлы, например, писал: «Действительно ли Россия разочаровала нас? Разве она, неподготовленная и невооруженная, не вступила в борьбу с крупнейшей военной силой и не добилась удивительных результатов? Разве Россия своей революцией не осуществила крупнейшую освободительную акцию в ходе войны, результаты которой именно мы ощутили в таких масштабах, что русской революцией мы можем, так сказать, датировать начало своего собственного освобождения?»¹¹.

Кто стоял у колыбели молодой республики: западные державы, покоренные красноречием Масарика, или в первую очередь мощное движение трудящихся масс, пробужденных к исторической деятельности Великой Октябрьской социалистической революцией? Ответом на этот вопрос предопределялся выбор не только политической, но в литературе часто и творческой ориентации. Спор, завязавшийся в 1918—1919 гг., продолжался на всем протяжении существования буржуазной Чехословакии, по своему отозвался в тяжелую пору борьбы с фашизмом, получил свое развитие сразу же после освобождения (дискуссия Запад—Восток), его причудливые отголоски докатились даже до конца 1960-х годов, когда он был сознательно реанимирован ревизионистами. Вопрос об отношении к русской революции, к Советскому Союзу имел, таким образом, в исторической перспективе поистине ключевое значение для национальных судеб Чехословакии. И от того, как он решался в конкретных условиях 1920—1930-х годов различными политическими партиями, общественно-литературными группировками, художественно-эстетическими течениями или отдельными творческими личностями, во многом зависел реальный вклад этих партий, группировок, течений и личностей в настоящее и будущее страны и ее культуры.

Ситуация в словацкой культуре, в литературе поначалу выглядела несколько иначе, чем в чешской. В Словакии не нашлось в среде творческой интеллигенции старшего и среднего поколений своих Неедлы, Неймана, Ольбрахта... И когда в 1920 г. в ответ на потоки лживых измышлений о русской революции прозвучал одиозный голос Д. Маковицкого, племянника яснополянского врача Л. Толстого, только что вернувшегося из России и честно написавшего о социальной оправданности многих проведенных там преобразований, то даже этот вполне добропорядочный предприниматель был тут же заподозрен в национальной измене, а наиболее горячие головы поспешили объявить его платным агентом Москвы. И не случайно первая группа революционно настроенных словацких литераторов формируется в Праге в 1922—1923 гг. Я. Попичан, В. Клементис, Д. Окали, Э. Уркс и др.— недавние гимназисты, прибывшие в Прагу для продолжения образования,— представители той части словацкой молодежи, которая инстинктивно чувствовала наступление нового этапа в жизни народа и, не удовлетворяясь готовыми рецептами «старших», сама стремилась найти ключ к более глубокому и объективному пониманию центральных проблем эпохи.

«Огромный город, сотрясаемый вихрем, несущимся из русских просторов. Забастовки, демонстрации, рабочие на улицах, бесконечные колонны, спаянные единой волей уничтожить старое и создать новое»¹²— такой осталась в памяти Я. Попичана Прага 1920 г. Для молодых, радикально настроенных студентов, выходцев из рощущей, стихийно протестующей против социальной несправедливости Словакии, Прага стала катализатором, ускорившим их самоопределение. В 1922 г. организуется «Вольное содружество студентов-социалистов из Словакии», на первых порах преследовавшее цели политического самообразования и пропаганды марксистско-ленинской идеологии среди членов словацкого пражского студенческого объединения «Детван». На регулярных собраниях «Содружества» обсуждались труды Маркса, Энгельса, Ленина («Государство и революция»), горячо дискутировались актуальные вопросы политической и культурной жизни страны. «Вольное содружество» с самого начала активно взаимодействовало с левыми группами чешских студентов, особенно с «Коммунистической студенческой фракцией» — «Костуфрой» (Ю. Фучик, И. Секачина, Я. Синкуле и др.). В 1922 г. в журнале «Вар»

появилась заметка Я. Попичана «Словаки и интернационализм», сигнализирувавшая о том, что общереволюционные веяния затронули и молодое поколение словацкой интеллигенции: «Будущее? В него надо верить! Мы надеемся, что кипучий энтузиазм чешской пролетарской молодежи, ее боевой оптимизм найдут отклик и в сердцах пролетарской молодежи Словакии»¹³.

Напоминая здесь о начальной, «пражской» стадии формирования первой революционной группы словацких литераторов, следует сразу же подчеркнуть различный объем задач, стоявших перед литераторами-марксистами в чешских и словацких условиях. Одни приходят на уже относительно подготовленную почву, в развитую, глубоко дифференцированную культурную сферу, чувствуя себя представителями значительного слоя творческой интеллигенции, открыто связывающей себя с идеями социализма, с практической деятельностью компартии. Вторые с самого начала остро ощущают свою исключительность в среде ровесников. «„Коммунизм — не для интеллигенции“», — до сих пор слышится мне сентенция одноклассников, — вспомнил впоследствии Новомеский. — И это было не единичное мнение. Это было почти всеобщее убеждение, чуть ли не вероисповедание словацкой интеллигенции»¹⁴.

Миссия первопроходцев, универсальных пионеров нового, сознательно принятая на себя членами «Вольного содружества», во многом предопределил их взгляд на цели, задачи, характер пролетарской литературы.

В специфических условиях Словакии литературное творчество естественно связывалось или даже подчас непосредственно подчинялось общим культурно-политическим задачам, служению широкому идеалу, который они пропагандировали во всех областях общественной жизни. Литература должна была не только выразить мироощущение рабочего класса, но и стать активной помощницей и оружием в его борьбе. «Задача сегодняшнего искусства, — писал Попичан в своего рода первой программной декларации пролетарских литераторов Словакии (1923), — воспитать из пролетариата героя человеческого прогресса, будущности человечества... Искусство... приняло решение: примкнуло к пролетариату. Выводы, из этого проистекающие, делайте сами!»¹⁵ Для себя молодые литераторы сделали заключение о необходимости непосредственно включиться в работу коммунистической партии, привести все творчество в соответствие с реальными потребностями и

революционного движения. Важным шагом на этом пути был приход молодых литераторов, членов «Вольного содружества», на страницы коммунистических изданий. К. Готвальд, в 1923—1925 гг. руководивший коммунистической печатью в Словакии, идя навстречу пожеланиям группы, содействовал организации воскресного литературного приложения к центральному органу Компартии в Словакии «Правда худобы». С января 1924 г. это приложение («Пролетарска неделя»), выходившее с подзаголовком «Литература — Марксизм — Насущные вопросы культуры», а также «Спартак», ежемесячник словацкой коммунистической организации физкультурно-просветительских рабочих организаций, превратились в трибуну молодой словацкой пролетарской литературы.

Фактическим редактором «Спартака» и «Пролетарской недели» был член «Вольного содружества», студент философского факультета Эдуард Уркс (1903—1942), к тому времени вступивший на поприще профессионального коммунистического журналиста. В последующие два-три года именно ему принадлежит основная заслуга в разработке и осмыслении ведущих тенденций формирующейся словацкой пролетарской литературы.

Стремясь придать «подлинно поколенческий» размах повому движению, «утвердить новое поколение в литературе и особенно в жизни», Уркс выступил и одним из главных инициаторов создания самостоятельного общественно-литературного органа «словацкого революционного литературного авангарда». Им стал журнал «Дав», первый номер которого вышел в конце 1924 г. С этого времени за группой словацких литераторов-коммунистов (кроме членов пражского «Содружества», в нее вошли и представители молодой революционной интеллигенции из Словакии — П. Илемницкий, Л. Новомеский и др.) прочно закрепилось название «давистов».

«Дав» — периодическое ревью — объединяет всех социалистически настроенных представителей молодого поколения Словакии, которые проявляют активность в сфере мысли и искусства, — стояло на обложке журнала. — Мы приходим спустя семь лет (т. е. «спустя семь лет» после Великой Октябрьской социалистической революции. — Ю. Б.). Приходим отягощенные сознанием, что старшее поколение окопелось под сенью дедовских традиций. С сознанием, что они не сделали почти ничего для того, чтобы устроить существующий строй классового угнетения и эксплуатации человека человеком, заменив его

новым, лучшим, путь к которому в мыслях людей открывает социализм. Мы хотим указать на несправедливость современного общественного порядка. Критическим разбором всех его проявлений, давно утративших свое жизненное оправдание, хотим способствовать его окончательному ниспровержению. Чтобы по крайней мере таким способом засвидетельствовать свою солидарность с трудящимися и оплатить хотя бы частично долг столетий. Мы вступаем в жизнь с намерением напомнить остальной интеллигенции о ее обязанностях по отношению к пролетариату... Мы не ждем понимания от наших старых интеллигентов... Но дружеское пожатие мозолистых рук укрепит нас в нашем начинании»¹⁶.

Примечательной особенностью этой декларации является то, что в ней даже не упоминается литература. Дависты смотрят на нее как на один из многих участков общественной жизни, пуждающихся в «критическом разборе» и утверждении новых ценностей в духе социалистического идеала. Подзаголовок, раскрывающий «профиль» журнала, гласит: «Искусство. Критика. Политика. Философия. Литература». Это была заявка на пересмотр буржуазных концепций по всему фронту политической и общественно-эстетической мысли. Литература, оказываясь в одном ряду с политикой и философией, как бы подчинялась единому принципу анализа, подхода ко всем проявлениям «современного общественного порядка». «Нелепо было бы утверждать, — писал Уркс в статье «Литература и ее воспитательное воздействие» (1925), — сначала, мол, литература — потом жизнь. Литература как раз и является для нас самым ягучим проявлением жизни»¹⁷.

Дависты, таким образом, не были только литературной группировкой. Они, как об этом гордо заявлялось в декларации «Слово группы», вышли «на линию борьбы за новые идеи, выдвинутые главным образом русской революцией во всех сферах общественной жизни...»¹⁸. Поэтому главной своей задачей в области литературы, культуры вообще, они считали не столько выработку четкой, обязывающей эстетической программы, сколько утверждение в художественной практике новых идей, нового революционного взгляда на жизнь, человека и общество.

Исходным пунктом литературно-критических размышлений давистов был вопрос о принципиальной возможности существования пролетарского искусства в условиях капиталистического общества. От его решения зависела выработка всей системы ориентиров, которыми предстоя-

ло руководствоваться словацкой пролетарской литературе. Ощущая острый дефицит социальной традиции в национальной литературе, давиды стремятся опереться прежде всего на художественный опыт, накопленный близкими им по духу писателями в чешской, советской, в других литературах мира.

В этом смысле особый интерес представляет помещенная во втором номере «Дава» статья Клементиса «Акультурный большевизм». Идея статьи — обосновать историческое значение Октябрьской революции как с точки зрения тех перспектив, которые она открывает для стремительного подъема многомиллионных трудящихся масс в самой России, так и с точки зрения дальнейших путей развития культуры вообще. Статья направлена против хора голосов из «касты интеллектуалов», которые независимо от интонации — русофильски скорбной, пегдующей или презрительной — все, как замечает Клементис, объединяются в некоем «синтетическом пафосе»: «Большевизм есть варварское нашествие на цивилизацию в России».

В своей защите «культурной миссии русской революции» Клементис прежде всего подчеркивает колоссальную деятельность Советской власти по превращению культуры из «продукта роскоши», предназначенного для избранных, в продукт для всех, по приобщению широчайших масс народа к культурным ценностям, созданным в предшествующие годы: «Хотя правительство рабочих и крестьян сегодня борется с тысячью препятствий и свою культурную программу вынуждено пока во многом оставлять на бумаге, тем не менее нельзя не признать, что пробуждение интереса к культуре в широких массах является его заслугой. Они заимствуют из культуры «буржуазной»? Крики о *tabula rasa* — глупость... Культурные ценности не отмирают, пока они сохраняют внутреннюю жизнеспособность». Конечно, культура, как всякая падроечная категория, содержит в себе классовый аспект, но она несводима к идеологии. Поэтому «задачей марксизма», подчеркивает Клементис, является «систематическая работа по отбору и ассимиляции» культурных ценностей, а не отбрасывание с порога всего того, что было ранее создано человечеством.

В конце своей примечательной статьи Клементис касается известного тезиса Троцкого о невозможности создания пролетарской культуры в переходный период «мировой революции». Видя мировое значение больше-

вистской революции в приближении эпохи расцвета культуры в бесклассовом коммунистическом обществе, Клементис не склонен соглашаться с пассивным ожиданием грядущих времен. Наряду с работой по усвоению культурного наследия он видит в Советской России и такие «культурные явления, которые прямо обусловлены революцией». Таким образом, не следует сидеть сложа руки, надо действовать и сегодня. Иное дело, что «полновесные культурные плоды революции дозреют лишь в отдаленном будущем. Может быть, и не в одной только России»¹⁹.

Защитая в статье страну Советов, Клементис, по существу, отстаивал принципиальную плодотворность марксистской концепции культуры, разоблачал обывательское представление о марксизме, присущее словацкой «касте интеллектуалов», как о чисто экономическом учении, «стерильном на пиве культуры». Его статья — одно из свидетельств общих усилий давнестов обосновать необходимость внедрения марксистских идей и в эту сферу «национального духа».

От общих положений они стремились перейти к выработке конкретных эстетических критериев по отношению к словацкой пролетарской литературе, размышляли о ее возможном художественном облике: «Чем отличается современное молодое искусство от искусства предшествующих эпох? Новизной содержания и новизной формы. Содержание привносится активными действиями пролетариата, на почве которых современная поэзия вырастает. Оно дано, но не дана форма. Подлинного художника как раз и отличает борьба за новый способ выражения... Это не надуманное усилие, но подсознательное и органическое, как весь творческий процесс»²⁰.

Образцы подлинной, реально существующей пролетарской поэзии Уркс видел, например, в стихотворениях Волькера, «поэта, который случается раз в столетие». «Волькер смотрел на искусство как на составную часть пролетарской борьбы и в этом смысле творил»²¹. Но его величие прежде всего в том, что в каждом слове и строке он оставался поэтом. «Пролетарий-боец», Волькер ясно сознавал, что искусство есть особый род оружия, предъявляющий жесткие требования к каждому, кто захочет им воспользоваться. Ему вторил с восхищением молодой поэт Новомеский: «Волькер не говорил о революции, но говорил революционно». И перефразируя одно из главных требований Волькера, обращенных к пролетарскому художнику, добавлял: «Его слова не оседали мертвым

грузом в сердцах, по шли дальше — доходили до кулаков»²².

Следует сказать, что ни на раннем этапе, ни позже в критико-теоретической деятельности давистов не делалось попыток нормативизировать индивидуальный творческий поиск. Их в первую очередь интересовала выработка общих отправных положений, выведенных из анализа конкретных литературных произведений. Неоднократно, в частности, подвергается критическому разбору творчество старшего поколения словацких писателей. Выступая за внедрение в литературу нового содержания, дависты не могли удовлетвориться мучительно медленным приобщением словацкой литературы к актуальной проблематике времени.

Неприятные революционных тенденций писателями старшего поколения в немалой степени обусловило скепсис давистов по отношению к представленному ими типу художественного творчества вообще. Кризис мировоззрения, переживаемый национальными литературными авторитетами в 20-е годы, отождествлялся давистами с кризисом словацкого реализма, «описательного» реализма, как говорили Уркс, Окали и др. В своих статьях Уркс резко отзывался о «бесплодности наших старших литераторов вообще», подчеркивая, что речь идет не об отсутствии у них желания творить, но об их неспособности, по крайней мере «в настоящей момент», к фундаментальной перестройке мировоззрения, которая отвечала бы логике развития современной эпохи²³.

Движимые стремлением ускорить сближение литературы с жизнью, дависты высказываются за своего рода подключение национального художественного процесса к общим поискам, ведущимся в других литературах мира, стремятся соотнести формирующуюся пролетарскую литературу Словакии в первую очередь, естественно, с опытом аналогичного движения в чешской литературе. Информации о процессе борьбы за пролетарскую литературу в Чехии посвящена одна из первых критических статей Уркса, опубликованных еще на страницах «Правды художбы» в 1924 г. Уркс различает несколько группировок, сложившихся к этому времени в революционной чешской поэзии. Он характеризует творчество Волькера, Горы, Горжейшего, условно называя их представителями «пролетарского реализма». Критик видит и сформировавшуюся группу представителей «Деветсила», творчество которых определяется им условно как «пролетарский роман-

тизм». В дальнейшем он не прибегает к такой терминологии, но сам факт попытки подобной классификации свидетельствует о том, насколько широкой и многогранной с самого начала рисовалась ему платформа пролетарской литературы, в которой оказывалось возможным существование различных способов художественного обобщения.

Вместе с тем, если творчество Волькера всегда воспринималось давистами как яркий пример синтеза поэзии и революции, то иначе обстояло дело с оценкой другого течения, выдвинувшегося к середине 20-х годов на передний план в молодой чешской поэзии, — поэтизма. Свое понимание сильных и слабых сторон этого течения Уркс наиболее отчетливо выразил в программной для «Дава» рецензии на «Пантомиму» Незвала (1924). Отдавая должное могучему таланту Незвала, «поразительным возможностям, которые присущи только большим поэтам», Уркс с сожалением констатировал, что Незвал в «Пантомиме» вдохновляется лишь «маленьким участком жизни, самым красивым и именно поэтому мало что говорящим. Это поэзия воскресенья, которая ничего не знает о минувших шести изнурительных днях». И ниже: «Мы не кричим; не печем манифестов — во что бы то ни стало рифмовать по-пролетарски, мы не требуем, чтобы то, что создается в искусстве, было исключительно агитационной поэзией, хотя и она сегодня необходима. Нужны творчество и искренние сердца. Возможно ли, чтобы поэт, камертон действительности, остался незатронутым нынешними социальными схватками, буднями, полными труда, борьбы и горя?.. Для нас «Пантомима» Незвала является анахронизмом и анахронизмом, если понимать искусство все глубже и глубже в его социальной функции»²⁴. Не оспаривая достижений поэтизма в области совершенствования образного языка поэзии, Уркс предрекал ему тупик бессодержательности.

Такое подчеркивание социальной функции литературы было естественным для давистов, каждый из которых чувствовал себя революционером в гораздо более широком, чем только в эстетическом плане. Для Словакии, где как раз в 20-е годы происходило искусственное свертывание промышленного производства, усиливалась безработица, эмиграция «избыточных» рабочих рук на чужбину, была характерна, как писал в одной из своих политических статей Уркс, «обстановка все более усиливающегося классового напряжения»²⁵. Дависты не могли «абстрагироваться» от этой ситуации. Они чувствовали себя обязан-

ными включать как в свои теоретические размышления, так и в художественную практику материал современной действительности. А это был материал социальной трагедии прежде всего. «У нас, — писал Д. Окали в 1929 г. в статье «Наивная и мятежная поэзия послевоенная», — мы не могли культивировать поэтизм... Мы не вставали на ту точку зрения, что поэзией является лишь чистая лирика, из которой «исчезает трагизм, этот эстетический садизм» (Карел Тейге «Манифест поэтизма»). Это означало бы, с одной стороны, поспраие исторических и главное реальных фактов... И это было бы к тому же самым явным схематическим обеднением сферы жизненных переживаний. Ведь ощущение счастья не является единственной эмоцией...»²⁶

Такова основа расхождений давиcтов с теоретиками поэтизма, побуждавшая, в частности Уркаса, неустанно подчеркивать значимость целостного взгляда на жизнь, настаивать на необходимости включать в поле зрения творцов новой литературы всю современную действительность, а не отдельные ее осколки. Уркс чутко уловил в произведениях Незвала, Сейферта («На волнах TŠF») тенденцию к отфильтровке «пригодных» для творческой реализации мотивов и импульсов, наваянную теорией поэтизма. Для развития пролетарской литературы подобная тенденция представляла несомненную опасность, закрепляя в художественной практике провозглашаемую теоретиками поэтизма антиномию «утилитарного» творчества и «чистой» поэзии.

Проблема нового содержания и новой формы формирующейся пролетарской литературы преобретала, таким образом, характер проблемы формирования личности творца пролетарской литературы, по-настоящему новой, богатой человеческой индивидуальности. Об этом убедительно свидетельствует ряд откликов Уркаса на конкретные произведения словацкой пролетарской литературы.

Он восторженно встречает сборник стихотворений Новомеского «Воскресенье» (1927). Главное, что отмечается Урксом, — это глубоко выстрадавшая поэтом, «необыкновенная человечность»: «Пишет эти стихи не кто иной, как человек, человек не более и не менее, человек, сознающий свою без конца ранимую злым миром душу и сердце... Много в этой книге любви к миру, вещам повседневнейшим»²⁷. Напротив, в рецензии на сборник пролетарских стихотворений Ф. Краля «Черная краска на

палитре» (1930) Уркс решительно выступает против стремления поэта к пагетанию в своих стихах человеческих страданий. «Эта скорбь представлена как все содержание пролетарской жизни... Но в любой односторонности нет всей правды, нет всей жизни, а лишь всегда ее искривленный, искаженный отрезок. Краю следует освободиться от гнета омертвляющей грусти, следует найти дорогу к пониманию всей жизни со всеми ее противоречиями и великой борьбой пролетариата за новую жизнь»²⁸. А в рецензии на сборник еще одного своего соратника, Я. Поницана („Апгара“, 1934), Уркс подчеркивает «опасность принуждения себя поэтом к пролетарской позиции». Когда нечто подобное происходит, когда ощущение несправедливости мира до конца, органично не прописывает художественную ткань произведения, стихотворения Пошчана, по мнению Уркаса, «остаются больше позицией, чем подлинным осознанием и освоением революционной реальности»²⁹.

1920-е годы можно рассматривать в целом как этап внутреннего самоопределения словацкой пролетарской литературы с одновременным осознанием этого процесса марксистской критикой. Причем само понятие самоопределения применительно к словацким условиям раскрывается прежде всего в том, что творцы словацкой пролетарской литературы теоретически осваивали и художественно претворяли принципиально новую альтернативу исторических судеб страны после 1918 г. Это была революционная концепция, встреченная в штыки подавляющим большинством деятелей словацкой культуры.

Для давистов, горячо уверовавших в идею мировой пролетарской революции, все основные проблемы развития духовной жизни Словакии, в том числе и литературы, на первых порах представляли в беспроblemно ясном и четком свете как бескомпромиссное противопоставление новых истин истинным старым, революционной идеологии — отжившей свое буржуазной идеологии. Это была закладка краеугольных камней новой литературы, сознательно стремящейся к преодолению инерции предшествующего развития, подчеркивающей новый объем своих задач.

Такое направление деятельности давистов сталкивалось в словацких условиях со встречными тенденциями, направленными на изоляцию молодых зачинателей пролетарской литературы, на отлучение их от «главного» потока национального духовного и культурного развития.

Тезис о структурной несовместимости, ипородности пролетарской литературы усиленно культивировался в Словакии почти на всем протяжении 20-х годов. В свою очередь, давиcты не уставали подчеркивать собственный разрыв с «консервативной» национальной культурой, точнее, с предшествующей литературной традицией.

Признаки постепенного корректирования позиций, отхода от подобных непримиримых оценок наблюдаются уже в конце 20-х годов, но наиболее рельефно новые тенденции выступают на протяжении второго периода развития революционно-пролетарской словацкой литературы — в 30-е годы. Суть постепенно меняющихся соотношений внутри организма национальной литературы в общих чертах можно выразить следующим образом.

С самых первых своих шагов давиcты не уставали подчеркивать то чрезвычайное значение, которое приобретает на новом этапе развития литературы необходимость учета социальной обусловленности общественных явлений. Именно в коренном разрешении социальных противоречий они видели ключ ко всему дальнейшему развитию Словакии, к достижению подлинной справедливости. Начало 30-х годов, ознаменовавшееся глубоким, затяжным экономическим кризисом, со всей очевидностью подтвердило правоту пролетарских литераторов и критиков-марксистов. Закрывать глаза на социальную проблематику, игнорировать ее оказалось уже попросту невозможно для писателей, считавших себя выразителями мнения народа. Экономический кризис обнажил все противоречия, которые изначально были присущи Чехословацкой буржуазной республике. Иллюзии грядущего процветания, если они у кого-нибудь еще оставались, были развеяны в прах.

Представители разных поколений, разных идейно-художественных ориентаций оказываются перед сходными проблемами, поставленными самим развитием жизни. Горечь разочарования захлестывает Я. Есенского: «Мой край — одна огромная могила»; Й. Грегор-Тайовский вместе с давиcтами подписывает манифесты протеста против расстрела голодающих демонстрантов. В опубликованной в «Даве» статье «Отравленное поколение» (1932) начинающий критик М. Хорват от лица вчерашних студентов и гимназистов, закончивших уже чехословацкую школу, обвиняет буржуазное государство в сознательном насажении иллюзий, в культивировании пустых и гулких фраз, прикрывающих самые низменные и корыстные цели.

Пятеро словацких писателей-некоммунистов в специальной анкете «Дава» признают общезначимость советского опыта в деле ликвидации социального неравенства, безработицы, нищеты. Постепенно и в критике меняются оценки деятельности давистов, в общей форме начинает признаваться их вклад в национальное культурное развитие. «Дависты,— пишет, например, в 1928 г. критик Я. И. Гамальяр,— как раз и были теми литераторами в Словакии, которые в добром смысле слова возродились на примере новой России и, выделившись благодаря этому из остальной массы, стали первой значительной группой в молодом словацком литературном поколении после освобождения»³⁰. В вышедшем в 1931 г. репрезентативном издании «Словацкая действительность литературная и художественная» творчество давистов уже объявляется интегральной составной частью всей словацкой современной литературы. А специальное жюри, состоявшее из авторитетных деятелей словацкой литературы и культуры, жюри, среди членов которого не было ни одного коммуниста, называет в качестве лучших книг начала 30-х годов произведения давистов: сборник стихотворений Л. Новомеского «Ромбонд» (1930) и роман П. Илемпицкого «Поле невспаханное» (1932).

Уже эти факты дают представление о существенных переменах, мировоззренческих сдвигах, затронувших широкие слои словацкой интеллигенции. Подобные веяния требовали соответствующего осмысления со стороны словацкой марксистской критики.

Симптоматичной в этом смысле можно назвать одну из статей Уркаса, написанную в 1930 г. («Сложить оружие на культурном фронте?»). Она носила резко полемический характер и была направлена против «страусиной политики» искусственной самоизоляции пролетарской культуры, против бесплодных попыток «упрятивания буржуазной культуры в некий карантин» с целью защиты рабочей аудитории от ее разлагающего влияния. Корректируя и некоторые свои предшествующие суждения, Уркс подчеркивал, что было бы величайшей глупостью игнорировать все то, что реально существует в духовной жизни современного общества. «Победа социалистической культуры будет спитетическим процессом,— пишет Уркс,— а это означает, что в ней будет содержаться все, что было и есть здорового, правдивого, способного к развитию в капиталистической культуре». Уркс призывал не уходить от реальных фактов, а «учиться тому, как, при каких

обстоятельства деятельность на ниве культуры диалектически преобразуется в политическую силу. По этому вопросу, — добавлял он, — свое суждение должны высказать специалисты»³¹.

Задача, сформулированная Урксом, чрезвычайно характерна именно для второго этапа развития словацкой пролетарской литературы. Вспомним, что одной из главных заслуг давистов в 20-е годы явилось внесение в духовную сферу Словакии идеи широкого международного контекста. В традиционной привычке рассматривать все проблемы лишь под углом зрения национальных интересов дависты видели один из главных тормозов дальнейшего развития литературы. Анализируя причины творческого кризиса писателей старшего поколения, Уркс, в частности, констатировал в 1924 г.: «Они были слишком влюблены в свой народ, в его тяготы и перипетии национальной борьбы, а в результате до сих пор не могут отвязаться от этого мертвого вопроса, который с 1918 г. отпал сам собой»³². К началу же 30-х годов сама внутренняя логика развития давистов как творцов и истолкователей отечественной пролетарской литературы наряду с обстоятельствами общего порядка побуждает их к более внимательному диалектическому исследованию именно национальных аспектов словацкого культурного развития.

Актуальность этой задачи диктовалась и важными политическими факторами, поскольку к исходу первого десятилетия существования Чехословацкой республики национальный вопрос не только не «отпал сам собой», но вновь приобрел исключительную остроту. Корни национальных противоречий уходили в экономическую диспропорцию между чешскими и словацкими землями. Гегемонию чешского аграрно-промышленного капитала в политической сфере олицетворяла концепция так называемой единой чехословацкой нации, провозглашавшая в теории равенство «обеих племенных ветвей», но на практике означавшая дискриминацию словаков в правовом, политическом и экономическом отношениях. В защиту собственных интересов наиболее реакционные круги словацкой буржуазии, представленные прежде всего клерикальной людацкой партией, выдвинули программу политической автономии, получившую в их огласовке отчетливо националистическую, чехофобскую окраску. «Эта борьба между шовинистической концепцией чешской буржуазии, которая стала официальной государственной доктриной, и националистической концепцией людацкой

буржуазии на базе реакции и клерикализма отравила всю политическую жизнь Словакии в период до Мюнхена»³³. К сожалению, Коммунистическая партия Чехословакии, хотя и заняла на II съезде в 1924 г. принципиально верную позицию, декларируя право словацкого народа на свободное самоопределение, тем не менее довольно продолжительное время на практике явно недооценивала политическое значение национальной проблематики и — как констатирует Г. Гусак — «уже в первое десятилетие существования Чехословацкой республики упустила возможность стать во главе борьбы за справедливое решение словацкого вопроса, связать его с классовой борьбой против капитала и вырвать национальное движение из-под влияния националистической буржуазии», как о том говорилось на V Конгрессе Коммунистического Интернационала»³⁴.

Проблема соотношения интернациональных и национальных факторов, к которой подступились давицы в начале 30-х годов, имела, таким образом, применительно к словацкой культуре не только теоретический, но и чисто практический смысл. От ее верного осмысления зависела возможность привлечения на прогрессивные и тем более на революционные позиции лучших деятелей национальной литературы. Потребность в таком объединении ощущалась все острее в связи с нарастающей угрозой фашизма и попытками внешней и внутренней реакции использовать «словацкий вопрос» в целях подрыва изнутри Чехословацкой республики. И тот факт, что давицам удалось уже к середине 30-х годов не только предложить, но и утвердить свою идейно-эстетическую программу в качестве платформы всей национальной литературы, свидетельствует о завоевании ими подлинно авангардной роли в словацкой духовной жизни.

Наиболее весомый вклад в определение новой концепции внес своей многообразной деятельностью в 30-е годы Мадислав Новомеский (1904—1976). Особую убедительность его теоретическим построениям придавал тот факт, что за каждым из выдвинутых тезисов стоял его практический опыт талантливого поэта, журналиста, многолетнего редактора центральных коммунистических изданий. Новомеский не только как критик, но и как художник должен был решать те вопросы, которые в теоретической форме непрерывно вставали в ходе развития социалистической литературы. Конечно, было бы упрощением ставить знак равенства между индивидуальной творческой

платформой Новомеского и его общими представлениями о путях развития национальной и социалистической словацкой литературы, зафиксированными в многочисленных статьях, выступлениях, полемических высказываниях. Тем не менее очевидно, что формирование общезстетической концепции происходит одновременно с вырезанием Новомеского-поэта. Этот процесс далек от гармонии, в нем ощутимо бьется пульс внутреннего напряжения — непрерывного возникновения и «снятия» противоречий.

Интересно, например, отношение Новомеского к такому важному событию в многонациональном этапе революционной литературы, каким была международная Харьковская конференция революционных писателей в 1930 г.

Одним из конкретных предложений, выработанных на конференции (в ее работе принимал участие и В. Клементис, представлявший группу «Дав»), была рекомендация создавать в капиталистических странах союзы революционно-пролетарских писателей, опираясь прежде всего на рабоче-крестьянских корреспондентов коммунистической печати. Как журналист-профессионал, Новомеский дисциплинированно принялся за практическую реализацию этой идеи, которая, однако, вскоре обнаружила явную нежизнеспособность. Внутренняя противоречивость ряда положений открытого письма конференции пролетарским чехословацким писателям (например, противопоставление принципа сотрудничества с попутчиками и массовой работы с рабселькорами) давала повод для возрождения старых пролеткультовских иллюзий, породила рецидивы «шанлевательского» отношения к художественному качеству произведений.

В помещенной в «Творбе» статье участника конференции М. Скачкова открытое письмо пролетарским писателям Чехословакии истолковывалось, например, таким образом, что от положений относительно «сотрудничества с попутчиками» и борьбы за качество не оставалось практически ничего: «Пусть какой-нибудь наш недоброжелатель говорит что угодно о качестве нашей литературы. Для нас не может быть плохой литература, которая рождается из пороха борьбы за интересы мировой революции... А если она режет чей-нибудь слишком деликатный слух, что поделаешь? Таково уж органическое свойство обладателя одного слуха». Нетерпимость в духе самых воинствующих рапповцев демонстрирует Скачков по отношению ко всем инакопишущим — к «ухищренному сло-

гу» а ля Ванчура, «фаптасмагориям» а ля Незвал и т. д.: «Гроша ломаного не стоит такая литература!»³⁵.

В следующем номере «Творбы» с ним полемизировал Новомеский: «Как бы ни было ведущее чешское литературное творчество последнего десятилетия удалено от „страстей, борющихся не на жизнь, а на смерть“, нельзя не дать за него пусть хотя бы ломаный грош, нельзя „упрятать его в карантин“ (как звучал один, к счастью отвергнутый, совет)». Новомеский отказывается сводить атмосферу революционно-пролетарской литературы к «пороховой гари» классовых битв. Для него она является «отправным пунктом», «естественным выходом из сумятицы, анархии и заплесвелости». В пролетарской литературе, которая «освоит все ценности предшествующих этапов», он видит «новую эпоху развития»: «Речь идет не о каком-то утилитарном „использовании“ литературы, не о „поступлении литературы на службу революции“. И даже не об амбициях типа: „...и мы будем делать литературу, коли она есть у буржуазии“. Нет, речь совсем о другом... — о новом курсе в литературе, столь же очевидном и естественном, каким в общественном развитии является переход от капиталистической формации к социалистической»³⁶. В противовес «ультралевым воителям, выбрасывающим за борт все существующее творчество и восхваляющим культуру, хоть несовершенную, да нашу», Новомеский, кстати говоря солидарно с Урксом, выдвигает величественную перспективу открывающейся новой «эпохи» литературного развития как закономерной стадии в художественном прогрессе человечества. С этой высоты особенно примитивизирующими выглядели попытки начального ограничения пролетарской литературы кодифицированным набором тем, сюжетов, героев, изобразительных средств... «Революционная литература сегодня, — утверждал Новомеский в анкете „Дава“ (1934), отвечая на вопрос: „Что Вы думаете о возможностях развития словацкой революционной и пролетарской литературы?“ — является делом совести ее творцов, продуктом отношения писателя к любой большой и малой вещи, с которыми сталкиваются эпоха и повседневность. Словацкая революционная литература является продуктом отношения писателей к массам словацкого народа, к его чаяниям и исторической миссии... Пролетарская литература — лучше сказать, пролетарскость как атмосфера в литературе — является естественным продолжением литературного развития...»³⁷

Было бы неправильно сводить смысл Харьковской конференции к рапповским тенденциям. Конференция положила конец бесконечным спорам и сомнениям относительно возможности развития революционно-пролетарских литератур в условиях капитализма. Осознание этого факта в каждой отдельной стране закономерно влекло за собой обострение внимания к специфическим условиям, в которых происходил процесс консолидации каждой из литератур. Но именно в этом пункте практические рекомендации конференции, во многом носившие прямолинейно универсальный и чересчур жесткий характер, никак не отвечали потребностям нового этапа развития революционно-пролетарских литератур.

Утвердив себя на базе общего как часть интернационального общепролетарского дела, революционно-пролетарские литературы в интересах своего дальнейшего укрепления и взаимообогащения должны были (в духе ленинского учения о нации) обратиться к собственной родословной в национальной культуре и — что естественно вытекало из отказа от нигилистического отношения к традиции — более дифференцированно подойти к «реально существующему литературному творчеству». Такой подход постепенно становится характерным для марксистской литературно-критической мысли во многих странах. Отчетливо преломляется он и в деятельности давистов, в особенности у Новомеского и Клементиса, а с середины 30-х годов — в выступлениях так называемого второго поколения «Дава», молодых литературных критиков М. Хорвата, близкого к давистам А. Матушки и др.

Еще к середине 20-х годов, стремясь соотнести свою деятельность с общими перспективами культурного развития Словакии, дависты в декларации «Слово группы» объявляли себя решительными противниками обоих главных буржуазных течений, окрашивающих всю общественно-политическую и культурную жизнь Словакии, «автономистского» и «чехословацкого». При всей принципиальной правильности такой позиции к началу 30-х годов выявилась и ее недостаточность.

Что же мешало давистам в полной мере осознать объективную значимость идеи национального равноправия словацкого народа, попытавшись с самого начала вдохнуть в нее прогрессивно-демократический и революционный дух? Возвращаясь к этому вопросу в своих воспоминаниях, Новомеский пишет: «Отвечу в самой общей форме: страх и неуверенность перед проблематикой, в кото-

рой они не чувствовали себя „в своей стихии“, в которой, короче, им „было не по себе“; страх, что они окажутся на чуждой им территории, которой вольготно распоряжалась буржуазия... и нежелание усложнять ясную, „простую“, понятную массу, социально-революционную линию какими-либо иными вопросами»³⁸.

Трудности возникали прежде всего при оценке второй, основной разновидности буржуазной идеологии того периода — «чехословакизма». Ведь объединение с чешским народом в единое самостоятельное государство даvistas справедливо считали глубоко прогрессивным актом, соответствующим коренным интересам обеих наций. И если в стремлениях к автономии под эгидой клерикально-националистической словацкой буржуазии они изначально улавливали тенденцию, направленную на консервирование темноты, невежества и отсталости, то стремление к теснейшему сближению с более развитой в социально-политическом, идеологическом и культурном отношении чешской средой, казалось бы, ни в какой степени не заслуживало отмены. Однако сама по себе прогрессивная идея «чехословацкой взаимности» приобрела после 1918 г. извращенный смысл в виде официальной концепции «единой чехословацкой нации». В области культуры эта концепция, в частности, «открывала перспективу» некоего «слияния» чешского и словацкого языков, причем молчаливо подразумевалось, что на практике это должно было означать «отказ» словаков от своего «диалекта», некогда, мол, искусственно введенного штуровцами в пику Я. Коллару и прочим чехословацким будителям.

Шовинистическая направленность этой концепции, очевидная для каждого мыслящего словака, искусственное пасаждение ее в качестве официальной государственной доктрины лили воду на мельницу людаков-автономистов, предоставляя им возможность рядиться в тогу «защитников и борцов за интересы нации» и обвинять в национальной измене коммунистов.

После краткого периода «чисто» теоретического отмены «чехословакизма», даvistas вынуждены были вступить в конкретную дискуссию с его адептами.

Одним из первых таких шагов была статья Новомеского (1929), направленная против Ф. Пероутки, который в редактируемом им журнале «Пшитомиость» рекомендовал молодым словацким писателям переходить на чешский язык, поскольку-де только сфера чешского языка даст возможность их произведениям выйти на широкую

европейскую арену. Ответ Новомеского чрезвычайно характерен для формирующейся диалектической позиции «Дава» по вопросу о национальном характере словацкой литературы: «Хотя мы и не располагаем мандатом, но все-таки можем от имени молодой словацкой литературной общественности заявить, что отечественная словацкая среда является уже сегодня для нас нестерпимо, до крайности тесной и что стремление к более широким горизонтам, к плодотворному культурному бытию нам отнюдь не чуждо... Неудивительно, что на этом пути словацкая литература часто встречается с чешской... Но если чешская культура смогла из сугубо интернациональной сферы добыть существенные ценности, не прибегая для этого к переходу, к примеру, на русский язык, то и словацкие писатели могут приблизиться к источникам этой сферы без того, чтобы перестать писать по-словацки либо даже начать писать по-чешски»³⁹.

В последующие годы Новомеский все чаще обращается к национальной проблематике современной словацкой культуры, все четче формулирует свою позицию по национальному вопросу вообще («История и поучение из „общенациональной“ борьбы за Матицу Словацкую, за ее культурную деятельность и против чехизации словацкого правописания» 1932; специальная брошюра «Марке и словацкая нация» 1933; и др.).

Важно подчеркнуть, что в полемике с «чехословакистами» Новомеский мог опереться (и активно опирался) на бескомпромиссные интернационалистские позиции чешских писателей-коммунистов — С. К. Неймана, П. Ольбрахта и др., на таких авторитетных деятелей чешской культуры, как Ф. К. Шальда, З. Неедлы, О. Фишер... В 1929 г. в «Даве» были, например, перепечатаны выдержки из принципиально важной статьи Шальды «Централизм и партикуляризм в нашей и зарубежной словесности» (1928), в которой Шальда резко осудил пропагандистов языкового слияния двух братских литератур. Поддержав давистов в их стремлениях вырваться за пределы «замкнутой и затхлой домашней обстановки», Шальда выразил убеждение, что «то слово, с которым выступит молодая поэтическая Словакия, будет произнесено не по-чешски, а только по-словацки»⁴⁰.

Ясным марксистским анализом национальных взаимоотношений была проведена и опубликованная в «Даве» (1931) статья П. Ольбрахта под характерным названием «За новое чешско-словацкое сотрудничество». «Было бы

безумием, — писал Ольбрахт, — допустить даже тень мысли о том, что добрые отношения чехов и словаков, выдержавшие испытания в самые худшие времена, вдруг прекратятся. Начался, по существу, новый период... Сотрудничество отныне возможно лишь на двух основополагающих принципах: на полном равноправии обоих народов... и на идее освобождения всех трудящихся, которые только и будут в будущем представлять нацию»⁴¹.

Своего рода итоговой в осмыслении давистами этой проблематики стала статья Новомеского «Чешско-словацкий разлад» (1933), опубликованная в «Даве» и оговоренная в специальном редакционном примечании (В. Клементис) как принципиальная позиция по национальному вопросу. В этой статье, основу которой составила лекция Новомеского, прочитанная на дискуссионном вечере в Праге, Новомеский, обнажая «экспансионистскую сущность концепции «чехословакизма», подробно обосновывает историческое право словаков на национальное самосознание. Вместе с тем он решительно отвергает примитивную теорию о фатальном антагонизме чехов и словаков, пронизывая по поводу тех, кто пытается отыскивать корни «недоразумений» в некой природной несовместимости национальных характеров обоих народов. «Как только мы договоримся, — а я, — пророчески пишет Новомеский, — твердо уверен, что до этого дойдет, — на принципах социального равноправия, в условиях обоюдного избавления от эксплуатации, как только мы договоримся на основе признания обоюдно свободной национальной жизни во всех ее проявлениях, так никакого антагонизма между нами больше не будет»⁴².

Активное выступление давистов в защиту национального достоинства словаков снискало им широкое признание, ибо оно было продиктовано лишенной «корыстных побуждений», искренней заботой о судьбах отечественного развития. В таком направлении деятельности давистов — от осознания того, что отделяет, к подчеркиванию того, что их связывает с большинством остальных прогрессивных представителей словацкой творческой интеллигенции, — бесспорно, отразилось и общее веление времени: необходимость консолидации, сплочения всех здоровых сил во имя защиты мира, демократии и культуры от угрозы фашизма и войны.

Сближение происходит обоюдное. В начале 1930-х годов такие, например, общенациональные литературные авторитеты, как Я. Есенский, Й. Грегор-Тайовский, дол-

гое время занимавшие настороженную, если не сказать враждебную, позицию по отношению к творчеству и особенно к общественно-политической деятельности дави-стов, меняют к ним свое отношение. Не разделяя, разу-меется, «крайностей коммунистической идеологии», они не могут не отдать должного усилиям дави-стов, озабочен-ных бедственным состоянием трудового большинства на-ции. Ярким свидетельством формирующегося взаимопонимания стало издание в 1934 г. в библиотеке «Дава», своеобразном литературном приложении к журналу, поэ-мы А. Блока «Двенадцать» в переводе Я. Есенского с пре-дисловием Л. Новомеского.

Исключительно плодотворным импульсом, существен-но прояснившим дальнейшие перспективы развития миро-вой социалистической культуры, стал Первый Всесоюз-ный съезд советских писателей (1934). В составе чехосло-вацкой делегации на съезде группу «Дав» представляли И. Илемницкий и Л. Новомеский, выступавший на съезде с приветственной речью.

В цикле статей, написанных по следам съезда совет-ских писателей, Новомеский раскрывает его этапное, историческое значение не только для советской литерату-ры, но и для всего «международного литературного движе-ния». Участие в работе съезда позволило Новомескому уточнить представления о путях дальнейшего развития и совершенствования национального художественного творчества. «Во всех дискуссиях, — подчеркивал он глав-ное впечатление от работы съезда, — мы слышали настой-чивое требование, которое технизированная советская терминология именуется повышением качества. Это „повы-шение качества“ является, правда, не слишком удачным выражением, если оно приводит вас к мысли о том, что в СССР до сих пор писалось лишь кое-как или примитив-но. Повысить качество означает, иными словами, призна-ние необходимости открывать новые сферы жизни, охва-тить в литературе жизнь в ее синтетическом многообра-зии»⁴³. Универсальность такой задачи требует соответст-вующего универсального подхода, способности видеть мир в единстве большого и малого. Величие советской литера-туры, к которому, как пишет Новомеский, «мы хотели бы приблизить и наш словацкий литературный мир», как раз состоит в ее ориентации на целостное видение мира, в ее «универсальной во времени и пространстве „точке зре-ния“, позволяющей и заставляющей видеть действитель-ность с начала до конца, снизу доверху, в тончайших

оттенках и самых потаенных связях». В глобальной перспективе такого взгляда на мир «найдется место как пейзажному поэтическому образу, так и выражению самой суровой потребности дня»⁴⁴.

Лозунг «повышения качества», задача синтетического отражения жизни органически предполагают, по мнению Новомеского, и максимально возможное, практически необозримое поле творческих решений. В этом смысле он был решительно против «прямого выведения» социалистического реализма из реализма предшествующей эпохи, отказываясь считать «так называемое правдивое описание» единственно возможным способом выражения целостного взгляда художника на мир.

Подчеркивая принципиальную «международную значимость» основных критериев, вырабатываемых советской литературой, Новомеский в то же время осознает и специфику некоторых ее «специальных внутренних проблем», поставленных перед ней развитием именно советского общества и «отличающихся от литературных проблем остального мира». Он смотрит на советскую литературу как на многослойный идейно-эстетический организм, рост которого происходит по законам общего и особенного.

«Советская литература, — пишет он в статье „Советская литература и мир“ (1935), — не является литературой в обычном смысле слова...». Она «больше, чем литература», ибо в ее программе, в ее «точке зрения» рисуется перспектива выхода для всех. Она дает яркий пример продуманного решения своих проблем с высоты единого для всего мирового прогрессивного искусства идеала, тем самым возвещая о «наступлении новой литературной эры». «Нашу отечественную ориентацию на советскую литературу, — добавляет Новомеский, — немало обусловило и то, что ряд лучших умов Европы приблизился к этому великому и прозорливому взгляду советской литературы»⁴⁵.

Характерной особенностью этих статей Новомеского является его подход к анализу идейно-эстетических проблем, выдвинутых советской литературой, с позиций задач и потребностей словацкого национального духовного развития в целом. Пафос объединения советских писателей на широкой, интернационалистской по своей сути платформе, опыт Парижского конгресса в защиту культуры (1935) побудили Новомеского в 1935 г. выступить на страницах общедемократического журнала «Элан» и сформулировать предложение о созыве широкого, представитель-

ного совещания деятелей национальной культуры для обсуждения кардинальных вопросов ее дальнейшего развития. Эта идея получила поддержку Общества словацких писателей, председателем которого в это время был Я. Есенский, и в следующем году был созван Конгресс словацких писателей в Тренчанских Теплицах. В его работе приняла участие большая группа чешских литераторов (С. К. Нейман, Й. Гора, М. Майерова, Б. Вацлавек, Й. Рыбак и др.). Международное объединение писателей в защиту культуры представлял на Конгрессе П. Эренбург, в 1928—1929 гг. дважды посетивший Словакию, лично сблизившийся с давними, особенно с Клементисом, и написавший цикл репортажей о Словакии, который публиковался в 1929 г. в шести номерах «Дава». В центре внимания участников оказался доклад Новомеского «Современное состояние и развитие словацкой культуры». И это естественно, ибо в нем был поставлен основной вопрос, непрерывно обсуждавшийся на всем протяжении существования Чехословацкой республики, вопрос о «собственном месте в перекрещивающихся потоках мировых культурных веяний»⁴⁶.

Суммируя свои предшествующие размышления и высказывания, Новомеский широкими мазками нарисовал картину глобального идейного размежевания сил в Европе, сплочения всех гуманистических сил на антифашистской платформе. В ходе этого процесса рушатся былые барьеры, отделявшие культуру Запада от культурных революционных усилий в стране Советов: «То, что в западной культуре было способно к творчеству, поискам и развитию, то, что в ней было действительно „из человека и для человека“, через все границы Европы подает руку культуре так называемого Востока». В этом лагере общечеловеческой культуры только и может искать свое место национальная культура Словакии, ибо искусственная самонизоляция от «великих подлинно гуманистических веяний эпохи» означала бы для нее прозябание в рамках затхлой провинциальности, представляющей питательную среду для развития всякого рода мракобесных тенденций и течений. Единственную и естественную «гарантию культурной будущности словацкой нации» Новомеский видит в идее приобщения к сокровищнице мирового гения Запада и Востока. Потеря самобытного лица угрожает в этом случае лишь эпитомам. «Дерево, обдуваемое ветрами, — повторяет Новомеский мысль Эренбурга, — не ломается, а неудержимо стремится ввысь». Само

по себе приобщение к «международности» не является, однако, автоматически действующим лекарством. «Великие веяния эпохи» должны быть переработаны и внутренне освоены творцами словацкой литературы, выполняя лишь роль импульса в зарождении «новой, собственной, жизнеспособной конструкции».

Во имя такой перспективы развития национальной литературы, обеспечения исходных предпосылок для самого художественного творчества Новомеский призывал словацких писателей принять активное участие в защите культуры «от агрессии некультурности, как бы она себя ни называла — «воинствующий национализм», «расовое превосходство», «церковно-религиозное спасение» или без обиняков — фашизм»⁴⁷.

Итоговая резолюция Конгресса (ее основными составителями были В. Клементис и ответственный секретарь Общества словацких писателей поэт Э. Б. Лукач) ясно свидетельствовала о победе прогрессивно-демократической, антифашистской ориентации, за которую ратовали даvinсты. В ней, в частности, говорилось: «Мы полны решимости защищать добытые ценности свободы от варварских нападков недругов, исходят ли они от наших внутренних врагов или из-за рубежа. Мы будем это делать в дружеском согласии с самыми близкими для нас — чешскими писателями как равные с равными. Мы чувствуем общую ответственность за судьбы нашего чехословацкого государства... Мы стремимся к тому, чтобы наше литературное творчество находилось в соответствии со стремлениями народа к социальной свободе и справедливости, ибо в осуществлении этих идеалов мы видим надежнейшую гарантию сохранения добытых ценностей и создания еще более благоприятных условий для развития нашей литературы и культуры. В этом состоит наша историческая миссия; тем самым мы включаем словацкую нацию в современный культурный и общественный процесс, привлекая ее на сторону культурного прогресса великих наций»⁴⁸.

Результаты Конгресса отвечали общему курсу коммунистической партии на создание широкого национально-демократического антифашистского фронта. Новомеский, комментируя итоги Конгресса, с полным основанием подчеркивал, что коммунисты являются «единственной политической формацией в Словакии, которая не выклеивает отдельные зернышки, а присоединяется к целостному смыслу теплицкой декларации, ясно очертившей направ-

ление словацкого культурного развития»⁴⁹. Вместе с тем он протестовал против демагогического истолкования итогов Конгресса в духе «выигрыша крайней левизны». Прежде всего выиграла национальная культура, осознавшая свое подлинное место в общей цепи мирового прогресса. «С этой точки зрения, — писал Новомеский, — уже не покажется странным, что именно „левая интернациональная ориентация“ стала звеном подлинно национального словацкого культурного творчества. Не пытайтесь, однако, сужать границы этой „интернациональной левой“ цветом и обложками партийных билетов. Речь идет о вполне определенной духовной атмосфере, определенной культурной среде... И этой среде близки все стремления, в том числе и подчеркнуто национального характера, при условии ценности и правдивости создаваемых произведений»⁵⁰.

Такая открытая концепция национальной культуры, открытая для всего подлинно прогрессивного, что создается как за ее пределами, так и усилиями ее собственных творцов, принадлежит к несомненным завоеваниям словацкой марксистской теоретической мысли. Плодотворность этой концепции была всецело подтверждена художественной практикой последующего периода; именно она послужила основой для преобразования словацкой литературы как целого в новую идейно-эстетическую систему после 1945 г.

«Период между двумя войнами, — отмечал С. Шматлак, — является таким этапом нашей литературной истории, когда со всей очевидностью начинается процесс ускоренного распада прежней национально-демократической программы литературы, логически подрывающий функциональную действительность и буржуазно-либеральной модификации этой программы (правда, конечной точкой здесь станет 1948 г.). Но одновременно это и период, когда в критике и художественной практике осознанно вырисовывается исторически новая, революционно-пролетарская и социалистическая программа, причем радиоактивное действие этой программы, как бы облучающей изнутри весь литературный организм, подготавливает его к последующей целостной идейно-эстетической перестройке в социалистическую эпоху нашей истории»⁵¹.

В этом смысле вся многообразная деятельность давнштов может по праву рассматриваться нами сегодня как неиссякаемый источник нового художественного и лите-

ратурно-критического мышления, как важнейшая системообразующая традиция словацкой социалистической литературы.

- ¹ Из обширной литературы см.: *Drug S. Kapitoly k začiatkom socialistickej literatúry na Slovensku*. Br., 1961; *Idem*. Edo Urx. Br., 1962; *Idem*. Dav a davisti. Br., 1965; *Idem*. Vladimír Clementis. Br., 1967; *Idem*. Dobrý deň, človek: Životopisné rozprávanie o mladosti Laca Novomeského. Br., 1983; *Smatlák S. Básnik Laco Novomeský*. Br., 1965; *Idem*. Program a tvorba: Štúdie o slovenskej proletárskej literatúre. Br., 1977; *Plevza V. Davisti v revolučnom hnutí*. Br., 1967; *Holotiková Z., Plevza V. Vladimír Clementis*. Br., 1968; *Truhlár B. Urx. Jilemnický. Jašík: Tri portréty*. Br., 1968; *Idem*. Socialistickou cestou k realite v literatúre. Br., 1981; *Marčok V. Socialistický realizmus dnes*. Br., 1985. См. также работы Д. Окали, А. Матушки, М. Томчика, К. Розенбаума, Л. Крезека и др.; сборники статей: *Dav: Spomienky a štúdie*. Br., 1965; *O socialistickom realizme*. Br., 1976; *Československý literárny kontext*. Br.; Pr., 1980.
- ² *Literatúra a revolúcia: Robotníctvo a kultúra, 1897—1923*. Br., 1981; *Literatúra a revolúcia: Medzi proletárskou poeziou a poetizmom, 1922—1928*. Br., 1977; *Literatúra a revolúcia: Nové snahy o proletársku literatúru, 1929—1934*. Br., 1978; *Literatúra a revolúcia: Smerovanie k syntéze—socialistický realizmus, 1934—1938*. Br., 1980; *Umenie, revolúcia, spoločnosť: Antológia českej a slovenskej marxistickej estetiky a literárnej vedy z dvadsiatych a tridsiatych rokov*. Br., 1984; *Slovenská literárna kritika*. Br., 1984. *Zv. 4; Kongres slovenských spisovateľov 1936*. Br., 1986.
- ³ *Pájek J. Konfrontácie*. Pr., 1972. S. 101.
- ⁴ *Шматлак С.* Великое наследие (к вопросу об изучении чехословацкой марксистской эстетики и критики 20—30-х годов XX в.) // Сравнительно-историческое изучение и теоретические вопросы развития современных литератур. М., 1985. С. 72.
- ⁵ *Dav: Spomienky a štúdie*. S. 262—263.
- ⁶ *Slovenská literárna kritika*. *Zv. 4*. S. 6.
- ⁷ *Korespondencia Timravy a Soltesovej*. Br., 1954. S. 81.
- ⁸ *Slovenská literárna kritika*. *Zv. 4*. S. 26.
- ⁹ Документы и материалы по истории советско-чехословацких отношений. Т. 1. Ноябрь 1917 — август 1922. М., 1973. С. 216.
- ¹⁰ *Cit.: Brezina J. Slovenská poézia v revolučných rokoch, 1917—1921*. Br., 1957. S. 20.
- ¹¹ Документы и материалы по истории советско-чехословацких отношений. Т. 1. С. 236, 237.
- ¹² *Slovenský literárny almanach*. Pr., 1931. S. 169.
- ¹³ *Poničan J. V ohni a búrkach*. Br., 1961. S. 24.
- ¹⁴ *Повомеский Л.* Время и безвремяе. М., 1985. С. 254.
- ¹⁵ *Poničan P. V ohni a búrkach*. S. 24.
- ¹⁶ *Dav*. 1924. Roč. 1.
- ¹⁷ *Urx E. Básnik v zástupe*. Br., 1961. S. 30.
- ¹⁸ *Dav*. 1926. С. 1. S. 1.
- ¹⁹ 1925. Jaro. S. 50—51.
- ²⁰ *Urx E. Básnik v zástupe*. S. 23.
- ²¹ *Ibid*. S. 113.
- ²² *Novomeský L. Manifesty a protesty*. Br., 1970. S. 28.

- ²³ *Urx E.* Básnik v zástupe. S. 101.
- ²⁴ *Ibid.* S. 117—118.
- ²⁵ *Urx a naša prítomnosť.* Br., 1960. S. 61.
- ²⁶ *Dav.* 1929. Č. 2. S. 29.
- ²⁷ *Urx E.* Básnik v zástupe. S. 98.
- ²⁸ *Ibid.* S. 99.
- ²⁹ *Ibid.* S. 88.
- ³⁰ *Hamaliar J. I.* Kritické torzo. Br., 1958. S. 36—37.
- ³¹ *Urx E.* Básnik v zástupe. S. 47.
- ³² *Ibid.* S. 83.
- ³³ *Гусак Г.* Свидетельство о Словацком национальном восстании. М., 1969. С. 173.
- ³⁴ Там же. С. 178.
- ³⁵ *Tvorba.* 1931. С. 9.
- ³⁶ *Ibid.* С. 9.
- ³⁷ *Dav.* 1931. С. 10. S. 10.
- ³⁸ *Новомеский Л.* Время и безвремяе. С. 250.
- ³⁹ *Novomeský L.* Manifesty a protesty. S. 53—54.
- ⁴⁰ Cit.: *Stoll L.* Občan F. X. Šalda. Pr., 1977. S. 164.
- ⁴¹ *Dav.* 1931. Č. 8. S. 9.
- ⁴² *Новомеский Л.* Время и безвремяе. С. 126.
- ⁴³ *Novomeský L.* Manifesty a protesty. S. 158.
- ⁴⁴ *Ibid.* S. 213, 214.
- ⁴⁵ *Ibid.* S. 215.
- ⁴⁶ *Новомеский Л.* Время и безвремяе. С. 150.
- ⁴⁷ Там же. С. 160.
- ⁴⁸ *Elán.* 1936. С. 10. S. 2.
- ⁴⁹ *Novomeský L.* Manifesty a protesty. S. 268.
- ⁵⁰ *Novomeský L.* Slavnost' istoty. Br., 1970. S. 8—9.
- ⁵¹ *Smatlák S.* Východiská a ciele // Československý literárny kontext. Br.; Pr., 1980. S. 44.

Г. Я. ИЛЬИНА

Концепция революционной литературы в Югославии в 1920-е годы

Октябрьская революция оказала огромное революционизирующее воздействие на югославянские народы. Советская программа мира без аннексий и контрибуций, провозгласившая право наций на самоопределение, имела непосредственное значение для стран Центральной и Юго-Восточной Европы. В них развернулась мощная национально-освободительная борьба, сыгравшая решающую роль в исторических судьбах населяющих эти земли народов. В декабре 1918 г. на развалинах габсбургской монархии возникло в числе других и новое многонациональное государство — Королевство сербов, хорватов и словенцев (с 1929 г. — Югославия). В него вошли Сербия и Черногория — ранее самостоятельные монархии, Вардарская Македония, присоединенная к сербскому государству в 1913 г. в результате балканских войн, и югославянские земли бывшей Австро-Венгрии: Хорватия, Словения, Далмация, Босния и Герцеговина и Воеводина. Создание Югославии открыло новый этап в истории и культуре вошедших в нее народов. В результате объединения был ликвидирован чужеземный гнет, и югославянские народы смогли включиться в общий процесс политической, экономической и культурной жизни.

В то же время «национальная революция южного славянства» (В. И. Ленин)¹, получившая особый размах после Октябрьской революции, не привела к установлению демократической республики — тут сказались малочисленность и разобщенность рабочего класса, слабость социалистических партий и предательство лидеров социал-демократии, отсутствие единства рабочего класса и крестьянства. В результате крупной национальной буржуазии при поддержке находившихся на югославянских землях войск Антанты удалось воспользоваться плодами борьбы трудящихся масс и закрепиться у власти. Недемократический путь объединения вел в новом государст-

ве к неизбежному обострению социальных и национальных противоречий. С первых же дней его существования росло недовольство реакционной политикой правительства. Вспыхивали бунты крестьян, требовавших аграрной реформы; возникавшие на экономической основе забастовки рабочих перерастали в массовые политические манифестации. Многие из них проходили под лозунгом солидарности с рабочими революционной России. Ширилась борьба за национальное равноправие в Хорватии, Черногории, Вардарской Македонии, Словении, Воеводине.

Под воздействием идей Октября уже в конце войны на югославянских землях начинается процесс консолидации левых сил, которые повели борьбу за создание революционной организации рабочего класса. Отмежевываясь от реформизма, левые группы все решительнее переходили на позиции коммунистического движения, опираясь в своей деятельности на программные положения ленинского Интернационала. Активнее всего этот процесс шел в социал-демократической партии Сербии, возродившейся в 1918 г. По инициативе сербских и боснийских левых социал-демократов в августе 1919 г. состоялся Первый объединительный съезд Социалистической рабочей партии Югославии (коммунистов). На нем присутствовали левые социалисты Хорватии и Славонии, представители социалистических и коммунистических групп и организаций Черногории, Далмации и Македонии. Съездом было принято решение о создании единой партии югославского рабочего класса, которая объявила о своем вступлении в III Интернационал. В апреле 1920 г. Учредительный съезд Рабочей социалистической партии Словении, где победили левые группы, принял решение об объединении с Социалистической рабочей партией Югославии (коммунистов). А в июне 1920 г. в Вуковаре состоялся Второй объединительный съезд Коммунистической партии Югославии (название, принятое на съезде), он утвердил программу и устав партии. Программа исходила из принципов пролетарского интернационализма, признания необходимости социалистической революции и диктатуры пролетариата, нацеливания на создание федерации балканских народов. Съезд послал приветствие Советской России, венгерскому пролетариату, выразил солидарность с жертвами югославской реакции. Но в программе компартии были и ошибочные положения, в частности по национальному и аграрному вопросам, имевшим для много-

национальной и мелкоземельной страны особое значение.

Создание коммунистической партии было историческим событием в рабочем движении Югославии, она возглавила борьбу трудящихся по всей стране. Под ее руководством югославскому пролетариату удалось сорвать планы Антанты использовать войска Королевства сербов, хорватов и словенцев для участия в интервенции против Советской Венгрии, для военной помощи панской Польше и Врангелю. Об усилении авторитета компартии красноречиво свидетельствовали результаты выборов в Учредительное собрание в ноябре 1920 г. Компартия по числу поданных за нее голосов вышла на третье место. Напуганное размахом рабочего и крестьянского движения королевское правительство бросило все силы на его подавление. В ночь с 29 на 30 декабря 1920 г. оно издало реакционнейший декрет («Обзнапа»), запретивший деятельность коммунистической партии, революционных профсоюзов и Союза коммунистической молодежи, вводивший строжайшую предварительную цензуру печати и ограничивавший свободу собраний и демонстраций. Декрет имел целью не допустить, чтобы югославское государство последовало «русскому большевистскому примеру»². В стране установился режим террора и полицейского произвола.

Время требовало выбора и от художественной интеллигенции. После окончания войны лишь немногие наиболее передовые и чуткие к веяниям эпохи литераторы смогли понять смысл и значение Великой Октябрьской социалистической революции. Но постепенно ее идеи, само существование Советского государства и советской культуры стали оказывать все более широкое и глубокое влияние на деятелей культуры, помогая им выработать правильную идейно-политическую ориентацию. Среди первых членов Коммунистической партии Югославии были писатели, художники, ученые. В программе партии тогда не было четких положений по культурной политике. Эту политику, в частности в вопросах литературы на протяжении 20—30-х годов, приходилось выработать на практике в борьбе как с разного рода мелкобуржуазными, индивидуалистическими взглядами, так и догматическими и вульгаризаторскими подходами к вопросам творчества. В этом деле особенно велика была роль литераторов-коммунистов, а также художественной интеллигенции, близкой компартии. Своим творчеством и организационной деятельностью они способствовали формированию

и развитию в межвоенный период пролетарского искусства. Ими были сделаны и первые шаги в теоретическом и критическом осмыслении его результатов, в разработке концепции социалистической литературы.

Здесь необходимо сказать, что социалистические идеи пустили корни в каждой из национальных литератур Югославии еще в прошлом веке. Одним из первых с ними познакомил сербов выдающийся революционный демократ, основатель сербской материалистической философии и эстетики, ученик Чернышевского, Добролюбова и Писарева — Светозар Маркович (1846—1875). Он был издателем первой на Балканах социалистической газеты «Радевик» (1871—1872), многие его работы разъясняли суть социалистического учения, в них с социалистических позиций рассматривались проблемы сербской действительности («Социализм и общественный вопрос», 1874). Видя в подлинном писателе «пробудившуюся часть народа, осознавшего свое положение и свои страдания» и способного выразить потребности народной жизни в художественной форме³, С. Маркович все свои усилия литературного критика направлял на то, чтобы повернуть родную литературу от романтических иллюзий к изучению действительности («Реализм в поэзии», 1869; «Поэзия и мышление», 1868; «Народ и писатели», 1872). Взгляды сербского критика оказали влияние на формирование мировоззрения наиболее значительных писателей-реалистов, причем не только в Сербии, но и в других югославянских литературах. Их отстаивали и развивали писатели и критики-демократы (П. Тодорович, Й. Скерлич), как традицию восприняли и писатели социалистических убеждений. Своим учителем его считали представители рабочей литературы, зародившейся на сербских, словенских и хорватских землях в 90-е годы прошлого века (П. Йовкич, Н. Жучич, М. Несторович, Л. Ивошевич-Димитрова — в Сербии; М. Дапко, Н. Вукоевич — в Хорватии; Э. Кристан, А. Кристан, П. Михалек — в Словении). Наиболее значительным с художественной точки зрения явлением была поэзия сербского писателя Косты Абрашевича (1879—1898). И хотя Абрашевич умер очень молодым и не смог в полную меру реализовать свой талант, он, по словам современного историка литературы Й. Деретича, «стал легендой сербского и югославского рабочего класса, Бранко (имеется в виду сербский поэт-романтик Бранко Радичевич.— *Г. И.*) нашей пролетарской поэзии»⁴.

К первым десятилетиям XX в. относится и попытка оценить литературу с социалистических позиций, которая была предпринята сербским марксистским литературным критиком Душаном Поповичем (1884—1918). Д. Попович был одним из руководителей сербской социал-демократической партии, многолетним редактором ее органа — газеты «Радничке новине». Им было необычайно много сделано для распространения марксистских идей: он переводил К. Маркса, Ф. Меринга, А. Бебеля, преподавал в партийной школе, сотрудничал в теоретическом партийном журнале «Борба» (1910—1914). Первым среди югославянских критиков Д. Попович попытался подойти к литературе с марксистских позиций. Опираясь на работы Г. В. Плеханова, которые пропагандировались им в рабочей печати, он разоблачал декадентство (статья об Арцыбашеве), поддерживал и развивал традиции Марковича, ориентируя писателей на литературу большого социального звучания (статьи о Л. Толстом, А. Франсе).

В истории социалистической литературно-критической мысли начала XX в. особое место принадлежит выдающемуся пролетарскому писателю Словении Ивану Цанкару (1876—1918). На пути к социалистическому учению, писал он в статье «Как я стал социалистом» (1913), ему, как и многим другим представителям интеллигенции, «пришлось, перелезая через десять заборов старых вырубленных святых изречений, через отвращение к „национальной“, „передовой“ и „христианской“ политике», чтобы понять, «что социализм не чужое евангелие», а как раз то, что он сам «давно в муках и сомнениях пережил»⁵. Цанкар стал членом социал-демократической партии, однако по многим вопросам расходился с руководством партии и не раз выступал с критикой проводимой им реформистской политики. Единственно правильный путь он видел «в борьбе за полное социальное и политическое освобождение, ибо без социальной и политической свободы нет свободы и для культуры» («Словенский народ и словенская культура», 1907)⁶. Он резко критиковал идеи триализма — планы преобразования Австро-Венгрии в австро-венгеро-югославянское государство — и культурно-национальной автономии, выступая за объединение всех южных славян в свободной федерации, основанной на полном равноправии всех входящих в нее народов.

В статьях 1900—1910-х годов Цанкар практически обосновывает концепцию пролетарского искусства, акцентируя внимание на нескольких важнейших моментах.

Словенский писатель придавал поистине огромное значение национальной культуре, считая ее главным богатством народа. Поэтому основной долг национальной интеллигенции он видел в том, чтобы сделать завоевания культуры достоянием трудящихся, и прежде всего пролетариата, на плечах которого, по его словам, «покоится будущее словенского народа» («Словенская культура, война и рабочий класс», 1918)⁷. И. Цанкар первым в Словении выдвинул тезис о классовости искусства и с этой позиции рассмотрел историю словенской литературы, выделив в ней демократическую линию, тесно связанную с историей родного народа и его борьбой за национальное и социальное освобождение. За принцип *l'art pour l'art*, по его мнению, с воодушевлением цепляются только те писатели, которым нечего сказать народу («Униженное искусство», 1901)⁸. Писать для рабочих, справедливо полагал Цанкар, почетно, но трудно, так как «мифического „простого народа“ больше нет»⁹. Рабочий человек сам теперь тянется к книге, знаниям, культуре, и интеллигенция должна сделать все, чтобы «привести широкие массы словенского народа к высокому духовному сознанию, к мировой культуре»¹⁰. В художественных произведениях, в публицистических и литературно-критических статьях Цанкар писал об освободительной миссии пролетариата, в качестве центральной проблемы выдвигал в них проблему отношения интеллигента к рабочему движению, к участию в борьбе против политической и экономической эксплуатации. «Рядом с проникновенным лириком и мечтателем, в тяжелые минуты не чуждым мистицизма, — писала о Цанкаре Е. И. Рябова, — в нем живет неустрашимый борец и политик, безошибочно чувствующий дух времени, его исторические задачи, уверенно ориентирующий в политической обстановке, в вопросах борьбы за национальную культуру»¹¹. Наследие великого писателя Словении стало основой пролетарской литературы и марксистской критики не только на его родине, оно стало достоянием всей демократической Югославии, и прежде всего революционных течений в ее национальных литературах.

Развитие национальных литератур в Королевстве сербов, хорватов и словенцев было существенно осложнено. В новое государство вошли народы, пережившие многовековое чужеземное иго и испытавшие воздействие разных политических, экономических и культурных факторов, которые определили многие особенности их национального мышления. Три основные религии — православие,

Католичество и ислам — веками использовались политиками разных стран для разделения народов, близких этнически и в языковом отношении. Когда эти народы объединились в одном государстве, чужда, естественно, не произошло, и они не стали вдруг неким единым «трехмешным» народом, включающим в себя только сербов, хорватов и словенцев, как это представляла великосербская пропаганда. Остальные народы, вошедшие в состав Югославии, ею не принимались в расчет. Великодержавная политика сербских правящих кругов встречала поэтому сопротивление также в буржуазном лагере, оно нашло отражение и в возникновении крайне правых националистических, фашистских группировок и партий, которые вели активную борьбу с собственным рабочим и крестьянским движением, с демократической литературой, рьяно выступая против взаимосвязи культур народов Югославии. И в этом они объективно смыкались с реакционной политикой королевского двора.

Вместе с тем в новых исторических условиях объективно возрастали возможности для общественного и культурного сближения югославских народов, особенно в областях с сербскохорватским (или хорваткосербским) языком. Практически сразу после объединения о себе дали знать две основные интегрирующие тенденции разной идеологической направленности. Первая базировалась на унитаристской концепции так называемого «интегрального югославизма», игнорировавшей существование в Югославии разных наций, а соответственно и потребности развития национальных языков и культур. Ей противостояла концепция, выражавшая интересы демократических и революционных сил. Между этими двумя полюсами располагалась целая шкала переходных явлений, взаимопересекающихся и взаимодействующих друг с другом. С наибольшей последовательностью стремление к сближению выявилось в рабочем движении, отчетливо проявившись в революционной литературе того времени. Возникнув в 20-е годы в рамках национальных литератур и опираясь прежде всего на отечественные традиции, революционные группы и течения изначально исповедовали идеи интернационализма, тяготели к общегославскому охвату. Это создавало почву для складывания такого типа общности, которая основывалась на непосредственном и интенсивном взаимодействии всех национальных литератур. В самой революционной литературе интегрирующие тенденции получали наибольшее, опережающее

развитие, они прокладывали путь для активизации общегославских литературных процессов. Между тем неравномерность развития отдельных литератур приводила к тому, что та или иная литература благодаря наличию в ней крупных художников слова в определенные моменты вырывалась вперед и определяла характер всего многонационального процесса. Дальнейшее движение стало возможным без учета достигнутого, без соотношения с ним.

В развитии революционной литературы Югославии в 20-е годы и в ее критическом осознании, на наш взгляд, важную роль играли три общественно-литературные журнала. Это «Пламен» (январь — август 1919, Загреб), «Книжевна република» (1923—1927, Загреб) и «Младина» (1924—1927; «Свободна младина», 1928—1929, Любляна). Их редакторами были ярчайшие личности: поэт, прозаик, драматург, критик, общественный деятель, член КПЮ с 1919 г. Август Цесарец (1893—1941); поэт, прозаик, драматург, критик Мирослав Крлежа (1893—1981); поэт, критик Срећко Косовел (1904—1926); драматург, прозаик, критик Братко Крефт (р. 1905). Художественное творчество Цесарца, Крлежи, Косовела и Крефта (трое последних были близки коммунистическому движению), хотя и разное по масштабу, явилось вехой в истории национальной и югославской литературы. В первую очередь оно и стало опорой для их теоретических и литературно-критических суждений по общим вопросам развития революционного искусства.

Об этих журналах, как и о творчестве их редакторов, существует критическая литература в Югославии. Становление марксистской литературно-критической мысли в Сербии и Словении межвоенного времени получило серьезное освещение в статьях советских ученых М. Б. Богданова и Е. И. Рябовой¹². Правда, ни в одной работе деятельность названных писателей и издававшиеся ими журналы не рассматривались как звенья одной цепи — с точки зрения общей формирующейся концепции нового искусства. Между тем ни Хорватия, ни Сербия, ни Словения не существовали уже в этот период обособленно — они были национально специфическими частями одного многонационального государства, и революционное искусство, развиваясь под воздействием передовых идей времени, откликалось на общие для всей страны задачи.

Журнал «Пламен» выходил всю первую половину 1919 г. с редкой для того времени регулярностью: каждые

две недели в Загребе появлялась небольшого объема книжечка с красными языками пламени на обложке¹³. Всего вышло 15 номеров. Этот первый революционный общественно-литературный журнал на Балканах был запрещен 8 августа вместе с газетой «Истина» — органом Социалистической рабочей партии Югославии (коммунистов) — за «коммунистическую пропаганду». Полиция не ошибалась. Оба редактора «Пламена» — М. Крлежа и А. Цесарец — были близки компартии, и их журнал, как писала партийная печать, «в культурном отношении дополнял то, что в политическом представляла „Истина“»¹⁴. Известно также, что Крлежа и Цесарец печатались и в «Истине», и в последующих партийных изданиях. Между тем, как отмечает З. Стинетич, тот факт, что оба редактора «Пламена» в это время действовали солидарно с Коммунистической партией Югославии, в югославской критике наших дней замалчивается¹⁵.

Общественный характер журнала в первую очередь складывался под влиянием возникшей в стране революционной ситуации. Одним из центров революционного движения в то время была Хорватия. Лицо издания, его идейную и эстетическую линию определяли молодые талантливые литераторы, открыто заявившие о своей приверженности марксизму, делу интернациональной борьбы рабочего класса, сознательно выдвигавшие на первый план вопросы политические, подчеркивая тем самым неотделимость от них литературных и — шире — культурных проблем. Редакторы выступили в поддержку Октябрьской революции, III Интернационала, революции в Германии и Венгрии, видя в пролетарской революции единственный путь освобождения трудящихся. «Человеческое счастье, — писал А. Цесарец в статье «Две ориентации», — возможно только как результат социальной революции, а не контрреволюции» (№ 2). Оценивая пьесу М. Крлежи «Христофор Колумб» (1919), единомышленник редакторов И. Гореньевич проводит ту же мысль: «...единственным путем будущего прогресса является революция, социальная революция» (№ 3).

С первых же дней существования югославской монархии Крлежа и Цесарец выступили с резкой критикой панюгославистских концепций, с одной стороны, и буржуазно-националистических — с другой. Они объявили войну всем видам национализма, оказавшим глубокое воздействие, в частности, на хорватскую литературу (М. Крлежа «Хорватская литературная ложь», А. Цесарец «Мистифи-

кация одной этики»). В статье Крлежи «Хорватская литературная ложь», открывавшей первый номер журнала «Пламен», намечались те основные проблемы, мимо которых проходила и проходит, по его мнению, хорватская литература. Это глубокие последствия в общественной жизни Хорватии милитаристской политики австро-венгерской военщины, социальное неравенство в буржуазном мире, приверженность хорватского мещанства национализму и католицизму. После первой мировой войны, считает Крлежа, большинство хорватских писателей заняло позицию «духовной эмиграции», мешающую ей понять встающие перед литературой задачи. На национальных мифах и легендах о тысячелетней истории хорватского королевства новой литературы не построишь, продолжает ту же мысль А. Цесарец, выступая против попыток выдать народную поэзию за единственно подлинную национальную литературную традицию. «Нам нужны, — шшет он, — не герои национальных выступлений, а герои социальной революции... А в этом случае народная поэма с ее глорификацией турниров, палиц, разбоя, а также средневекового рыцарства, отрубленных голов и святого креста не может вдохновить никого...» («Мистификация одной этики»).

Конечно, и тому и другому автору присуща полемическая увлеченность, и в то же время пафос их выступлений предельно ясен, так же как ясна идеологическая направленность предложенной ими традиции — от богумилов через просветителя XVII в. Ю. Крижанича к хорватскому поэту — бунтарю рубежа XIX—XX вв. С. С. Крапчичу и словенскому пролетарскому писателю И. Цанкару. Из современных писателей редакторы пытались привлечь тех литераторов, которые занимали критическую по отношению к современной действительности Югославии позицию. Это были А. Б. Шимич, Т. Уевич, Г. Крклец, Ф. Альбрехт, А. Подбевшек. На страницах журнала печатались переводы из К. Либкнехта, У. Уитмена, М. Маргине и др. Примером того, что акцент делался редакторами прежде всего на общественной позиции писателя, может служить и отношение к М. Горькому. В статье «Максим Горький и граф Бобринский» Цесарец обращает внимание именно на то, что эти два человека представляют «две морали, две ориентации». Если белоэмигрант граф Бобринский, столь охотно принимаемый официальной Югославией, является «доверенным лицом царя Николая, представителем дворянской, черносотенной, сино-

дальней, жандармской России, то Горький — борец и писатель, — представляет восставший народ, свободолюбивую Россию. Реакция и революция. Выселцы и знамя свободы. Тьма церкви и рассвет веры в человечество. Православный реакционный панславизм и атеистический революционный пангуманизм» (№ 12). Демонстрируя достаточную осведомленность о позиции Горького после Октябрьской революции, Цесарец пишет о преодолении русским писателем своих заблуждений и открытом их признании в обращении к народу и трудовой интеллигенции, опубликованном в «Петроградской правде» 30 ноября 1918 г., об его активном участии в работе Петроградского совета. (Цесарец ошибочно называет Горького паркомом просвещения.) Далее Цесарец почти полностью приводит текст обращения, выделяя курсивом следующие слова Горького: «...но именно я больше, чем кто-либо другой, имею право и все основания решительно заявить, что культурное творчество русского рабочего правительства, совершаясь в условиях самых тяжелых и требуя героического напряжения энергии, постепенно принимает размеры и формы, небывалые в истории человечества»¹⁶.

Ни в одном из выходивших тогда на территории Югославии журналов мы не встретим такого убеждения в том, что «новая культура невозможна без новой цивилизации», что «новой духовной структуры нет без новой структуры социальной, новой общественной и личной психологии нет без новой общественной физиологии» (№ 1). Оба редактора выступали за такое искусство, для которого станут главными «проблемы общественные, личные, моральные и эстетические, проблемы человеческие», героями — не образы из народных легенд, а «инвалиды, что нищенствуют на улицах, богема, сидящая в кафе, преклоняющиеся перед распятым коленом богомольцы, голодающий рабочий и восседающий в правительстве бюрократ» (№ 10).

Неприятные консервативной позиции большинства писателей-реалистов старшего поколения отталкивало в то время Крлежу и Цесарца от реализма и приводило к ориентации на левое экспрессионистское искусство. Этим объясняется и та противоречивость, которая столь явно проступает в их теоретических размышлениях и художественных произведениях: с одной стороны, признание реализма «непоэтичным» и провозглашение «синтеза и интуиции» главными компонентами художественного творчества в противовес «анализу и психологизму» (№ 5—6), а с другой — тяготение к тому самому социально-психологиче-

скому анализу и общественной детерминированности явлений и характеров, от которых они столь яростно открещивались.

Цесарец и Крлежа искренне провозглашали себя марксистами и действительно придерживались марксистских позиций по многим вопросам. Они правильно определяли значение Октябрьской революции в истории человечества, видели зависимость культурных проблем от решения проблем социальных. Вместе с тем их взглядам была присуща изрядная доля анархизма и индивидуализма, что явилось отражением достаточно низкого теоретического мышления, характерного для рабочего движения в Хорватии и Югославии в целом. Собственно, здесь только начинался процесс знакомства с трудами Ленина, которое, наряду с изучением практического опыта строительства нового государства и его культуры, даст мощный толчок к эволюции политического сознания. Пока же в статьях «Пламена» эмоциональность выражения явно преобладала над аналитичностью, приводя к соседству часто взаимоисключающих суждений: трезвый анализ характера войны, обстановки в Югославии сосуществуют с меснянскими идеями, признание диктатуры пролетариата с прославлением анархистской коммуны, объявлением марксизма «самым смелым бакунизмом» (А. Цесарец «Две ориентации», «Мифификация одной этики»). Требуя от искусства концентрированного выражения жизни, Цесарец, например, считал, что искусство будущего станет «интегральным по форме и содержанию, полностью освободится от материальной скорлупы, будет искусством, передающим сущность души» (№ 2). По сути дела, это было чисто экспрессионистским пониманием «концентрированного выражения жизни».

«Пламен» выходил недолго, но, как писал Цесарец в 1923 г., этот журнал «вырыл такую глубокую борозду в незасеянной или почти незасеянной паше югославской культуры, что ...его плодотворное влияние на передовые слои рабочего класса и интеллигенции ощущается и теперь, через 3,5 года после его преждевременной гибели»¹⁷. Он взбудоражил умы и показал, что в Югославии есть силы, пусть еще очень немногочисленные, которые смогли сказать новое слово в литературе. Роль этого журнала была столь значительна еще и потому, что его теоретические послышки были подкреплены значительными художественными произведениями (Крлежа — стихи, драмы «Христофор Колумб», «Микеланджело Буонарроти», по-

велла «Гроссмейстер подлости»; Цесарец — стихи, новелла «Возвращение»). Он действительно стал «первым осознанным выступлением левого фронта югославской культуры и искусства» (Цесарец)¹⁸.

После запрещения «Пламена» оба редактора вынуждены были эмигрировать в Прагу. Цесарец пробыл там до конца апреля 1920 г. Неизвестно, знал ли он произведения чешских революционных писателей, но общность многих позиций его и С. К. Неймана в эти годы позволяет говорить о типологическом сходстве процессов, проходивших в революционных литературах разных стран. И чешский, и югославский писатели выступали пропагандистами пролетарского искусства. Оба они, защищая его от упрощенного толкования и ратуя за высокое художественное качество революционной литературы, апеллируют к статье А. В. Луначарского «Культурные задачи рабочего класса» (1917), с которой Цесарец познакомился в немецком переводе. Он по этому поводу пишет: «Глубоко ошибается тот, кто думает, что автор провозгласит пролетарским искусством вечное воспевание красных знамен или красных гвоздик, к тому же в старом ритме и метрике, и рекомендует повторять в ухудшенном издании Золя, описывать забастовки, оргии богачей и нищету эксплуатируемых, изображая, с одной стороны, толстых буржуев, пьющих шампанское, а с другой — истощенных пролетариев перед пустыми тарелками»¹⁹. Нейман не менее Цесарца озабочен тем, что революционную поэзию могут затопить «рифмами, ослепить мельканием красных знамен и красных маков»²⁰.

Вернувшись из Праги, Цесарец в 1920 г. публикует в органе компартии «Нови свет», членом редколлегии которого он был, статью «Декаданс и революция». В ней он подвергает резкой критике формалистические течения, в том числе и экспрессионизм. «Искусство скользит по бездорожью, — пишет он. — Его судорожное погружение в футуризм, кубизм, экспрессионизм и дадаизм, хотя, подобно эфемерной красоте, и щекочет подчас нам нервы, оставляет впечатление немощи, впечатление отчаяния... и поэтому оно является не чем иным, как выражением фатальной, неизлечимой, доходящей до садизма болезни европейской культуры, парализающей ее былой способности к творчеству»²¹. В 1923 г. в статье «К вопросу об искусстве классовом и пролетарском» Нейман назвал футуризм и кубизм «эксцентрическими продуктами современного буржуазного искусства, оказавшегося в тупике, из

которого нет выхода»²². Примеров подобного рода схождения в эволюции революционного искусства можно привести немало. Такова была логика развития теории и художественной практики революционных писателей разных стран.

Журнал «Книжевна република» начал выходить с ноября 1923 г. в совершенно иной обстановке, чем она была во времена «Пламена». Революционная волна спала, в стране вводился режим подавления национальных свобод и национальной культуры, что не могло не вызвать глубокого протеста во всех областях Югославии. Коммунистическая партия ушла в подполье на двадцать лет, многие члены партий были арестованы, в том числе ее руководители. В этих условиях особенно возрастала роль легальных изданий, поддерживавших связи с массами и проводившими линию партии. Таким изданием был и ежемесячник по вопросам культуры «Книжевна република», который редактировал М. Крлежа. Выпуск каждого номера журнала требовал огромных усилий в борьбе с цензурой; полиция на местах, как писал Крлежа в статье «За свободу литературного творчества» (1924. № 4), конфискует отдельные номера, запрещает их продажу, арестовываются подписчики. Но тяга к новому слову была так велика, что, несмотря на все это, журнал имел около двух тысяч постоянных подписчиков.

Ближайшим сотрудником и автором журнала оставался Цесарец, который на протяжении 20-х годов, кроме того, выполнял задания партии, редактировал ее легальные и нелегальные издания. Надо отметить, что и в политических партийных органах стали гораздо больше уделять внимания вопросам культуры и искусства. Так, например, в «Борбе», выходившей под видом независимой политической и общественной газеты с февраля 1922 г. в Загребе, а затем в Белграде, помещаются очерки Цесарца о советской литературе, театре и живописи, небольшие заметки о революционной литературе Югославии и рекомендации для чтения. В 1922—1923 гг., в частности, из югославских авторов называются книги М. Крлежи, Н. Вукоевича, А. Цесарца, комплект «Пламена», не раз появляются специальные заметки об отдельных номерах журнала «Книжевна република» с пересказом их содержания. Из классиков чаще всего встречаются имена Л. Толстого, Э. Золя, А. П. Чехова, В. Г. Короленко, из современников — М. Горького, А. Барбюса, Р. Роллана, А. Франса, Э. Синклера, Дж. Рида, А. Блока, Г. Мплева.

Журнал «Књижевна рупублика» ознаменовал собой новый этап в развитии революционной литературно-критической мысли в Югославии. Это понимал и его редактор, увидевший необходимость критически оценить свои взгляды периода «Пламена». Высоко ценя «Пламен» и считая его идейным предшественником журнала «Књижевна рупублика», он в то же время трезво определяет слабость тогдашних своих позиций. «Наш исторический материализм времени «Пламена», — пишет Крлежа в статье „Напоминание редакции“, — был больше эмоционального, романтического характера, типа *Sturm und Drang* ... в провинциально-мещанской среде он носил скорее характер протестующего отпора, чем систематической деятельности»²³. Эта критическая самооценка важна именно как выражение позиции редактора, взявшегося за выпуск нового журнала и подчеркивающего ту дистанцию, которая существует между его взглядами тогда, в 1919 г., и сейчас, через несколько лет. Его новое издание отличает большая концептуальность, большая последовательность в осуществлении намеченной линии. Критик-марксист О. Кершовани совершенно справедливо отмечал, что этот журнал «в идейном отношении был гораздо выше, чем „Пламен“ ... и необычайно много сделал для пропаганды марксистской теории»²⁴. В нем публиковались отрывки из работы В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», его статьи «О диалектике», «Социализм и религия», «О Стокгольмской конференции», два письма Горькому, печатались работы К. Маркса, Г. В. Плеханова, статьи Горького. Один из номеров (1924. № 5—6) был посвящен памяти Ленина, в нем были помещены статьи самого Владимира Ильича, воспоминания о нем Ярославского, других соратников Ленина, А. Цесарца, слышавшего выступление вождя революции на IV конгрессе Коминтерна. Было напечатано несколько портретов Ленина, в том числе известного югославского скульптора И. Мештровича. В этом же номере был опубликован очерк М. Крлежа «Домобраны Гебен и Бенчина ведут разговор о Ленине».

В условиях жесточайшей цензуры произведения советских авторов, особенно рассказывающие о революции, гражданской войне и советской действительности, печатать было чрезвычайно трудно. Крлеже удается опубликовать отрывок из повести В. Иванова «Бронепоезд 14—69» и «Неделю» Ю. Либединского, приравненную югославской цензурой к пропаганде марксизма и на этом основа-

нии запретившей выход номера, а затем и журнала. Редактор держал ответ перед королевским судом. Об эстетической эволюции редактора по сравнению с «Пламеном», нам кажется, свидетельствует и выбор публикуемых им советских критиков. Он печатает статью В. М. Фриче об А. Франсе и А. К. Воронского «О современном моменте в русской литературе», уважительно отзывается о советском историке литературы П. Н. Сакулине. В одной из статей Цесарца есть отсылка к работе В. Ф. Переверзева о Достоевском 1921 г. Направленность этого выбора становится особенно наглядной, если сравнить его с тем, что в те же годы публиковал на своих страницах журнал «Зенит» (1921—1926), представлявший некий вариант югославского футуризма. Здесь была напечатана статья А. В. Луначарского «О пролеткульте» (1921), манифест имажинистов, произведения В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Хлебникова, Н. Асеева. С И. Эрэнбургом журнал установил личные контакты и опубликовал его статью «Русская литература после революции» (1926). Деятельность «Зенита» была известна и в СССР, о нем писали И. Эрэнбург, В. Маяковский, на русский язык была переведена статья его редактора Л. Мицича «Электрические бомбы»²⁵.

Но все перечисленное являлось лишь малой толикой того, что было известно в Югославии о советской литературе и культурной жизни в Стране Советов. Советские книги проникали в Югославию нелегальным путем, чаще в переводах на европейские языки, информация о них по большей части шла через посредников в Берлине, Праге и Париже. На этом фоне исключительное значение приобретают очерки о Советской России самих югославских писателей — Цесарца и Крлежи, первых в югославской печати правдивых свидетельств о ее жизни, трудностях и противоречиях, о бурном, непростом развитии советской литературы и искусства.

А. Цесарец нелегально приехал в Москву на IV конгресс Коминтерна и пробыл здесь с конца октября 1922 по апрель 1923 г. В советской печати — журнале «ЛЕФ» и «Зрелища» — были опубликованы две его статьи: «Леф в Югославии» и «Современная югославская драматургия. Мирослав Крлежа». По возвращении из Советского Союза Цесарец пишет целую серию статей о нашей стране для «Борбы» и журнала «Книжевна република», где они печатались с июня 1923 г. по 1925 г. Два очерка были опубликованы в буржуазно-демократической печати — жур-

налах «Современник» («Театр и русская революция») и «Новая Европа» («Большевизм и культура»). Некоторые из этих статей тогда же переводились на словенский язык. Охват материалов в очерках Цесарца был необычайно широк. В них говорилось о конгрессе Коминтерна и выступлении на нем В. И. Ленина, о новой экономической политике, о электрификации, о деревне и ее проблемах, заботе о детях, школе и студентах. Опираясь на конкретное знание положения дел в нашей стране, он ставил и общие вопросы о значении Октябрьской революции для исторических судеб мира («Россия или Европа?»; «Проблема русской революции. Большевизм как решение проблемы: Восток — Запад»; «Проблемы русской революции: диктатура пролетариата как предпосылка новой цивилизации»). Но совершенно естественно, что Цесарца как писателя особенно интересовали проблемы культурного строительства в СССР. Его очерки пользовались большой популярностью у читателей «Борьбы»²⁶.

В Советскую Россию приехал убежденный коммунист, человек, владевший русским языком, прекрасно знавший и любивший Герцена, Гоголя, Достоевского, Горького²⁷. О знакомстве его со статьями А. В. Луначарского мы уже говорили. Он приехал в страну, в которой только что закончилась гражданская война, но, как пишет Цесарец, «вместо развалин и опустошения я встретил в современной России, и особенно в ее столице — Москве, жизнь, бурлящую, словно в волшебном котле, обнаружил здоровое и полнокровное сердце, увидел кузницу, где, если еще и не созданы, то, во всяком случае, создаются новые ценности»²⁸. И это действительно было так, в чем нетрудно убедиться, познакомившись с хроникой важнейших событий советской культурной жизни. Назовем лишь некоторые из них, те, что не могли пройти мимо внимания югославского писателя. В самом конце октября 1922 г. в газете «Правда» появилась статья Я. А. Яковлева «О пролетарской культуре и Пролеткульте», написанная по поручению Ленина с использованием его заметок по этому вопросу. 17 ноября в Доме печати выступает В. Брюсов с лекцией «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии (символизм, футуризм, пролетарская поэзия)»; в феврале 1923 г. в клубе Пролеткульта проходит диспут «О серационовых братьях и литературе вообще», где наиболее ярким явлением советской литературы докладчик П. С. Коган называет «Неделю» Либединского (месяцем раньше это сделал в «Правде» А. К. Воронский), а 11 февраля — шестичасо-

вой диспут между пролетарскими писателями и футуристами, где от футуристов выступали С. Третьяков и О. Брик, от группы «Октябрь» — С. Родов, А. Безыменский, А. Жаров, Г. Лелевич, от группы «Кузница» — В. Кириллов, В. Александров, И. Филипченко и др. Если вспомнить, что во втором номере журнала «ЛЕФ», вышедшем в апреле 1923 г. будет помещена статья Цесарца, а с Сергеем Третьяковым он особенно подружился, то можно предполагать, что югославский писатель, во всяком случае, знал об этом диспуте. На март приходится также события, как Интернациональный митинг на тему «Революция и литература», проходивший в Политехническом музее, на нем выступали Назым Хикмет, Маяковский, В. Каменский, А. Крученых; Первая московская конференция пролетарских писателей, почетными председателями которой были избраны Ленин, А. Барбюс и Д. Бедный. На ней с докладом «Задачи рабочего класса на идеологическом фронте» выступил А. Бубнов. 3 апреля в клубе Пролеткульта проходит диспут «Футуризм сегодня». В это же время выходят журналы «Красная новь» с прозой А. М. Горького, О. Форш, В. Иванова, И. Эренбурга, А. Толстого, стихами Н. Тихонова, Н. Асеева, М. Герасимова и др. В апреле 1922 г. начинает свою жизнь журнал «Молодая гвардия», в марте 1923 — «ЛЕФ»; выходят книги М. Голодного, Б. Пильняка, А. Грина, В. Иванова, В. Маяковского, Д. Фурманова, И. Эренбурга и др. Многие из названных имен встретятся в статьях Цесарца, указанные события найдут в них прямое или косвенное отражение.

В эти же несколько месяцев, которые Цесарец был в Москве, увидели свет три работы В. И. Ленина: 15 ноября 1922 г. — «Группе „Clarté“», 2 января 1923 г. — «Странички из дневника» и 2 марта — «Лучше меньше, да лучше». О знании этих статей Ленина и более того — их внимательном прочтении свидетельствуют последующие работы югославского писателя.

Подобная выборка важнейших событий культурной и литературной жизни нам показалась необходимой, чтобы понять, что увидел Цесарец в СССР и что он выделил в своих статьях, что натолкнуло его на глубокие размышления о судьбах революционного искусства.

Статьи Цесарца, посвященные вопросам культуры, содержат поистине огромную информацию, столь необходимую в его стране, где очень активно действовали белоэмигранты. В то же время в них имеются оценки

и выводы, которые дают возможность судить о взглядах автора. Когда Цесарец отправлялся в СССР, в эстетическом отношении он был на перепутье. В его творчестве сосуществовали, и далеко не всегда мирно, два методообразующих стилевых потока — экспрессионистский и реалистический. Экспрессионизм преобладал в поэзии, некоторых повеллах («Зверь-гора», «Великий комтур перед трибуналом совести», 1919). Одновременно с этим такие произведения, как повелла «Возвращение» (1919), роман «Императорское королевство», над которым он работал в начале 20-х годов, свидетельствовали об овладении не только новым материалом, новым героем, но и о повышении интереса к изобразительному мастерству и социально-психологической характеристике персонажей. Однако необычайно сильным оставалось экспрессионистское начало, особенно в передаче стихии толпы, в символических образах Свободы, Правды и Угнетения. В литературно-критических выступлениях продолжала проявляться настороженность к реализму, к тенденции в художественном произведении. И если в отношении к живописи перелом наступил уже в 1920 г. и Цесарец резко критически воспринял советское абстракционистское искусство, то его отношение к литературе и театру было сложнее. В Москве он сблизился с лефовцами, и это, несомненно, повлияло на многие его оценки. Среди лозунгов ЛЕФа Цесарца особенно привлекали призывы к коллективизму и эстетизации жизни, которая, на его взгляд, была «главнейшим принципом всей деятельности в театре, в школе и даже на фабрике» («Сережников и его театр чтеца»).

В вопросах живописи Цесарец был очень близок к тогдашним ее оценкам Луначарским. В статье «Современные русские художники. (Искусство в революции и абстракция в искусстве)» югославский автор писал о том, что искусству может принести известную славу открытие новых форм, но тогда оно «живет только для себя, между ним и нами разрушается тот мост, который всегда приближал человеческой душе самую смелую художественную форму; этот мост есть содержание, смысл, сущность». Он признается, что на выставке советских художников-абстракционистов он не мог отделаться от впечатления, что «за всем кажущимся богатством и смелостью форм на самом деле скрывается страшная бедность». Симптоматично, что близкую мысль высказывает тогда немецкий художник Г. Гросс, статья

которого «Искусство в опасности» была опубликована в том же, втором, номере «ЛЕФа», что и статья Цесарца. В ней было сказано следующее: «Я опять пробую дать абсолютно реалистическое изображение мира. Я стремлюсь к тому, чтобы быть понятным каждому человеку, я отказываюсь от модной теперь глубины, полной кабалистического обмана и интеллектуальной метафизики, в которую можно без риска окупиться только в костюме водолаза»²⁹. В живописи крайние формы и оторванность от проблем современности были столь очевидны, что заставляли задуматься и самих представителей авангардистского искусства и критиков.

И все же тогда мхатовская традиция и традиция реалистической живописи XIX в. не кажутся Цесарцу плодотворными. Этим объясняется его более чем сдержанное отношение к МХАТу и восторженное — к эксперименту Мейерхольда и Таирова, а особенно к театру чтеца Сережникова («Театр на новом пути», «Сережников и его театр чтеца»), в последнем он увидел пример коллективного творчества, слияние зрителя и исполнителя. Цесарец приветствует поиски с разных сторон и видит в этом большой смысл. «...Остается время, — считает он, — которое сегодняшние и завтрашние поиски приведут к успеху» («Театр и русская революция»).

Специальных статей о советской литературе у Цесарца нет, но в его очерках часто встречаются имена советских писателей. Среди них мы не увидим предпочтения левых, как, впрочем, и пролеткультовцев, что и понятно, так как он не видел ни у тех, ни у других серьезных художественных успехов. Его заинтересовало творчество Ю. Либединского, Б. Пильняка и В. Иванова, но никаких развернутых оценок их произведений он не дает. И все же и в художественных произведениях писателя (роман «Императорское королевство», 1925), и в его публицистических работах можно заметить общий для революционного искусства тех лет процесс — переход от эмоционального выражения к аналитическому изображению, попытку понять реализм, как сохранивший свою ценность тип творчества. В 1924 г. он уже не отталкивается от него без особых раздумий, а пытается выкинуть в его суть. «Что является подлинной обязанностью реалиста, впрочем, и всякого художника, — пишет он, — как не стремление быть объективным в характеристике персонажей. Он может страстно выступать в поддержку своей тенденции, но не должен переносить эту тенденцию

на сами характеры людей, которые изображает» («От двуглавого орла до забавной библиотеки», 1924). Меняется, как видим, и взгляд Цесарца на тенденцию в художественном произведении, который в 30-е годы будет сформулирован еще более четко. Отвечая на выступление правых сил против левой литературы в Югославии, Цесарец пишет: «Искусство, искусство! Но что такое искусство, где объективный критерий столь важного в наше переходное время поиска всяческих форм, усвоения и воплощения всех ценностей? Лишь при ложном фетишизме искусства можно поднять его надо всем, поставить вне всего и видеть единственно журналистику и дидактику там, где речь может идти лишь об идее, — а разве без идей существовало когда-нибудь хоть какое-либо глубокое и жизненно важное литературное произведение»³⁰. Обращая внимание на одну, очень важную часть в этом высказывании Цесарца — признание им идейной направленности искусства неотъемлемым его качеством, исследователи упускали другую заключенную в нем мысль. Для Цесарца не менее существует «поиск всяческих форм, усвоение и воплощение всех ценностей». В этом нам видится несомненное влияние ленинской мысли об отношении к демократическому литературному наследию, с такой остротой прозвучавшей как раз в тех его работах, которые вышли в конце 1922 — начале 1923 г. «В вопросах культуры, — писал Владимир Ильич в статье «Лучше меньше, да лучше», — торопливость и размашистость вреднее всего. Это многим из наших юных литераторов и коммунистов следовало бы намотать себе хорошенечко на ус»³¹.

В большом исследовании «Достоевский — Ленин. (Два полюса русского антиимпериализма)», напечатанном в журнале «Книжечна република» в мае 1924 г., Цесарец расскажет об отношении Ленина к поэзии Маяковского и подчеркнет важность его обращения к вопросам искусства и высказанного им предостережения об опасности забвения демократической культуры и увлечений в поисках особой пролетарской культуры³².

Работы Ленина заставили молодого югославского писателя глубоко задуматься и критически переоценить свое недавнее отношение к отечественной культуре. Он внимательно изучает марксистскую литературу, хотя надо иметь в виду, что в 20-е годы югославских революционных писателей больше продолжают интересоваться общеполитические и философские основы этого учения,

вопросы эстетические пока остаются на втором плане, о чем, кстати, говорят переводы ленинских работ, опубликованные в журнале «Книжевна република».

В эволюции Цесарца немалую роль сыграло его пребывание в Советской стране. Он был убежден, что «контакты с русской книгой, с русской наукой, новой русской жизнью окажут благотворное влияние на духовно и морально разбужденную югославскую среду»³³. В этом направлении сам он делает чрезвычайно много и, что не менее важно, талантливо. Цесарца главным образом интересовали идеологические аспекты даже при рассмотрении творчества писателей. Отдавая, например, должное Достоевскому-художнику, он прежде всего пишет о нем как об идеологе³⁴. Вместе с тем проникновение в художественный мир русского писателя способствовало углублению понимания Цесарцем реализма, его возможностей. Увлечение Достоевским было столь значительным, что нашло отражение во многих произведениях югославского прозаика, причем не только в чисто внешних обращениях к образам Достоевского, переключках сюжетных ходов, но и в большем внимании к психологии персонажей³⁵.

Пребывание в Советской стране позволило Цесарцу, по его собственным словам, почувствовать солидарность революционных писателей мира. Группа делегатов IV конгресса Коминтерна поставила вопрос о создании Международного объединения пролетарских писателей (было создано в 1925 г.). Революционные писатели, находившиеся на конгрессе, знакомили друг друга и советскую общественность со своими литературами. Цесарец стремился теперь следить не только за произведениями советских писателей, которые чаще ему удавалось прочесть в немецком переводе, но читает и немецких и чешских авторов. В частности, известен его интерес к Я. Гашеку и И. Ольбрахту. В одном из писем он писал: «Во время болезни я прочел хороший пражский роман (в немецком переводе): Иван Ольбрахт. Анна-девушка из села *; и при этом мне вспомнился мой роман, и вновь меня охватило чувство горечи, что мне так с ним не везло. Один мой персонаж особенно мне напомнил персонаж Ольбрахта»³⁶. Видимо, Цесарец имел в виду своего Булюза из романа «Эмигранты» и ольбрахтовского Пле-

* Так назывался в немецком переводе роман И. Ольбрахта «Анна-пролетарка».

цитою. В этом романе есть и другой герой, Илия Корен, особенно близкий автору по мироощущению и своим взглядам на искусство. Ему он доверил выстраданные им мысли, в том числе и мысль о необходимости для писателя пойти «согласие не только с самим собой, но и с тем, что его, как поэта и борца, делало частью определенного сообщества»³⁷.

Мирослав Крлежа был в Советском Союзе с февраля по май 1925 г., и с августа этого же года начали появляться в печати его статьи о нашей стране в издаваемом им журнале, в «Борбе» и в буржуазной газете «Обзор». В 1926 г. вышла книга «Поездка в Россию». К этому времени Крлежа отошел от экспрессионизма и романтического мессианизма периода «Пламена». Сохраняя резко критическое отношение к писателям, занявшим реакционные позиции (И. Войнович, М. Чурчин, М. Цриянский и др.), Крлежа более развернуто обосновывает намеченную им еще в «Пламене» достаточно узкую литературную традицию, на которую могла бы опереться революционная литература. Он печатает очерк о хорватском поэте С. С. Краньчевиче, публикует статью И. Цанкара «Словенский народ и словенская культура». Несколько расширяется в журнале сотрудничество современных литераторов. Кроме произведений сербского поэта-коммуниста Р. Чолаковича, находившегося в то время на каторге (выступал под псевдонимом М. Михайлович), «Книжевна република» печатает произведения писателей демократических убеждений — А. Б. Шимича, С. Батушича, Д. Цесарича, критика академического склада М. Комбола, сербского прозаика и публициста Д. Васича *. Узкий круг публикуемых югославских авторов объясняется не только строгостью отбора редактора, но и осторожностью, проявляемой в те годы художественной интеллигенцией к изданию явно революционной ориентации.

В Советской России Крлежа смог более широко взглянуть на ее культурную жизнь. Ему удалось дважды встретиться с Луначарским. Таиров собирался поставить драму Крлежи «Голгофа». Постановка, однако, не состоялась из-за нежелания хорватского писателя изменить конец пьесы, как того хотел Таиров³⁸. За несколько месяцев пребывания Крлежи в нашей стране тоже прои-

* Впоследствии Д. Васич отошел от демократических сил и в годы второй мировой войны стал идеологом четничества.

зошло немало событий литературной жизни, мимо которых вряд ли мог пройти писатель. В капун его приезда, в январе, прошла I Всесоюзная конференция пролетарских писателей, на которой с докладами выступили Луначарский и Воронский. Через несколько дней состоялось I московское совещание работников ЛЕФа. В этом же месяце начал выходить литературный журнал «Новый мир», в первом номере которого была опубликована статья Ленина «О диктатуре пролетариата». В феврале в Колонном зале Дома союзов проходила дискуссия о формальном методе в искусстве. В марте на заседании Литературной комиссии ЦК РКП(б), выработывавшей проект резолюции ЦК РКП(б) о политике партии в художественной литературе, выступил М. Фрунзе, отметивший неправильное отношение «папостовцев» к литературным попутчикам, а несколько позже против диктаторских приемов руководства РАПП поднял свой голос Д. Фурманов. В апреле в клубе ЦК РКП(б) проходит диспут «О разногласиях в литературной политике», в котором принимают участие И. Вардин, В. Полонский, В. Маяковский, А. Авербах, В. Шкловский. В это же время вышли произведения: «Мятеж» Д. Фурманова, «В. И. Ленин» В. Маяковского, «О России и революции» С. Есенина, книги С. Щипачева, П. Романова, А. Неверова; журнал «Печать и революция» публикует пять писем Ленина Горькому.

Как и Цесарец, Крлежа прежде всего хочет правдиво рассказать о трудной и сложной жизни в Советской стране. «Когда у нас, — пишет он в обращении к читателю, — изо дня в день печатают ложную и тенденциозную информацию о положении в России, писатель, который вот уже годы свободно и независимо защищает от всех отечественных писак и заинтересованных недоумков логику русской революционной концепции, не чувствует потребности отступать от истины. В России не текут молочные реки в кисельных берегах. И здесь есть горе и беды, как и во всем мире, но тут, кто работает, тот и ест»³⁹.

Крлежа достаточно критичен ко многим явлениям советской литературной и театральной жизни. Он считает анахроничным и пассивным в отношении к происходящему в стране не только МХАТ, но и театр Таирова. Однако его не удовлетворяют и попытки облечь ясные и простые идеи в «абстрактную и декадентскую форму вслед живописному вкусу времени» (с. 203). Он отмечает близость художественных поисков Мейерхольда, Писка-

тора и Брехта, отдавших свой талант служению революции, и вместе с тем выделяет в русской театральной жизни два, на его взгляд, существенных момента. Первый — наличие созвездия первоклассных театральных коллективов, которыми руководят «режиссеры большого диапазона» (с. 212). Он называет имена Мейерхольтца, Таирова, Корша, театр Революции и им. Вахтангова. Второй момент заключается в том, что театр в России «вне зависимости от характера проблематики и сценического решения явление массовое» (с. 217). Крлежу вдохновляет выступление молодых фабричных работниц, учениц А. Дункан, в котором он почувствовал «раскрепощение таланта» и увидел «светлые перспективы» (с. 219).

Гораздо больше, чем у Цесарца, в очерках Крлежи содержится строк, посвященных советской литературе. Она, по его мнению, «никогда дотеле не знала такой страстной веры в политическую победу». Но пока в произведениях В. Иванова, Б. Пильняка и А. Тарасова-Родионова, в сатирической поэзии Маяковского и в динамике прозы Эренбурга, как полагает Крлежа, еще больше передачи «пестроты событий», чем анализа, «чем отражения той политической действительности, которое должно быть не столько выражением сиюминутного впечатления, сколько формулой и ключом к пониманию целой эпохи» (с. 209). Ему кажется, что в произведениях советских писателей «в хаосе первых библейских дней свет отделяется на наших глазах от тьмы. Это борьба за самые основные элементы социалистической экзистенции» (с. 209). Хорватский писатель понимает, что перед русской культурой стоит «масса вопросов, масса идейных и художественных проблем» (с. 210).

Именно после возвращения из Советского Союза, где его потрясла возможность обсуждения в форме свободной дискуссии проблем театра, живописи и литературы, где существовали разные стилевые направления и приветствовались разные литературные традиции, Крлежу все в большей степени начинают волновать собственно эстетические вопросы. Хотя по-прежнему первоочередную важность для него сохранили аспекты идеологические. Нельзя не заметить, как расширился круг европейских писателей, музыкантов, живописцев, ставших объектом критического и историко-литературного анализа в его статьях. Это М. Пруст, К. Краус, Б. Шоу, Т. Манн, Э. Ади, Г. Гофмансталь и Р. М. Рильке, Ф. Гойя

и Г. Гросс. В борьбе с декадентской культурой, с тенденцией созерцательного отношения к общественной борьбе своего времени, к основным социальным его проблемам Крлежей четко формулируется позиция писателя-идеолога, подчеркивается первостепенность идейной направленности художественного произведения. Ему особенно близок талант Золя, Шоу, из советских писателей — Олеси и Бабеля, художников Гойи и Гросса, вообще сатирическая линия в мировом (Эразм Роттердамский, Рабле, Гоголь) и югославском (Й. С. Попович, С. Сремац и Р. Доманович) искусстве. Именно графика Гросса, его видение пороков буржуазного общества дали Крлеже повод изложить свою мысль «о типичности для искусства тенденции, которая никак не может ему помешать». «Сейчас идет бескомпромиссная борьба классов, и, когда художник индифферентен по отношению к ней, когда он занимает так называемую нейтральную позицию, он, по существу, не является нейтральным, по оказывается на стороне сильного, — пишет он. — Смысл, сущность и история искусства свидетельствуют поэтому, что искусство находится в непрерывной и органической связи (по своему глубинному содержанию и по своей сущности), в непрерывном контакте с содержанием и историей общественных отношений. Только дух, который подчинил себя велению времени, в котором он живет, только такой дух может создать в искусстве нечто органическое»⁴⁰.

Но в том же 1926 г. в журнале «Книжевна република» выйдет статья М. Крлежи о художнике слова и художнике совсем иных, чем Гросс, идейных и эстетических воззрений — о писателе Марселе Прусте. Она свидетельствовала о том, что хорватского литератора все больше и больше начинают волновать вопросы художественной формы. Интересовать не как писателя, а именно как литературного критика. Крлежа критически относится к интуитивистской философской основе произведений Пруста, она для него неприемлема. Вместе с тем он ставит вопрос об объективном значении романов французского писателя, стремится выявить суть его мастерства психолога и живописца слова. «Флоберовский аналитический метод, — приходит к заключению Крлежа, — Пруст доводит до совершенства». Восхищение живописностью манеры французского романиста, тонким пропикновением в структуру изобразительного и музыкального искусства, умением передать оттенки художественного впечатления не мешают, однако, Крлеже высмеять ца-

рящий в прустовском мире «общественных паразитов», культ прекрасного, метко названный им «обломовщиной красоты»⁴¹.

В 1928 г. к творчеству М. Пруста обратился и советский критик А. К. Воронский, его также привлекло художественное мастерство французского прозаика, произведения которого, считал Воронский, давали читателю «драгоценный материал, относящийся к психологии творческого процесса»⁴². В том же году Воронский пишет статью «Искусство видеть мир», направленную против абсолютизации и вульгаризации социологического анализа в критике тех лет. В ней он ставит вопрос о соотношении интуитивного и сознательного начал в творчестве. Последовательно и убежденно отстаивая познавательную ценность художественной литературы, столь же страстно утверждая материалистический тезис об общественной, классовой обусловленности искусства, Воронский подступил к практически неисследованной области науки и подчас абсолютизировал интуитивное и бессознательное начало. Подобного рода ошибки через несколько лет допустит и Крлежа, вступая в дискуссию с молодыми революционными писателями, вышедшими на литературную арену в конце 20-х — начале 30-х годов. Нетрудно заметить, что ссылка на Воронского в посвященной эстетическим вопросам работе Крлежи «Предисловие» к альбому революционного художника К. Хегедунича «Подравские мотивы» (1933) была неслучайной. Близость взглядов хорватского писателя со взглядами Воронского очевидна. Она обнаруживает себя в резкости формулировок, отстаивающих интуитивность творческого акта, и во множестве оговорок, которые восстанавливают значенье разума, в скептическом отношении к возможностям существования особого пролетарского искусства. Она проявляется также в материалистическом взгляде на природу прекрасного. «Искусство не существует вне вещей,— пишет Крлежа,—, «посторонние» мотивы в нем как и мотивы по сю сторону, возникли тут, на земле, связаны с землей точно так же, как и красота»⁴³. Так и напрашивается сравнение со следующими положениями Воронского: «В интуиции нет ничего божественного, нет эмпирического»; «Красота не есть лишь наше субъективное состояние, она существует в природе»⁴⁴.

Видимо, столь существенная близость взглядов Крлежи и Воронского была рождена не только воздействием советского критика на хорватского писателя. Конечно,

Крлежя видит в Воронежском единомышленника, которому приходилось бороться против того же упрощенного рационализма и абсолютизации классовой функции искусства, как и ему самому. Но это сходство говорит и о том, что размышления Крлежи и Воронежского шли в одном направлении, отражая потребности развития революционной литературы. Оно говорит и о поучительности ошибочных ответов на возникавшие вопросы, и о том, что ответы эти давались в самом революционном искусстве, а не за его пределами. Оба они боролись за высокую культуру и высокое мастерство революционной литературы, оберегая ее от опошления и пренебрежения к специфике художественного познания мира.

Писательский авторитет Крлежи и его сподвижника на литературной шпиге А. Цесарца во второй половине 20-х годов был очень высок. Их художественные произведения и публицистика были известны по всей стране. «Книжевна република» бескомпромиссно отстаивала идеи социализма, идеи искусства, вставшего на сторону «сапкюлотов и рабов». Влияние М. Крлежи, по словам современного исследователя югославской социальной литературы В. Калезича, было ни с чем не сравнимо в истории югославских литератур. Особенно велико оно было на молодое литературное поколение. Произведения Крлежи, по мнению В. Калезича, способствовали развитию у молодежи «критического отношения к действительности и в первую очередь к диктатуре, к капиталистическому обществу. Все, кто знал его лично, кто читал его книги, говорят о необычайном воздействии, которое они испытали и которое решительно повлияло на всю их жизнь»⁴⁵.

Произведения Крлежи и Цесарца, издаваемые ими журналы были известны и в Словении, где после 1918 г. сложилась сходная с Хорватией общественная ситуация. Одним из первых, кто привлек внимание словенских литераторов к деятельности этих писателей, был словенский критик-марксист В. Мартеланц (1905—1943)⁴⁶. Два словенских поэта-бунтаря — Ф. Альбрехт и А. Подбешек — сотрудничали в «Пламене», среди подписчиков журнала «Книжевна република» был Б. Крефт. Когда, перейдя в 1925 г. в руки С. Косовела, «Младина» стала органом революционной писательской молодежи Словении, идейная близость этого издания и журнала Крлежи стала особенно очевидна. Идеиная преемственность осуществлялась не только благодаря тому, что сотрудниками словенского журнала были В. Мартеланц,

Ф. Альбрехт и А. Подбевшек, а редактором его после смерти С. Косовела стал Б. Крефт, но прежде всего благодаря той близости идейных и эстетических позиций революционной литературы, которые вырабатывались в разных национальных областях Югославии. Вместе с тем «Младина» имела свои национально обусловленные особенности⁴⁷.

Вокруг «Младшы» объединились молодые писатели, придерживавшиеся социалистических убеждений, — С. Косовел, Т. Селшкар, Б. Крефт, Л. Мрзель, И. Грахор и др., некоторые из них были членами нелегальной коммунистической партии. Наиболее представительной в художественном отношении была группа поэтов: С. Косовел, Т. Селшкар (1900—1969), М. Клончич (р. 1905), благодаря которым революционная поэзия в 20-е годы стала значительным явлением словенской и югославской литературы. В их произведениях («Стихи» С. Косовела, 1927; «Трбовле» Т. Селшкара, 1923; «Пламенеющие оковы» М. Клончича, 1924 — сборник был посвящен поэтом В. И. Ленину) звучала тема пролетарской революции, обличения социального гнета, солидарности с Советской Россией. Они были переходными от левого экспрессионизма к реалистической поэтике, к раскрытию конкретных мыслей и чувств реальных людей, к изображению конфликтов современности, примет времени. Все это сделало словенскую революционную поэзию 20-х годов наиболее ярким явлением среди югославских литератур.

«Младина» была первым революционным словенским журналом, и поэтому для ее сотрудников, как и для редакторов «Пламена», было очень важным прежде всего обозначить свою идейную позицию. На страницах журнала публиковались статьи, направленные против буржуазной идеологии, против концепции «интегрального югославячества», ущемлявшей интересы народов Югославии, освещалась борьба трудового народа Словении, резкой критике подвергались все формы «искусства для искусства», особенно культивировавшиеся католическими кругами в литературе. Много внимания уделялось положению в Советской стране, решенно в ней национального вопроса. Неслучайно в статье Ф. Алеша «Словения словенцам!» требование политической и экономической свободы соединялось с лозунгом «самостоятельной Словении, объединенной в братском федеративном союзе с балканскими народами». Б. Крефт, приведя отрывок

из этой статьи, отмечает, что она говорила не только о взглядах автора и редакции журнала, но и была «легальным выражением позиции писателей-коммунистов и интеллектуалов от имени нелегальной коммунистической партии» (№ 4—5, 1927, номер вышел под редакцией Крефта)⁴⁸.

В те годы цензура в Словении, как и во всей стране, свирепствовала с особой силой, поэтому публикация произведений советских авторов была чрезвычайно затруднена, но сотрудники «Младшны» старались восполнить этот пробел статьями о советском театре, информацией о культурной жизни в нашей стране, сообщениями о произведениях Маяковского, В. Каменского, Вс. Иванова, Л. Леонова, И. Бабеля, К. Федина. В 1926 г. в переводе М. Клопчича были опубликованы отрывок из поэмы А. Блока «Двенадцать» (целиком она вышла в 1928 г.) и в переводе Б. Крефта выдержки из дневника русского поэта. Во всяком случае, наряду с журналом «Люблянски звон», объединявшим буржуазно-либеральных и буржуазно-демократических писателей, «Младина», по мнению словенского исследователя В. Бричич, содержала наибольшую информацию о жизни и культуре Советской страны⁴⁹.

«Младина» начала выходить в переломный для словенской литературы период. В ней еще сильны были различные варианты экспрессионизма — от католического течения до социалистически устремленного лево-экспрессионистского, и в то же время чувствовалось, особенно в среде левых писателей, отталкивание от этого направления и открытое неприятие экспрессионизма в его анархо-космическом и католическом вариантах. Еще в 1922 г. В. Мартеланц писал, что «экспрессионизм и футуризм становятся уже слишком ограниченными для выражения всего содержания нашего времени». Перспективу литературного развития он видел в реализме, который он тогда определял «как критику современного общества, его социального устройства и его культуры», «как выражение активной позитивной стороны в современных стремлениях буржуазного общества»⁵⁰. Пока еще реализм рассматривается им только с точки зрения идейной направленности произведения. Тот же подход сохранится и у авторов «Младины». Они сильны в критике экспрессионизма, в том числе и его немецкого варианта (Н. К. Современная немецкая лирика, 1924—1925, № 2—4; Р. Рехар. Новейшая немецкая драматургия,

1926—1927, № 2—3). По их мнению, «экспрессионизм исчерпал себя, не найдя нового идеала» (№ 2—4, с. 50).

Но сами младинцы оказались перед выбором нового художественного пути. По свидетельству А. Слюдняка, первый бой экспрессионизму в словенской литературе дала группа Косовела, и прежде всего он сам. Она же первая повернулась к реализму⁵¹. В статье «Об искусстве» (1925) Косовел провозглашает единственным лозунгом искусства обращение к человечеству, идти к которому надо «не мимо реальности, не поверх реальности, а через реальность и против этой реальности». Новое искусство заключается не в художественной форме, а в человеке⁵². Налицо сохранение основной позиции экспрессионизма и попытка воплотить ее другими средствами, приблизившись к конкретному человеку. В последующих статьях — «Без названия», «Упадок общества и разрушение искусства» и особенно «Искусство и пролетарий» (1926), воспринятой современниками как манифест революционной словенской литературы, — Косовел в противовес отрицаемому им лозунгу «искусство для искусства» выдвигает другой лозунг — «искусство для человека». Но, чтобы воплотить его в жизнь, считает он, современному писателю недостает «непосредственного общения с жизнью: на дороге и в поле, в доме, повсюду живут люди, существуют политические конфликты и т. д., социальные вопросы...»⁵³. Эти вопросы должны решать пролетарские писатели. Подлинный художник должен, по Косовелу, «изображать жизнь, исходя из правды, воплощать эту правду в художественную форму, превращая эту правду в искусство»⁵⁴.

В статье «Искусство и пролетарий» во весь голос прозвучала и мысль о бережном отношении к наследию, о необходимости его активного усвоения. Надо сказать, что словенским революционным критикам всегда было чуждо нигилистическое отношение к литературному прошлому. Косовел, восприняв эту традицию от великого словенского пролетарского писателя Ивана Цанкара, впервые назвавшего народ подлинным наследником сокровищ национальной культуры, продолжил и углубил ее в статьях, посвященных памяти Прешерна, Левстика, Цанкара.

Косовел практически подошел к реализму и в творчестве, и в литературно-критических статьях. Это движение было прервано его смертью. Но поиски продолжались его соратниками, и прежде всего Б. Крефтом, принявшим

на себя редактирование журнала. Большой знаток русской классической и западной литературы и театра, Крефт от увлечения толстовством пришел к приятию революции как средства преобразования мира, к приятию революционной литературы, помогающей пролетариям понять себя и окружающий их мир. На этом пути он сам выделяет как наиболее значительную веху в своем развитии знакомство с ленинской работой «Партийная организация и партийная литература», которая была опубликована в первом номере немецкого журнала «Арбайтерлитератур» в 1924 г., целиком посвященном Ленину⁵⁵. Отталкиваясь от экспрессионизма, Крефт видел будущее пролетарского искусства в сближении с натурализмом, в понимании которого он основывался на творчестве Э. Золя, писателя, с его точки зрения, оказавшего большое влияние на всю литературу первых десятилетий XX в. В подобном отношении к Золя и к натурализму Крефт был не одинок. Знал и высоко ценил французского писателя и А. Цесарец. В одном из писем 1929 г. он писал: «Когда я сейчас перечитываю Золя, а некоторые его произведения я до сих пор не читал, я убеждаюсь в колоссальности, в актуальной колоссальности этого писателя, и у меня возникает преодолимое желание написать о нем эссе...»⁵⁶. Несомненно, Золя оказался созвучным многим революционным писателям своим страстным и одновременно скрупулезным анализом разлагающего влияния капитала на человеческую личность, уродующего все человеческие отношения. Золя оказывал воздействие своим бесстрастным изображением самых низменных страстей и отвратительных состояний, исследованием социальных и биологических причин поведения человека.

В творчестве революционных писателей во второй половине 20-х годов, особенно ближе к концу этого десятилетия, все острее проявляется стремление к изучению конкретной действительности, ее конфликтов, трагедий, борьбы трудящихся. Влияние произведений Крефта и Цесарца, для которых реализм стал уже их творческим методом, на писателей других югославских литератур было действительно очень велико. Это отмечается всеми исследователями югославских литератур. В словенской литературе поиски шли в этом же направлении, хотя позиции переалистических течений в ней были еще достаточно сильны. Стремление обозначить происходившую в самой литературе художественную пере-

ориентацию привело к появлению таких понятий, как «метафизический реализм», «новая вещьность», «неореализм», и, наконец, «современный реализм»⁵⁷. В каждом из этих определений отражалась какая-то одна из особенностей в движении литературы к реализму, подчас не самая существенная, но вместе они фиксировали общее направление художественных поисков. Писатели, а они тогда выступали и основными литературными критиками, вплотную подходили к вопросам специфики искусства, вопросам метода, стиля, тем вопросам, которые займут важное место в марксистской критике в 30-е годы.

20-е годы в развитии революционной литературы и революционной критики Югославии были необычайно важным этапом. В это время революционная литература складывалась в течение в рамках национальных литератур, осознавала себя самостоятельной частью литературного национального процесса. Резко выступая против реакционных теорий национализма и панюгославизма, против политики угнетения и колониалистских устремлений великосербской буржуазии, революционная литература, в какой бы из национальных литератур Югославии она ни возникала, стремилась к объединению левых писательских сил по всей стране. Она стремилась использовать опыт революционных писателей мира, и прежде всего литературы Советской России, который не воспринимался в эти годы механически. Революционные литературы возникали на национальной почве, на основе национальных традиций, и художественные открытия в каждой из них, наряду с критическим осмыслением этих открытий, постепенно становились общим достоянием, помогавшим определять линию собственного движения вперед. Уже тогда стало ясно, что пути к социализму, в том числе и в сфере культуры, могут быть многообразны. На это указывал Цесарец еще во времена «Пламена».

Завоеванием революционной литературно-критической мысли 20-х годов было и понимание того, что пролетарское искусство является выражением не только национальных, но и общечеловеческих проблем. И это очень важно, ибо такое широкое понимание было свойственно и Цесарцу, и Крлеже, и Косовелу. Оно находит свое практическое воплощение в той эволюции, которую претерпевали революционные писатели в отношении к литературному наследию и к современным писателям-демократам. Критика становится более избирательной

и более аналитической по своему характеру. Середина и вторая половина десятилетия — т. е. годы издания журналов «Книжевна република» и «Младина» — стали временем более систематического и глубокого изучения марксистско-ленинской философии с преимущественным вниманием к политическим и философским основам учения.

В конце 20-х — начале 30-х годов перед революционной литературой возникла острейшая проблема — необходимость практического объединения левых сил. Возникли и реальные предпосылки для такого объединения. Первой такой попыткой стала организация и издание в 1929 г. поэтического альманаха «Книга товарищей», в котором приняли участие представители практически всех (кроме македонской) национальных литератур Югославии. Их объединяло сочувствие к угнетенным и желание «быть рядом с ними в их протесте и бунте»⁵⁸. Весь тираж книги был конфискован и уничтожен полицией, а шесть ее организаторов — Хусния Ченгич, Иван Грахор, Франц Козор, Миле Клопчич, Йован Попович и Новак Симич — за коммунистическую пропаганду переданы суду. Но, хотя «Книга товарищей» не увидела света, сама подготовка этой книги сыграла очень важную роль, выявив и сблизив сходных по духу поэтов во всех областях Югославии. Она как бы подвела итог предшествующего развития революционной литературы в Югославии и открывала новый ее этап. С 1928 г. начинают выходить литературно-общественные журналы «Критика» (Загреб, 1928), «Нолит» («Новая литература», Белград, 1929—1930), «Литература» (Загреб, 1930—1932), «Култура» (Загреб, 1933), «Стожер» (Белград, 1930—1935), «Книжевност» (Любляна, 1932—1935), которым принадлежит заслуга сплочения молодых, революционно настроенных литераторов, привлечения писателей и ученых, близких КПЮ, развития литературно-критической мысли. Жизнь этих журналов была недолговечной — она насильственно прерывалась полицейскими властями, но эстафету подхватывали новые издания — журналы, альманахи, сборники, выходившие не только в Загребе, Белграде и Любляне, а и в Скопье, Кикинде, Сараеве, Никшиче, Подгорице. Все это говорило о пробуждении новых литературных сил, об установлении тесных, как никогда ранее, контактов между литературой и теми, к кому она обращалась. В подготовке этой читательской аудитории неоценимую роль сыграли журналы «Пламен», «Книжевна република»

и «Младина». Эти издания помогли революционным писателям осознать себя участниками нового литературного движения, которое в 30-е годы станет фактором общеегославского литературного контекста.

И в 30-е годы истина добывалась в спорах, дискуссиях, часто принимавших чрезвычайно острый характер. На этих путях были отступления, были и возвращения к ранее достигнутому и на время забытому, были и некритически воспринятые влияния, но главной основой создававшейся теории было творчество крупнейших писателей национальных литератур, а среди них писателей социалистических убеждений, в произведениях которых на национальной почве зарождался и утверждался социалистический реализм.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 26. С. 16.

² История Югославии. М., 1963. Т. 2. С. 62.

³ Марковић С. Избр. соч. М., 1956. С. 166.

⁴ Деретић. Ј. Историја српске књижевности. Београд, 1983. С. 460.

⁵ Цанкар И. Избранное. М., 1981. Т. 2. С. 472.

⁶ Санкар I. Izbrana dela. Ljubljana, 1959. Т. 10. С. 235.

⁷ Цанкар И. Избранное. Т. 2. С. 482.

⁸ Там же. С. 457.

⁹ Там же. С. 480.

¹⁰ Там же. С. 481.

¹¹ Рябова Е. И. Иван Цанкар // Цанкар И. Избранное. Т. 1. С. 22.

¹² Богданов М. Развитие марксистской эстетической и литературно-критической мысли в Сербии в 30-е годы // Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах. М., 1972; Рябова Е. И. Становление марксистской критики в Словении в 20—30-е годы // Там же.

¹³ Stipetić Z. Uloga Augusta Cesarca i Miroslava Krleža u stvaranju Komunističke partije Jugoslavije // Cas. suvremenu povijest. Zagreb, 1973. N 3. S. 81. Югославский ученый З. Стипетич высказывает предположение, что примером для молодых югославских литераторов послужил еженедельник «Пламя», издававшийся А. В. Луначарским в Петрограде с мая 1918 г.

¹⁴ Цит. по: Zaninović V. August Cesarec. Zagreb, 1964. S. 81.

¹⁵ Stipetić Z. Uloga... S. 71.

¹⁶ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 24. С. 187.

¹⁷ Цесарец А. ЛЕФ в Югославии // ЛЕФ. М., 1923. № 2. С. 176.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Nova istina. Zagreb, 1919. N 11.

²⁰ Цит. по: Шерлаимова С. А. Чешская поэзия XX века. М., 1973. С. 69.

²¹ Цит. по: Zaninović V. August Cesarec. S. 87.

²² Цит. по: Шерлаимова С. А. Сташислав Коска Нейман. М., 1959. С. 97.

²³ Knjizevna republika. Zagreb, 1923. N 1. S. 38.

²⁴ Цит. по: Заниновић В. Октобарска револуција и А. Цесарец // Савременик. Београд, 1957. № 11/12. С. 640.

- ²⁵ Подробнее см.: *Flaker A. Sovetska književnost u Jugoslaviji (1918—1944)* // *Flaker A. Književne poredbе. S. 372*. Сокращенный вариант этой статьи опубликован в двух советских изданиях: *Сов. славяноведение. 1967. № 6 (20-е годы)*; *Октябрьская революция и славянские литературы. М., 1969 (30-е годы)*.
- ²⁶ *Zaninović V. Auguste Cesarec. S. 209.*
- ²⁷ В 1921 г. Цесарец перевел драму Горького «На дне». Об отношении Цесарца к Горькому и Достоевскому существует достаточно обширная научная литература. Укажем некоторые из работ: *Бадалич Й. Русские писатели в Югославии: Из истории русско-югославских литературных связей. М., 1960; Дмитриев П. А., Сафронов Г. И. Горький в Югославии // Славянские литературы. Л., 1958; Они же. Цесарец и Достоевский // Развитие реализма в славянских литературах. Л., 1962.*
- ²⁸ *Cesarec A. Boševizam i kultura // Nova Evropa. Zagreb, 1923. N 3/4. S. 81.*
- ²⁹ *Гросс Г., Герцфельде В. Искусство в опасности. М., 1926. С. 43.* Цитата приведена по этому изданию, так как здесь она лучше переведена на русский язык.
- ³⁰ *Cesarec A. Izbor članaka. Beograd, 1962. S. 247.*
- ³¹ *Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 45. С. 389.*
- ³² *Cesarec A. Svjetlost u mraku. Zagreb, 1963. S. 173.*
- ³³ *Borba. 1923. N 5.*
- ³⁴ *Badalić J. Rusko-hrvatske književne studije. Zagreb, 1972. S. 364.* Й. Бадалич еще в 1932 г. отмечал, что в Югославии никто не писал о Достоевском столь определенно и основательно, как А. Цесарец.
- ³⁵ *Jurković M. Cesarec — Dostojevski // Republika. Zagreb, 1965. N 9.*
- ³⁶ *Rad JAZU. Zagreb, Knj. 342. S. 311.*
- ³⁷ *Cesarec A. Izbrana djela. Zagreb, 1950. Knj. 7.*
- ³⁸ *Kalezić V. Pokret socijalne literature. Beograd, 1975. S. 47.*
- ³⁹ *Krleža M. Izlet u Rusiju. Beograd, 1958. S. 360—361.* Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.
- ⁴⁰ *Крležа М. Избранное. М., 1980. С. 541.*
- ⁴¹ *Krleža M. Sabrana djela. Zagreb, 1953. Sv. 18. S. 76, 91.*
- ⁴² *Воронский А. К. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 280.*
- ⁴³ *Krleža M. Sabrana djela. Sv. 20. Knj. 3. S. 303.*
- ⁴⁴ *Воронский А. К. Избранные статьи... С. 352, 417.*
- ⁴⁵ *Kalezić V. Pokret socijalne literature. S. 252.*
- ⁴⁶ *Zadravec F. Pogledi slovenskih marksistov na književnost 1914—1941 // Jezik in slovnstvo, 1967. St. 7. S. 209.*
- ⁴⁷ Ученые Словении тщательно изучают историю своей революционной литературы: *Slodnjak A. Slovenska književnost med vojnama (1918—1941) // Primorski dnevnik. 1951; Kreft B. Slovenska socijalno progresivna umetnost med obema vojnama // Jezik in slovnstvo. Ljubljana, 1960/1961. St. 6; Idem. Proti vetru za vihar. Maribor, 1965; Kermauner D. O našem delu v krogu revije Mladina (Svobodna mladina) v letih 1925—1928 // Naši razgledi. Ljubljana, 1960. N 3; Zadravec F. Umetnost za človeka // Razgledi v književnosti, 1918—1951. Ljubljana, 1963; Idem. Pogledi slovenskih marksistov na književnost (1914—1941) // Jezik in slovnstvo 1967. St. 7; Idem. Oktobarska revolucija in slovenska literatura. Murska Sobota, 1968; Idem. Slovenska besedna umetnost v prv;*

polovici dvajsetega stoletja. Ljubljana, 1974. Много сделала для изучения словенской революционной литературы Рябова Е. И. См. ее работы: Словенская революционная поэзия 20-х годов // Сов. славяноведение. 1967. № 3; Становление марксистской критики в Словении в 20—30-е годы // Формирование марксистской литературной критики; Основные направления в межвоенной словенской литературе // Зарубежные славянские литературы, XX век. М., 1970.

- ⁴⁸ *Kreft B.* Slovenska socijalno progresivna umetnost... S. 180.
- ⁴⁹ *Brnčič V.* Odmevi ruske sovjetske književnosti pri slovincih v letih 1917—1941 // Slavist. rev. 1967. N 1/2.
- ⁵⁰ Цит. по: *Рябова Е. И.* О литературе «измов» на службе революции // Сов. славяноведение. 1973. № 3. С. 56.
- ⁵¹ *Slodnjak A.* Slovenska književnost med vojnama (1918—1941).
- ⁵² *Kosovel S.* Zbrano delo. Ljubljana, 1977. Knj. 3. S. 103, 107.
- ⁵³ *Ibid.* S. 35.
- ⁵⁴ *Ibid.* S. 24.
- ⁵⁵ *Kreft B.* Slovenska socijalno progresivna umetnost... S. 180.
- ⁵⁶ Rad JAZU. Knj. 342. S. 245.
- ⁵⁷ *Zadravec F.* Pogledi na realizem pri slovincih med vojnama // Jezik in slovstvo. 1960. N 1; *Idem.* Slovenska besedna umetnost v prvi polovici dvajsetega stoletja.
- ⁵⁸ *Dobrosavljevič V.* Knjiga drugova. Novi Sad. 1957. S. 9.

М. Б. ЕШИЧ

Споры

о конценциях развития литературы в 30-е годы в Югославии

В конце 20-х годов общественная и культурная жизнь в Королевстве сербов, хорватов и словенцев представляла собой весьма безотрадную картину. Почти перманентный экономический кризис, усиление социальных различий, лишение элементарных прав ряда народов и национальных меньшинств, непрерывная грызня правящих групп за позиции в аппарате государственной власти, коррупция и жестокие полицейские методы управления — все это вызвало глубокое разочарование во всех социальных слоях.

В 1928 г., подводя итоги пройденному этапу государственного развития, загребский журнал «Критика», возглавлявшийся известным писателем и публицистом С. Галогажей, с горечью отмечал: «В течение этого первого десятилетия дела в нашем государстве „устраивались“ так, что правда и добро постоянно отодвигались в сторону, а мотивы, которыми вдохновлялся наш народ в борьбе за объединение, протрутовались. Кольцо мистификаций все больше сжимается, а ложь распространяется повсюду: в литературе, в экономике, в театре, в политике, в изобразительном искусстве, в музыке, в общественной жизни, в печати, несется со всех трибун»¹.

Нарастающее недовольство охватывало не только угнетенные классы и слои населения, не только прогрессивно мыслящих представителей интеллигенции. Со все большей тревогой смотрели на положение в общественной и культурной жизни того времени и многие деятели, взгляды которых не отличались особой прогрессивностью. Уже с середины 20-х годов на страницах буржуазных журналов и газет, выходивших в Белграде, Загребе, Любляне и других городах, все чаще начали появляться статьи, авторы которых — публицисты, писатели и критики различных направлений — от довоенного символизма и традиционного реализма до сторонников послевоенного

экспрессионизма — заговорили о кризисных явлениях в культурной жизни, в том числе и в литературе. Каждый из них по-своему оценивал ситуацию и, разумеется, по-своему истолковывал причины кризисных тенденций. Редактор влиятельного белградского журнала «Мисао» В. Живошнович упрекал, например, литературу в «отсутствии общей духовной устремленности», «коллективного идеала, который объединил бы все интеллектуальные усилия в широкую волну стремлений к единой, общей цели»². Поэт-экспрессионист Т. Манойлович все объяснял равнодушием, которое, по его словам, тогдашнее общество, тогдашняя публика проявляли к «высшим устремлениям культурной жизни». Констатируя, что «бюрократизм и дух меркантилизма» абсорбировали « всю энергию, парализовали любые чистые культурные стремления и инициативу», он добавлял, что причину кризиса следует искать и в отсутствии «разработанной концепции жизни», в общем недостатке «серьезной философской базы»³.

Особый интерес представляет оценка положения в национальных литературах Югославии того времени, данная хорватским литературоведом А. Барацем в статье «Сумрак литературы». Нарисовав довольно мрачную картину состояния литературы тех лет в целом и по отдельным жанрам, А. Барац констатировал, что литературе не хватает четкой позиции по отношению к обществу, что она находится «в стороне от жизни», пребывает «в состоянии дезорганизованности», без «ясных горизонтов» и представлений «о собственном будущем»⁴.

Также оценки общественной, культурной и литературной жизни в конце 20-х годов можно было встретить повсеместно. Сделанные людьми, далекими от каких бы то ни было революционных настроений, подобные суждения свидетельствовали о возрастающих противоречиях во всех сферах жизни. Мировой экономический кризис обострил эти противоречия до предела; стремясь подавить широкое недовольство трудящихся, протестующих против безработицы и нищеты, правящие круги в 1929 г. открыто ввели военно-монархическую диктатуру фашистского типа.

Новая обстановка настоятельно выдвигала и новые задачи перед литературой. Все яснее ощущалась необходимость обращения литературы к острой социальной проблематике. Дело было, разумеется, не только в расширении или даже в смене тематики. Перед писателями и деятелями культуры встал центральный вопрос о месте литературы и искусства в развернувшейся ожесточенной

борьбе между силами прогресса и реакции. По существу, это был вопрос о мировоззрении художников, об их идейной и ценностной ориентации, о смысле и целях собственного творчества. В конечном же счете все упиралось в общее понимание сущности искусства и его функции в жизни общества и каждого отдельного индивида. Именно эти вопросы и оказались в центре творческих дискуссий на протяжении последующего десятилетия вплоть до начала второй мировой войны и оккупации Югославии немецкими и итальянскими фашистами. Каждому для себя пришлось их решать и в ходе народно-освободительной борьбы, когда на карту была поставлена сама жизнь народа, все его будущее.

Таким образом, поиски новых путей в художественном творчестве конца 20-х годов были непосредственно сопряжены с выработкой осознанной идейно-политической, социальной ориентации. При всей пестроте промежуточных вариантов речь могла идти лишь о трех возможных позициях.

Можно было, например, присоединиться к силам реакции, от монархистской до клерофашистской ее разновидности, открыто объявив себя противником всего прогрессивного в обществе и культуре. Такой ретроградный путь выбрали немногие.

Гораздо больше было тех, кто пытался уклониться от определения своего места в общественной борьбе, убеждая и себя, и других, что это единственная возможность уберечь собственную индивидуальность и тем самым отстаивать литературу как суверенный источник вечных ценностей, которые не могут быть связаны, а тем более подчинены преходящим внешним обстоятельствам. Такую линию наиболее убежденно проповедовал известный сербский критик и эстетик Бранко Лазаревич. В своих записках того времени, опубликованных несколько десятилетий спустя, он писал: «Ужасно трудно занять позицию. С кем, за кем, против кого? На всех интеллектуальных, религиозных, философских, расовых, общественных долгах и широтах, на всех меридианах обретаются гвелфы и гибелины, пессимисты и оптимисты, черные и красные, ненависть, любовь, зло и добро, белое и черное, браминны и католики, цивилизации, столетия, пагоды, мечети, церкви... На что решиться, как решиться?»⁵ Б. Лазаревичу, и не только ему одному, решение вопроса «с кем и против чего» виделось в конечном счете в том, чтобы с высоты «незаинтересованного равнодушия» рассматривать явле-

ния как они есть — «в великом круге абсолюта», «в котором все находится на линии всего»⁶. Он писал: «Искусство „католическое“ или „православное“, „классовое“ или „расовое“, „левое“ или „правое“ — все едино: это неверный путь»⁷. Разумеется, ни Б. Лазаревич, который, кстати, принадлежал к высшей буржуазной элитарной прослойке интеллигенции, ни многие другие деятели культуры, придерживавшиеся подобных представлений, далеко не всегда руководствовались в своем выборе только «высокими» интеллектуальными соображениями.

Однако долго пребывать в роли незаинтересованного наблюдателя в условиях обостряющихся социально-политических и идеологических конфликтов было практически невозможно. И на протяжении всего второго межвоенного десятилетия происходил сложный процесс идейно-политической и эстетической переориентации писателей, художников, публицистов и других деятелей культуры, для которых выдвигаемый Б. Лазаревичем рецепт «временно укрыться в своей раковине» и «сохранять собственное спокойствие» оказался так или иначе иллюзорным. И многие в дальнейшем выходят из призрачных убежищ и встают на сторону прогрессивных общественных и культурных сил страны, присоединяясь к тем, кто провозглашал лозунг «культуру — в жизнь, жизнь — в культуру», кто призывал к борьбе за гуманизм, прогресс и свободу.

Во всех странах капитализма, где бушевал в те годы мировой экономический кризис, нарастала потребность четкого выбора пути. В борьбе с силами реакции в эти годы развертывается процесс объединения прогрессивных сил как в отдельных странах капиталистического мира, так и в международном масштабе. Процессы, происходившие в Югославии, были только частью общемировых процессов. В условиях тех лет еще большее значение приобретала идеология марксизма-ленинизма, идеи Великой Октябрьской социалистической революции и особенно практика, обнадеживающие результаты строительства основ нового общества в СССР. То, что происходило после свержения царизма в далекой братской стране, с которой народы Югославии были связаны тесными узами на протяжении всего исторического развития, вызвало возрастающий интерес и симпатии не только у представителей рабочего класса и угнетенных слоев, но и среди интеллигенции.

В рядах творческой интеллигенции самой различной ориентации особый интерес, естественно, вызывали про-

цессы в области культурной жизни Советского Союза. Информация, поступавшая по официальным и другим каналам, была весьма отрывочной, односторонней и по-особому интерпретированной. И все же сквозь все возможные препоны «санитарного кордона», созданного вокруг Советского Союза, различными путями — легальными и нелегальными, прямо или через другие страны — в Югославию прорывалась хоть и неполная, но правдивая информация о жизни в Стране Советов. А это имело немаловажное значение для развития революционного движения в стране, для идейной переориентации интеллигенции.

Поиски новых путей в художественном творчестве, которые в конце 20-х годов были предприняты преимущественно представителями молодого поколения, начались с пересмотра и резкой критики тех эстетических концепций, которые отрицали общественную роль литературы и искусства. На страницах выходивших в те годы газет, журналов, альманахов, сборников, брошюр и других изданий горели споры, обсуждался весь сложный комплекс социокультурных, философских, культурно-политических, этнокультурных, социопсихологических, эстетических, теоретико-методологических и творческих проблем. В тяжелейших условиях военно-монархического режима, обрушивающего непрерывные репрессии на прогрессивные силы страны, в этих дискуссиях вырабатывались фундаментальные идейно-теоретические концепции новой культуры, связанной с потребностями широких народных масс и их борьбой за социальную справедливость.

Новое литературное и общекультурное движение заявило о себе выходом в свет первого номера журнала «Критика» (май 1928 г.) в Загребе под редакцией С. Галогаяки, первого номера журнала «Новая литература» (декабрь 1928 г.) в Белграде, редактируемого братьями Павлом и Ото Бихалиц, и созданием поэтического альманаха «Книга товарищей», подготовка которого началась в июле 1928 г. по инициативе двух молодых писателей Й. Поповича и Н. Симича. Одновременно на средства братьев Бихалиц в Белграде было создано издательство «Нолит», которое сыграло исключительно важную роль в популяризации произведений левоориентированных отечественных авторов, произведений советских и других прогрессивных писателей мира. Так была создана исходная легальная организационно-издательская база нового движения, что в условиях диктаторского режима имело первостепенное значение. Позже появились и другие журналы, которые

часто после запрета полицией воссоздавались под новыми названиями в различных городах и культурных центрах страны (Любляне, Загребе, Скопле, Сараеве, Цетине, Никшиче, Смедереве, Осиеке и др.). Новое движение, получившее название «социальная литература», довольно быстро приобретало сторонников по всей стране. Писатели, публицисты и критики всех национальностей Югославии сотрудничали в его журналах и изданиях. Впрочем по своей направленности и размаху оно выходило за рамки литературы. Можно полностью согласиться с югославским исследователем В. Калезичем, который подчеркивает, что это было не только общегославское литературное, но одновременно и массовое оппозиционное движение, в недрах которого проводилась колоссальная идейно-подготовительная работа, отвечавшая непосредственным задачам борьбы против фашизма и стратегическим задачам грядущей социалистической революции⁸.

Возникшее на почве югославской действительности, отвечая потребностям отечественного развития, движение «социальная литература» явилось, по существу, составной частью общего процесса становления и развития мировой революционной литературы. Это движение продолжало традиции революционных течений, возникших в национальных литературах Югославии в начале 20-х годов и представленных такими известными писателями, как М. Крлежа, А. Цесарец, С. Косовел, Т. Селшкар, М. Клопчич и др. Особенно большое влияние на поколение писателей 20-х годов имел М. Крлежа — крупнейшая фигура в литературной жизни межвоенного периода в Югославии.

В поисках ответа на волновавшие их вопросы из области общественной и литературной жизни деятели движения «социальная литература» обращаются к революционной идеологии рабочего класса, к трудам Маркса, Энгельса, Ленина и других марксистских теоретиков. Сам процесс освоения богатого марксистского наследия в условиях Югославии 30-х годов был чрезвычайно трудным и опасным делом. Издание переводов трудов классиков марксизма, особенно В. И. Ленина, было фактически запрещено. Невероятные усилия и всяческие ухищрения требовались для того, чтобы в обход цензуры опубликовать в легальных изданиях произведения классиков марксизма. Чтение же, как и любой другой вид их популяризации, преследовалось не только полицией, но и многими официальными и неофициальными организациями. Под

строгим запретом находилась и прогрессивная художественная литература, особенно советская. А если и удавалось получить разрешение на издание тех или иных произведений, то цензура основательно калечила их купюрами. Следует напомнить, что Коммунистическая партия Югославии, загнанная в то время в глубокое подполье и понесшая большие потери в кадрах, и до и особенно после установления военно-монархической диктатуры была не в состоянии, особенно на первых порах, оказать существенную помощь в выработке конкретной программы революционной литературы. Все это осложняло процесс разработки теоретических и методологических вопросов движения, приводило к появлению ошибочных тенденций, к возникновению острых противоречий и конфликтов внутри самого лагеря прогрессивных писателей и культурных деятелей.

Сегодня, с высоты современных представлений, многие идеи, бытовавшие в рамках движения «социальная литература», предстают романтически наивными декларациями, граничащими нередко с явным упрощением или ложной интерпретацией некоторых положений марксизма-ленинизма. Но очевидно и другое: именно в русле этого движения билась живая творческая мысль того времени, рождались идеи, которые не только давали верные творческие ориентиры, но и вдохновляли массы простых труженников на борьбу во имя справедливости и лучшего будущего. Закаляясь в непрерывной схватке с режимом, преодолевая внутренние трудности, сторонники «социальной литературы» вели мужественное сражение с адептами реакционной идеологии и политики, с мракобесием, насаждавшимся в культурной жизни, искали и находили все более эффективные решения проблем, выдвинутых на повестку дня самой жизнью.

В период бурных 30-х годов можно различить несколько циклов особо жарких дискуссий. Начальный относится к периоду становления самого движения и охватывает всю первую половину 30-х годов. Это был этап борьбы за новое содержание литературы и искусства, новые идейные ориентиры в культуре. Дискуссии, которые велись сторонниками нового движения на страницах таких журналов, как «Новая литература», «Стожер», «Критика», «Литература», «Книжность» и др., концентрировались вокруг нескольких центральных проблем, тесно связанных между собой, но имеющих различное наполнение и значимость.

Исходным моментом было решительное противодействие представителям официальной буржуазной идеологии, почитателям господствующих эстетических взглядов и концепций, их программам культурного развития, особенно в области литературы и искусства. Это фактически было основное стратегическое направление борьбы, поистине бескомпромиссной. Остро критикуя господствующую буржуазную культуру, сторонники нового движения разоблачали ее оторванность от жизни народа, ее замкнутость в кастовых интересах и вкусах буржуазной элиты, ее социальное равнодушие и лицемерие. Критике была подвергнута не только текущая литературная продукция буржуазных писателей, поэтов и публицистов, но и эстетическая мысль элитарной части буржуазной интеллигенции (в Сербии, например, концепции братьев Богдана и Павла Поповичей). Со своей стороны, консервативные и крайне реакционные литераторы обрушивали на сторонников «социальной литературы» град ожесточенных нападков, по существу объединяя свои подстрекательские усилия с полицией и деятельностью других репрессивных органов власти. Литераторы, придерживавшиеся тогда крайне правых взглядов, — М. Цриянский, С. Стефанович, В. Велмар-Янкович в Сербии, или литераторы клерофашистского толка — К. Шевгич, Л. Маракович, И. Лендич, П. Лукинец в Хорватии — выступали со статьями и заявлениями, в которых без всякого стеснения характеризовали «социальную литературу» как своего рода иностранную культурно-политическую агентуру. М. Цриянский в правой буржуазной газете «Время» опубликовал, например, в начале 30-х годов серию статей против журнала «Новая литература» и издательства «Полит», объявив их сотрудников и редакторов агентами «международного коммунизма и большевизма», что в условиях существующего режима было равносильно прямому полицейскому допосу. Он открыто заявил, что «пошел в атаку против марксистской литературы» потому, что она означает ни более ни менее, как «смерть для югославской литературы». «Борьба против марксистской литературы, — писал Цриянский в одной из своих статей в газете „Время“, — должна стать нашей национальной волей, и тут не должно быть пощады»⁹. Ему вторил представитель хорватских клеро-фашистов И. Лендич, который на страницах журнала «Хрватска стража» столь же откровенно призывал: «С литературным марксизмом пора окончательно расправиться»¹⁰.

Выступления консервативных писателей и публицистов, призывавших в условиях военно-монархической диктатуры к «крестовому походу» против марксизма, революционных сил вообще и нового литературного движения, были настолько тенденциозны по содержанию, что не могли не вызвать протеста у любого мало-мальски самостоятельно мыслящего интеллигента. Заслуженный отпор получили, в частности, выступления М. Црнянского. Этот, без сомнения, талантливый писатель начал свою литературную деятельность вскоре после окончания первой мировой войны в русле экспрессионизма как бунтующий «разочарованный националист». В течение 20-х годов он создал ряд произведений (в том числе и первую книгу романа «Переселение»), снискавших ему популярность и симпатии в прогрессивных кругах интеллигенции и широкой читательской публики. Однако в конце 20-х — начале 30-х годов он перешел на крайне правые, профашистские позиции, с которых повел борьбу против прогрессивных сил. Его статьи в газете «Время» и других печатных органах вызвали бурю всеобщего возмущения. Более 150 деятелей культуры Югославии опубликовали тогда свои протесты в ежедневных газетах, имевших большую читательскую аудиторию.

Представители политической реакции в литературе «помогали» дискредитировать себя сами. Гораздо труднее было бороться с другими, «более умеренными», но все же решительными противниками нового движения, пытавшимися обесценить программу, выдвинутую представителями «социальной литературы», с помощью «чисто» рациональных доводов. Один из весьма распространенных аргументов буржуазной литературной критики против нового движения состоял, например, в утверждении, что его возникновение не было якобы обусловлено социальным и литературным развитием страны. К нему чаще всего прибегали литераторы буржуазно-либеральной ориентации, группировавшиеся вокруг журналов «Српски книжевни гласник», «Живот и рад», «Мисао» и др. Их никак не устраивала революционно-пролетарская направленность «социальной литературы» как идейно-эстетического течения и как широкого культурного движения. Они не отрицали возможности подобного движения в развитых капиталистических странах с мощным рабочим классом (США, Германия), но, по их мнению, для такого движения в Югославии не было почвы. Литераторы этого круга не посягали на право литературы затрагивать социальные

проблемы своего времени, настаивая, однако, на том, что это должна быть «здоровая социальность» без всякой пролетарской революционности¹¹.

Сторонникам «социальной литературы» пришлось столкнуться и вести длительные полемики с еще одной разновидностью буржуазной эстетической мысли и вытекающей из нее концепцией литературы — с эстетизмом. Немалая часть югославских писателей и критиков атаковала революционное культурное и литературное движение с позиций так называемых вечных принципов эстетики под флагом абсолютной автономности искусства. Свое отрицательное отношение к «социальной литературе» они не связывали с осуждением революционности и марксизма как таковых. Они были «лишь» против того, чтобы политические взгляды вносились в литературу и искусство, вследствие чего якобы подрываются эстетические качества и художественная ценность произведений. Полемизируя с концепциями сторонников «социальной литературы», представители эстетизма тезису о классовости противопоставили тезис об общечеловеческом характере литературы и искусства, связывая его не с пролетарским, а с абстрактным гуманизмом. В этом лагере не было, однако, единства по многим общественным позициям, в нем встречались и деятели, сочувствующие революционному политическому движению.

Борьба марксистски ориентированных писателей, критиков и публицистов в начале 30-х годов против буржуазных концепций литературы, искусства и культуры была, по существу, борьбой за умы творческой интеллигенции, за их идейно-политическую переориентацию. На интеллигенцию Югославии в эти годы отрезвляющее воздействие оказывали реакционные политические акты правящих кругов, направленные на фашизацию страны, но немалую роль сыграло и революционное движение в области культуры и литературы.

Второй линией дискуSSIONных сражений относительно развития литературы и искусства в те годы были споры со сторонниками сюрреализма. Сюрреализм сформировался как литературное течение в Сербии почти в одно время с «социальной литературой». В других национальных литературах это течение не получило особого распространения. Оно было представлено небольшой группой талантливых писателей, поэтов и публицистов, выходцев из состоятельных буржуазных семей, которые под влиянием французских сюрреалистов «подняли мятеж» против

культуры своей социальной среды, а затем и всего буржуазного общества. Опубликовав в газете «Политика» заявление, своего рода программу-манифест, они вскоре принялись за издание собственных журналов, брошюр и трактатов *. Параллельно с этой группой существовала, объявив себя сюрреалистической, и группа литераторов вокруг журнала «50 в Европе». Обе группировки просуществовали недолго и в начале 30-х годов распались. «Сюрреализм как литературное течение» в конце 20-х и в начале 30-х годов в самом литературном творчестве особой роли не сыграл. Стоя вначале на крайних анархондивидуалистических позициях, сюрреалисты относились к социальным проблемам, к марксизму и революционному рабочему движению скептически-пренебрежительно. Однако поскольку сюрреалисты представляли оппозиционную группу интеллектуалов, резко выступающую, пусть даже с путаных идейных позиций, против буржуазного порядка и его идеологов, сторонники «социальной литературы» сочли целесообразным вступить с ними в диалог по проблемам общественной и культурной жизни. Этот диалог, протекавший в ином тоне, чем с представителями других литературных течений, имел положительное значение как для революционной борьбы того времени, так и для развития литературы и марксистской эстетической мысли. Часть сюрреалистов вступила в ряды революционного движения (К. Попович, О. Давичо, Дж. Йованович), остальные в большей или меньшей мере сотрудничали с представителями социальной литературы, продолжая полемику с ними. Один из бывших сюрреалистов, талантливый публицист Дж. Йованович, внес, в частности, существенный вклад в разработку важнейших проблем марксистской эстетики в Югославии, развития марксистской литературной критики.

«Третьим фронтом» «социальной литературы» были дискуссии внутри самого движения. Они возникли в ходе разработки в марксистском духе многих теоретических проблем из области эстетики, теории литературы, социологии культуры и т. п. Подвергая критике всю систему господствующих взглядов в буржуазной эстетической мысли того времени, движение «социальная литература» должно было предложить как творческой интеллигенции,

* Заявление группы сюрреалистов подписало 13 человек: А. Вучо, О. Давичо, М. Ристич, М. Дединац, Дж. Йованович, Дж. Костич, К. Попович, Д. Матич, В. Живоинович-Бор, Живонович-Нос, Б. Миловапович, П. Попович, М. Дмитриевич.

так и широкой публике действительно новую систему эстетических представлений. Они осуществляли сложную переоценку историко-культурных явлений прошлого, стремясь опереться на наиболее перспективные национальные и мировые традиции.

Нельзя забывать и о том, что само движение по составу участников было весьма разнородным. Даже те из них, кто успел познакомиться с идеями марксизма-ленинизма, часто имели весьма отрывочные представления о многих основополагающих теоретических и методологических положениях этого учения. Очевидно, был прав известный публицист-марксист В. Маслеша, когда на заре движения в 1931 г. писал на страницах журнала «Стожер»: «Если не считать объяснений некоторых вопросов политической и экономической ситуации, диалектический материализм у нас не применялся, а основные принципы его метода пока неизвестны»¹². Естественно, что внутри движения «социальная литература» возникали разногласия как по многим теоретическим вопросам, так и по вопросам оценки художественных произведений или творчества писателей в целом. Эти разногласия преодолевались в диалоге, во взаимной критике. Уклоняться от «внутренних полемик» по важнейшим вопросам теории и практики движения нельзя было даже тогда, когда эти дискуссии пытались использовать в своих целях противники движения из лагеря реакции и фашизма.

В процессе кристаллизации теоретико-эстетических взглядов и программных установок нового движения большое место заняла дискуссия по вопросу о самом понятии «социальности литературы и искусства», или, как тогда это формулировалось, по вопросу о том, что на самом деле является «социальной», а что «псевдосоциальной» литературой. Проблема социальности литературы и искусства волновала, как уже говорилось, писателей, критиков и эстетиков и из среды противников нового движения. Фокусом этой проблемы как для сторонников, так и противников «социальной литературы» являлся вопрос о смысле, содержании и значении понятия «социальной ангажированности» и связанного с ним понятия «революционности» в литературе и искусстве. Как решали этот вопрос представители различных течений немарксистской эстетической мысли в Югославии, вкратце было сказано выше. Для них была принципиально неприемлема любая социально революционная ангажированность литературы. В рядах сторонников нового движения и теоретиче-

ские, и практические решения этой проблемы были далеко неоднозначны. В предисловии к «Книге товарищей», в статьях и заметках на страницах журналов «Новая литература», «Критика», «Столкер» и других на первое место выдвигалась мысль о том, что литература должна служить не литературным гурманам, а широким массам, что писатель должен увидеть и ощутить «муки угнетенных на всем земном шаре», быть с угнетенными «в их протесте и бунте» и содействовать им в стремлении освободиться от страданий, порожденных «бесчеловечным порядком человечества»¹³. «Социальная ангажированность» недвусмысленно определялась тем самым как ангажированность на стороне революционных социальных сил (по цензурным соображениям очень часто обозначаемых термином «динамические социальные элементы»). По-новому, таким образом, определялся смысл и содержание понятия «революционность литературы», которым нередко пользовались в первой половине 20-х годов экспрессионисты, имея в виду чаще всего «революцию выражения и формы». В борьбе за новое содержание литературы и искусства большинство сторонников «социальной литературы» считали, что литература должна не только изображать бедственное положение трудящихся масс, и в первую очередь пролетариата, но и «раскрывать социальные отношения», «находиться в идейной координации» с революционным рабочим движением. «В противоположность чисто формальной революционности поколения экспрессионистов 20-х годов — Вишавера, Раство Петровича, Р. Драшца, Кракова, Миличича, — писал О. Кершовани на страницах журнала «Новая литература», — мы выдвигаем в первую очередь требование содержания. Мы добиваемся того, чтобы вместо экзотических видений и всемирных экстазов подмечать конкретные элементы повседневной действительности и вдохновляться ими... Искусство не только объект наслаждения, оно и сила»¹⁴. При этом, как подчеркивал словенский публицист Б. Тепли в 1930 г., новая литература должна описывать «современную жизнь и мир без романтических примесей, такими... как их воспринимают рабочие массы»¹⁵. Такое понимание социального содержания и социальной функции литературы, смысла ее ангажированности в корне отличалось от всех концепций, которые предлагались представителями немарксистской эстетической мысли.

Однако в своем стремлении преодолеть социальную индифферентность, формализм и эстетизм, обогатить ли-

тературу новыми темами, приблизить ее к широким массам трудящихся, сделать ее действенной силой в революционной борьбе некоторая часть социальных литераторов проявила склонность к упрощенному решению ряда важнейших вопросов, в том числе и к упрощенному толкованию классовости культуры, литературы в классовом обществе, вопроса об отношении формы и содержания, личного и общественного в художественном творчестве. Вокруг этих вопросов и развернулись тогда дискуссии между сторонниками «социальной литературы».

Возникновение внутри движения «социальная литература» упрощенческих, чаще всего вульгарно-социологических представлений и концепций, рассматривающих литературу как прямое «отражение производственных отношений и способа распределения материальных благ и человеческого труда»¹⁶, пропагандирующих тезис о том, что «стиль — это класс»¹⁷, что «содержание — сущность искусства», а форма художественного произведения имеет «лишь секундарное значение»¹⁸, — все это было следствием многих причин. Свое воздействие на представителей «социальной литературы» оказали, в частности, некоторые лозунги и концепции, сформулированные в 1930 г. в документах известной международной Харьковской конференции революционных писателей. Эта конференция, сыгравшая важную роль в сплочении революционных писателей, выдвинула в своих программных документах под влиянием некоторых рапповских деятелей и ряд упрощенных, сектаптеких лозунгов и положений, касающихся художественного творчества и развития революционной литературы. Информация о решениях Харьковской конференции дошла и до литературных кругов Югославии. Позднее в белградском журнале «Стойжер» (1930—1935, редактор Й. Попович) и загребском журнале «Литература» (1931—1932, редактор С. Галогожа) печатались статьи пролеткультовских и рапповских теоретиков (Авербах и др.), популяризировались их взгляды. Это не могло не сказаться в определенной мере, особенно в начальный период развития движения, на характере эстетических воззрений ряда выдающихся социальных литераторов (Й. Поповича, С. Галогожи, П. Бихали, В. Богданова и др.), что повлекло за собой, в свою очередь, появление некоторых ошибочных постулатов нового движения, таких, как отрицание значения интимной лирики, принижение роли индивидуально-личностных предпосылок в художественном творчестве и т. п. Эти ошибочные установки

побудили многих молодых писателей искусственно ограничивать диапазон своего творчества, а малоталантливых поэтов «вдохновляли» на создание примитивных стихов «социального содержания», не имеющих ни художественной, ни какой-либо иной ценности. Упрощенные взгляды на смысл социальности литературы привели и к появлению примитивных вульгарно-социологических оценок не только текущей литературной продукции, но и литературного наследия (например, вызвавшая большое возмущение серия статей профессора А. Лебла, выступавшего под псевдонимом Жарко Пламенац, о югославских писателях эпохи романтизма и реализма).

Проявления вульгарного социологизма у сторонников «социальной литературы» дали повод позднее, особенно в 50—70-е годы, некоторым югославским литературоведам поставить это революционное движение целиком в зависимость от вульгарно-социологических концепций¹⁹. Непредвзятый анализ всей совокупности фактов опровергает подобную точку зрения. Споры нет, упрощенческие тенденции были присущи, особенно в начале 30-х годов, теоретическим рассуждениям ряда выдающихся социальных литераторов. Однако даже в первой фазе движения эти тенденции не были единственными, а в последующие годы они перестали быть доминирующими.

В спорах о том, что есть и чем должна быть подлинная социальная литература революционной ориентации, выработывались и высказывались более широкие взгляды на проблемы художественного творчества, на функции литературы и искусства и их связи с обществом, классами и социальной борьбой. Видный представитель нового движения и один из наиболее марксистски образованных публицистов того времени в Югославии — Веселин Маслеша, ратуя за то, чтобы «социальная литература» утвердилась как «литературное движение, адекватное общественному движению масс», подчеркивал, что революционная литература должна быть «не дидактической, не помещацки утилитарной, не субъективно тенденциозной, а веристической, революционно преобразующей, социально тенденциозной вследствие своей истинности»²⁰. Это были принципиально важные программные тезисы, выдвинутые в журнале «Стожер» в разгар полемики, которую вели социальные литераторы с буржуазными литературными деятелями, с представителями сюрреализма и между собой. В. Маслеша, как и ряд других революционно ориентированных публицистов, писателей и поэтов (например,

М. Дурман, Р. Зогович), не закрывал глаза на недостатки и слабости, проявившиеся в творчестве преимущественно молодых социальных литераторов. Он еще тогда, в начале 30-х годов, отмечал, что в «Стожере» и других журналах публикуется немало произведений патетических, навязных, социально-сентиментальных, не имеющих художественной ценности. Он обращал внимание на то, что сухое хроникерство, фотографичность и простое натуралистическое подражание природе не могут обеспечить творческий успех. «Художественные реализации только тогда эффектны, — писал В. Маслеша, — когда читатели, благодаря художественной форме, вынуждены смотреть на вещи глазами писателя»²¹. О значении художественной формы, которой некоторые представители «социальной литературы» отводили второстепенное место в творчестве и к которой нередко относились пренебрежительно, Маслеша неоднократно писал в своих рецензиях и литературно-критических обзорах в те годы. В настоящем художественном произведении, подчеркивал он, анализируя в статье «Литература о войне» произведения Ремарка, «каждая фраза, если она из крови и плоти, если она эмоциональна, должна быть выражением переживания. Чем переживание сильнее, тем фраза эмоциональнее, яснее, выразительнее и точнее»²². Иными словами, В. Маслеша, как и М. Дурман, предупреждал молодых писателей, имеющих «лучшие намерения поставить свое перо на службу социально слабым», что одни социальные темы, одно социальное содержание сами по себе не делают ни подлинного искусства, ни самих писателей и поэтов по-настоящему социальными (т. е. революционными). «Для социального писателя, — писал М. Дурман, — ни одна тема не является сама по себе антисоциальной»²³.

Критикуя вульгарно-социологические конструкции, корректируя упрощенные представления о художественном творчестве, раскрывая художественные недостатки «социальной литературы», В. Маслеша решительно возражал против попыток буржуазной критики дискредитировать новое литературное течение. Маслеша указывал, что идет процесс накопления элементов новой литературы, процесс поисков. «Все критики, рецензии и объяснения замалчивают факт этого процесса, и не только замалчивают, но поднимают панику, трубя тревогу во имя литературы и прибегая к средствам, которые объективно означают провокацию, а субъективно — невежество»²⁴.

Таким образом, борьба за преодоление проявившихся в начальной фазе нового культурного и литературного движения упрощенных представлений об искусстве, вульгарно-социологических установок относительно литературы и ее взаимоотношения с социальными процессами и с революционным движением велась внутри самого движения. И не буржуазные публицисты и критики обучали молодых революционно настроенных литераторов Югославии (из рядов которых в дальнейшем выросли крупнейшие югославские литераторы — Р. Зогович, Б. Крефт, Прежихов Воранц, М. Лалич, Б. Чопич и др.) марксистскому пониманию проблем художественного творчества и революционности в общественной и литературно-творческой практике. Эту очевидную истину, может быть, и не стоило бы особо акцентировать, если бы в современных историко-культурных и историко-литературных работах не проявлялись тенденции изображать дело так, будто бы главная заслуга в преодолении вульгарно-социологических взглядов движения «социальная литература» принадлежит литераторам, находившимся вне этого движения или являвшимся его прямыми противниками.

В этом сложном процессе поисков и освоения марксистских принципов развития художественной культуры видное место заняла и полемика части социальных литераторов с Мирославом Крлежей. Она началась в 1933 г. в период издания Крлежей журнала «Данас» (в Белграде) и приобрела в конце 30-х годов, когда Крлежа издавал журнал «Печат», характер острейшего конфликта внутри всей левой литературы Югославии.

М. Крлежа, который еще в начале 20-х годов снискал себе известность как талантливый писатель революционной ориентации и которого многие молодые писатели конца того же десятилетия считали не только своим предтечей, но и непререкаемым авторитетом, не присоединился к новому движению ни в период его становления, ни позже, в пору его расцвета. Выявленные исследователями факты свидетельствуют, что молодые социальные литераторы, готовившие сборник стихов «Книга товарищей» обращались к Крлеже за поддержкой, предлагая участвовать в сборнике. Но он отказался. Крлежа не стал печататься и на страницах журналов «Новая литература», «Стожер» и ряда других органов, издаваемых сторонниками «социальной литературы». Отказался он и от предложенной ему возможности издать свои произведения в из-

дательстве «Нолит». Отрицательно Крлежа отзывался и о художественном творчестве социальных литераторов.

Первоначально Крлежа воздерживался от дискуссии в печати со сторонниками «социальной литературы». Очевидно, первым фактом публичного проявления скептического отношения Крлежи к движению «социальная литература» следует считать его интервью газете «Время» (25 января 1933 г.). Оно вызвало нескрываемое огорчение в рядах социальных литераторов уже потому, что было опубликовано в реакционном правительственном органе, где изо дня в день печатались статьи и отчеты о судебных процессах над коммунистами. Но прямая полемика началась после того, как Крлежа опубликовал свое известное «Предисловие к „Подравским мотивам“ Крсты Хегедушича»²⁵, после которого последовала не менее известная ответная статья Богомира Хермана (псевдоним АВС) «*Qvo vadis, Крлежа?*» в журнале «Култура»²⁶.

В чем же состояла суть конфликта, почему он в дальнейшем так сильно обострился? Исследования, проведенные в последние два-три десятилетия, высветили многие факты, стороны и аспекты спора М. Крлежи с представителями «социальной литературы». Причем в самих этих исследованиях проявились самые различные подходы к данной проблематике: за и против позиции Крлежи, за и против позиции социальных литераторов. Но всеми, однако, признается несомненный факт: конфликт не был случайным, и его невозможно объяснить только какими-то личными мотивами участников дискуссии. Он был вызван существенными расхождениями по вопросам развития культуры, литературы, искусства так же, как и по некоторым вопросам тактики и стратегии революционной борьбы того времени.

Крлежа не расходился с социальными литераторами по вопросу о том, что литература и искусство обусловлены обществом и имеют свои функции в нем, не отрицал он и наличия тенденциозности в художественном творчестве. Но он яростно выступал против того, что литератор обязан рационально вырабатывать свои творческие и идейные позиции, видя в этом подчинение искусства диктату разума, соблазн к манипулированию творческим процессом вообще. Эти позиции Крлежа пытался обосновать теоретически, попутно опровергая концепции, выдвигаемые «социальной литературой». Одним из важнейших его постулатов был тезис о том, что для художественного творчества необходим прежде всего

талант. С этим, естественно, никто не спорил. Зато оспаривался его тезис о том, что «творить талаптливо» в сфере искусства означало подчиниться не разуму, а «сильным жизненным инстинктам», благодаря которым «художественные истины прорываются из подсознания, из мутных страстей и телесных тайн, часто из безрассудных влечений и почти всегда беспричинно, наперекор всему, стихийно, как горячка»²⁷. Крлежа в своих теоретических построениях, которые, кстати, не всегда отличались логической стройностью и безупречностью материалистического подхода, пытался выяснить «праоснову» всех человеческих действий, а не только художественного творчества. Эта праоснова виделась ему в наличии «социального инстинкта», который изначально дремлет в человеке, помогая ему «из дикого зверя стать писателем, художником или мыслителем»²⁸. Сущность этого «социального инстинкта» представлялась ему следующим образом: «В пещерах, средневековых крепостях, на современных фабриках с незапамятных времен социальный инстинкт проявлялся как движущая сила, человеческая сила. И все виды человеческих отношений — любви и товарищества, объединений и коллективов — развиваются по тем же естественным законам, которые управляют перелетами птиц, миграциями жвачных животных, муравьев или тучами саранчи на библейских нивах... Психология птичьего гнезда и есть психология человеческой семьи, а когда парнокопытные передвигаются по азиатским степям, они руководствуются теми же инстинктами, что в свое время и лангобарды, монголы, готы и славяне»²⁹.

Такое истолкование «праосновы» искусства не могло не вызвать отрицательного отношения у оппонентов, знакомых с марксистской концепцией движущих сил истории и человечества. Хуже всего было то, что Крлежа, справедливо критикуя некоторые вульгарно-социологические схемы, сам противопоставлял им теории, основанные на вульгарном биологическом социологизме, что, разумеется, не способствовало нахождению общего языка с социальными литераторами. На этой идейной основе он мог сблизиться лишь с сюрреалистами (М. Ристич), которые, придерживаясь фрейдистских концепций, были готовы поддерживать и биологический иррационализм Крлежи в искусстве, и теорию власти инстинктов в общественной деятельности людей. На этой основе возникло сотрудничество М. Крлежи и М. Ристича в первой половине (в журнале «Данас») и в конце 30-х годов (в журнале «Печат»).

Полемика между Крлежей и «социальной литературой» вскоре на время прекратилась, поскольку журналы социальных литераторов и журнал «Данас» были запрещены полицией, но вопросы, поднятые тогда, остались открытыми, и новое столкновение было неизбежно, тем более что Крлежа не изменил своего отрицательного отношения к движению «социальная литература» даже после того, как оно существенно уточнило свои программные позиции и добилось серьезных результатов в художественном творчестве, усилив свое влияние в литературной и культурной жизни страны.

Социальные литераторы, наделавшие немало ошибок на своем трудном пути, не были теми твердолобыми догматиками, какими их старались представить и до сих пор изображают противники. В своем большинстве это были люди с развитым чувством социальной ответственности, глубоко заинтересованные в решении насущных общественных, общекультурных и литературных проблем, возникших накануне революции в Югославии. Конечно, им это не всегда удавалось сразу. Сложный процесс идейного роста сторонников движения «социальная литература», переосмысление и уточнение ими собственных взглядов и творческих позиций можно проследить на множестве фактов и материалов, дошедших до нашего времени. К сожалению, далеко не всегда они учитываются современными исследователями, что нередко ведет к искажению исторической правды и справедливости.

Процесс становления нового движения, роста его влияния на общественную, культурную и литературную жизнь Югославии продолжался, можно сказать, ускоренным темпом в середине и второй половине 30-х годов. Этому способствовали многие факторы: и внутренняя ситуация в стране, где усиливалось революционное движение масс, и обстановка в мире, над которым нарастала угроза фашистского порабощения, побудившая к сплочению прогрессивные силы, и возрастающее воздействие успехов социализма в СССР, его достижений в области литературы и искусства. К концу 30-х годов новое движение занимало уже ведущее место в культурной жизни Югославии, обеспечив многие духовные предпосылки для грядущей победы в народно-освободительной борьбе против фашизма и осуществления социалистической революции.

- ¹ Uredništvo «Kritike», Našim čitatelima i prijateljima // Kritika. 1928. N 1. S. 1.
- ² *Живојиновић В.* Фрагментарност наше књижевности // Мисао. 1931. Св. 1/2. С. 3.
- ³ *Манојловић Т.* Наша културна криза // Летопис Матце српске. 1927. Март, књ. 311, св. 3. С. 252—253.
- ⁴ *Барац А.* Сутоп литературе // Мисао. 1928. Св. 5/6. С. 258—259.
- ⁵ *Лазаревић Б.* Обрачун // Књижевност. 1969. № 1. С. 544.
- ⁶ *Он же.* Внуметнички елементи у уметничком делу // Српски књижевни гласник. Н. С. 1938. Бр. 7.
- ⁷ *Лазаревић Б.* Једно становиште о уметности // XX век. 1939. Бр. 4. С. 482.
- ⁸ *Kalezić V.* Pokret socijalne literature. Beograd, 1975. S. 305—335.
- ⁹ М. Црњанскиј опубликовао слеђујуће статје: Ми постајемо колонија стране књиге // Време. 1932. 9. и 12. март; Господин Милап Богдановић, проблем «Српског књижевног гласника» // Политика. 1932. 16. март; У одбрапу наше књижевности // Политика. 22. март.
- ¹⁰ *Lendić I.* Konstatacija o hrvatskom katoličkom eseju: s literaturnim marksizmom trebaće jednom radikalno obraćunati // Hrvatska straža. 1933. N 283.
- ¹¹ *Horvat M.* Hipokrizna socijalnosti u našoj književnosti // Живот и рад. 1931. Св. 56.
- ¹² *Masleša V.* Dela. Sarajevo, 1965. T. 3. S. 373.
- ¹³ *Knjiga drugova.* Beograd, 1951. S. 9—10.
- ¹⁴ *Keršovani O.* Beleška o omladini // Nova literatura. 1930. N 1.
- ¹⁵ Цит. по: *Рябова Е.* Становление марксистской критики в Словении в 20—30-е годы // Формирование марксистской литературной критики в зарубежных славянских странах. М., 1972. С. 269.
- ¹⁶ *Бандовић М.* О социјалној књижевности уопште и посебно код нас. Одговор на пашу анкеты. Ваљци, 1934. Бр. 1/2.
- ¹⁷ *Galogaža S.* Smisao književnosti i dužnosti pisca // Stožer. 1931. Br. 3/4.
- ¹⁸ *Merin J.* Kritika i kontra kritika // Stožer. 1932. Br. 2.
- ¹⁹ *Zorić P.* Estetička i ideološka doktrina socijalne literature // Književne novine. 1968. 17. febr.; *Lukić S.* Tokovi i struje u našoj današnjoj književnosti // Delo. 1965. Br. 8/9; *Idem.* Šavremena jugoslovenska literatura. Beograd, 1968; *Lasić S.* Sukov na književnoj lijevici 1928—1952. Zagreb, 1970.
- ²⁰ *Masleša V.* Dela. T. 3. S. 367.
- ²¹ *Masleša V. J.* Popović. Reda mora da bude // Stožer. 1932. Br. 1.
- ²² *Masleša V.* O ratnoj književnosti // Književnjik. 1931. Br. 1.
- ²³ *Durman M.* Pseudosocijalne tendencije u našoj književnosti // Stožer. 1931. Br. 5.
- ²⁴ *Masleša V.* Dela. T. 3. S. 369.
- ²⁵ *Hegeđušić K.* Podravske motivi. 34 crteža/S predgovorom M. Krleže. Zagreb, 1933.
- ²⁶ ABC. Qvo vadis, Krleža? // Kultura. Zagreb, 1933. Br. 4.
- ²⁷ *Krleža M.* Pradgovor „Podravskim motivima“ Krste Hegeđušića // Hrvatska književna kritika. 1953. N 1. S. 21.
- ²⁸ *Krleža M.* Nekoliko riječi o Heinriju Kleistu // Danas. 1934. Br. 5.
- ²⁹ Ibid.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абрашевич К. 289
 Абуш А. 107, 121, 123, 127
 Авдеевко А. 159, 240
 Авджиев Ж. 25, 26
 Агаврилоаеи Г. 200
 Авербах А. 309
 Ади Э. 50, 54—56, 58, 77, 79, 310
 Александер Г. 91, 103—106
 Александри В. 202
 Александров В. 303
 Алеш Ф. 314
 Алмаш Д. 195
 Альбрехт Ф. 118
 Амару Б. 176, 196, 201
 Апдерсен Нексе М. 126
 Андреев Л. 218
 Аптонеску И. 175
 Арагон Л. 73, 205, 206
 Аргези Т. 178, 179, 183, 203
 Арцыбашев Н. 184, 290
 Асеев Н. 134, 140, 301
 Ауэрбах Б. 86
- Бабель И. 70, 75, 102, 181, 311, 315
 Бабич М. 58, 60, 74, 77
 Бадев Й. 41
 Байрон Д. 212
 Бакалов Г. 6, 14, 15—27, 29, 33—35, 38, 41, 46, 47, 237
 Баковия Дж. 203
 Бакунии М. 96
 Балаж Б. 60, 61, 66, 67
 Баллит Д. 51, 73, 75—77
 Балтазар К. 184
 Бальзак О. де 44, 45, 78, 81, 126
 Барац А. 324
 Барбюс А. 102, 299, 303
 Барта Л. 60, 61, 63, 69
 Баргельс М. 206
 Барток Б. 58
 Батушич С. 308
 Бачишский С. 160, 164
 Бебель А. 290
- Бедный Д. 101, 303
 Безыменский А. 303
 Белев Г. 30, 35
 Белецкий А. И. 136
 Белинский В. Г. 79
 Белу П. 202, 205
 Бенеш Э. 217
 Беньюк М. 195, 196, 200, 203
 Бергсон А. 96
 Бернштейн Э. 91, 92, 96
 Бехер И. Р. 6, 8, 11, 97, 100—102, 117—123, 126, 127, 146, 237
 Библи К. 217, 223, 245
 Биро Л. 58
 Бихали О. 327
 Бихали П. 327, 336
 Блага Л. 199, 200
 Благоев Д. 6, 13, 14, 19, 22, 25, 40, 47
 Блок А. А. 60, 181, 220, 227, 279, 299, 311, 315
 Блох Й. 87
 Богданов А. 138, 146
 Богданов В. 336
 Богданов М. Б. 293
 Богданович М. 7
 Богза Дж. 201, 205
 Боргниус В. 87
 Ботез Д. 204
 Ботев Х. 14, 23, 35, 40, 46
 Ботта Д. 198
 Ботто Я. 254
 Браун М. 146
 Брегер К. 97
 Бредель В. 117, 122, 123, 157
 Брестовский Э. 51, 53, 56, 57
 Брехт Б. 6, 8, 11, 92, 100, 101, 112, 117, 120, 123, 127, 310
 Бригич В. 315
 Брик О. 303
 Броневский В. 8, 136, 138—140, 147, 150, 154, 156, 158, 162, 168, 169
 Бруч С. 146
 Брюсов В. 220, 302

- Бубнов А. 303
 Буков Э. 187
 Бухарин Н. И. 243
 Бэлап Д. 206
- Вагнер Р.** 143
 Вазов И. 14, 28, 34, 36, 44, 46
 Вайнерг Э. 117, 122, 123
 Вейскопф Ф. К. 118, 121, 122, 231, 232, 237
 Вацдурский В. 136, 137—139, 143, 146—148
 Ванчура В. 210, 217, 218, 223, 234, 242, 274
 Вардин И. 309
 Варпак Ж. 52
 Варский А. 132, 134
 Вапцаров Н. 30
 Василев В. 41
 Василев О. 30, 37, 46
 Василевская В. 156—158
 Васич Д. 308
 Ват А. 136, 146, 154
 Вацлавек Б. 7, 10, 218, 228—230, 233—238, 240, 241, 243, 244, 246, 248, 281
 Вейл И. 219, 220, 231
 Велков К. 30, 35
 Велмар-Янкович В. 330
 Вереш П. 73, 75, 76, 77
 Верфель Ф. 97
 Вийон Ф. 58
 Винавер С. 335
 Виноградов В. В. 155
 Винярский Л. 132
 Виткевич 143
 Вишневский В. 123, 240
 Влайков Т. 14
 Влашкин Ш. 226
 Войку Ш. 183
 Войнович И. 308
 Вольф В. 100, 101, 117, 120, 122, 123, 127
 Волькер И. 5, 7, 8, 210, 217, 218, 221—225, 229, 244, 264—266
 Вольтер 90
 Воранц П. 339
 Воропский А. К. 301, 302, 309, 312, 313
 Вукович Н. 289, 299
 Выспяньский 143
- Гаал Г.** 77
 Габор А. 67, 69, 124
 Габришна Р. 246
- Гавличек-Боровский К. 210, 211, 215, 218, 222
 Гаврилюк А. 158
 Гаек И. 251
 Газенклевер В. 97, 101
 Галактион Г. 178—181
 Галап Я. 158
 Галогажа С. 322, 327, 336
 Гамальяр Я. И. 270
 Гаповский С. 31, 33
 Гаркнесс М. 87
 Гарсна Лорка Ф. 206
 Гастев А. 138, 146
 Гаузенштейн В. 228, 230
 Гауптман Г. 118, 123
 Гашек Я. 210, 217, 307
 Гвездослав П. О. 256
 Гвиздак А. 254
 Гегель Г. 76, 93, 125
 Гейше Г. 88, 90
 Геллерт А. Э. 73
 Геллерт Х. 75
 Гельпер 213
 Гемпель Я. 136, 137, 141—144
 Гепчев П. 22
 Генов Т. 30
 Гергей Ш. 70
 Герцен А. И. 79
 Гете И. В. 59, 78, 81, 88, 93
 Гетель Ф. 144
 Гидаш А. 11, 51, 67, 69, 73
 Гинкель Э. 117
 Гладков Ф. 75, 159, 181, 184, 185
 Гоголь Н. В. 44, 45, 79, 218, 302, 311
 Гойя Ф. 310, 311
 Голд М. 237
 Голль И. 97, 100, 101
 Гомер 81
 Гонзал И. 226
 Гончаров И. 79, 85
 Гора П. 217, 218, 224, 234, 265, 281
 Горб Г. 157
 Горельий Б. 205
 Горжейши 265
 Горький А. М. 12, 15, 21, 24, 26, 28, 33, 34, 44, 45, 47, 51, 74—76, 79—81, 85, 90, 102, 122—124, 126, 134, 138, 151, 155, 159, 179, 181, 184—188, 190, 218, 220, 240, 295, 296, 299, 300, 302, 303, 309
 Гостинский О. 215
 Готвальд К. 234, 261

- Готше О. 123, 124
 Гофман П. 162, 163, 166, 170
 Гофман Э. Т. А. 81
 Гофмансталь Г. 310
 Грамши А. 137
 Граур А. 183
 Граф О. М. 122
 Грахор И. 314, 319
 Грегор-Тайовский Й. 256, 269, 278
 Гроза П. 175
 Гросс Г. 101, 102, 112, 114, 303, 311
 Гроссман Л. 75
 Грюнберг К. 117, 118, 123
 Гулька-Лясковский 149, 150
 Гурбап-Ваянский С. 253
 Гупперг Г. 125
 Гурекал Г. 158
 Гусак Г. 272
 Гусев Ю. П. 63
 Гуссерль Э. 96
 Гюнтер Г. 122, 124—126

 Дабн Э. 206
 Давичо О. 333
 Дан А. 155
 Дашко М. 289
 Данте А. 81, 168
 Дарваш Й. 73, 77
 Дебляш А. 80
 Делчев Б. 43, 46
 Деметреску Т. 178—179
 Деметриус В. 179
 Дердь М. 66
 Дерстич П. 289
 Дери Т. 66, 68
 Джойс Д. 77, 80
 Дзержинский Ф. Э. 132
 Джкенс Ч. 90
 Димитров Д. 14
 Дипу Г. 176, 186, 204, 205
 Добровольский С. Р. 165, 169
 Добровский 218
 Доброджану-Геря К. 177—179, 195
 Добролюбов Н. А. 289
 Долгов К. М. 80
 Домапович Р. 311
 Достал В. 226, 236, 251
 Достоевский Ф. М. 21, 44, 85, 218, 231, 301, 302, 306, 307
 Драшиц Р. 335
 Дука И. Г. 199
 Дупкан А. 310
 Дупкер Г. и К. 92

 Дурман М. 338
 Дык В. 216, 223

 Есенин С. А. 138, 139, 184, 185, 228, 309
 Есенский Я. 256, 269, 278, 279, 281

 Жакотэ Н. 181
 Жаров А. 303
 Жебеляну Э. 203, 205
 Жеромский С. 135, 144, 145, 167
 Живопшович В. 324
 Жучни Н. 289

 Загорчинов С. 36
 Заградка М. 219
 Залка М. 51, 67, 69
 Замфиреску Дж. М. 201
 Зегадлович Э. 158
 Зегерс А. 117, 124, 123, 127
 Зейер Ю. 248
 Земан М. 226
 Златаров А. 30
 Зогович Р. 338, 339
 Золя Э. 90, 177, 298, 299, 311, 317
 Зоценко М. 75, 181, 184,

 Ибсен Г. 44, 58, 90
 Ибраһилу Г. 175, 178
 Иванов В. 70, 75, 184, 303, 305, 310, 315
 Ивашку Дж. 176, 187
 Ивошевич-Димитрова Л. 289
 Ижиковский К. 150
 Ийеш Д. 73, 75, 77, 79
 Илемницкий П. 261, 270, 279
 Иллу В. 206
 Иллен Б. 51, 66, 67, 69, 70, 73
 Ильф И. 75, 240
 Инбер В. 184
 Ионеску Н. 182
 Ирасек А. 215
 Исасв М. 17, 30, 35, 37
 Исак Э. 180, 181

 Йовапович Дж. 7, 10, 333
 Йовкич П. 289
 Йогихес Л. 92, 93
 Йожеф А. 8, 51, 52, 71—73, 75, 77, 79
 Йожеф Ф. 66
 Йонеску-Рион Р. 178
 Йордан Й. 183
 Йорданков П. 41
 Йосифеску С. 176, 187, 192

- Казин В. 138, 146
 Калезич В. 313, 328
 Кальдерон 90
 Каменский В. 146, 303
 Кант И. 93, 153
 Караваева А. 240
 Каравелов Л. 14
 Караджале Й. Л. 195
 Караславов Г. 30, 35, 37, 46
 Карикаш Ф. 69
 Каринти Ф. 77
 Каролов С. 25
 Катаев В. П. 75, 159, 240
 Каутская М. 87
 Каутский К. 91, 92, 96
 Кафка Ф. 80
 Кашпак Л. 60—63, 66, 68, 70,
 75, 76
 Келлерман Б. 101, 119
 Келлерт Е. 160, 164—166, 170
 Келчен Ф. 77
 Кемени А. 107
 Кендлер К. 104
 Кини Э. Э. 121
 Кершовани О. 300, 335
 Кеглинская В. 159
 Кириллов В. 219, 220, 303
 Клейн А. 113, 118
 Клейст Г. фон 78, 88
 Клиничаров И. 14, 15
 Ковальская А. 158
 Ковальский В. 157
 Коган П. С. 302
 Кодан З. 58
 Кодолаши Д. 77
 Козор Ф. 319
 Коларов В. 21
 Колевский В. 36
 Коллар Я. 218, 276
 Коллонтай А. 102
 Кольцов М. 240
 Комбол М. 308
 Комлош А. 70
 Комьят А. 11, 60, 68
 Конрад К. 7, 235, 243, 246—248
 Константишеску М. 200
 Константишовский И. Д. 176,
 198, 203
 Корсейчук А. Е. 240
 Корбя Д. 201
 Короленко В. Г. 299
 Костин М. 195
 Костюлаши Д. 56, 61, 77
 Косовел С. 11, 293, 313, 314,
 316, 318, 328
 Котруш А. 199
 Коча Н. Д. 179, 181, 187, 191
 Крайник Н. 182, 197, 198
 Краков 335
 Краль Ф. 267, 268
 Краль Я. 254
 Краньчевич С. С. 295, 308
 Краус К. 310
 Крейчи Ф. В. 212, 223
 Крефт Б. 293, 313—317, 339
 Крижанчич Ю. 295
 Кристан А. 289
 Кристан Э. 289
 Кристя И. 197
 Крклец Г. 295
 Крлежа М. 44, 293, 294, 296,
 297, 299—301, 308—313, 317,
 318, 328, 339—342
 Кропоткин П. 96
 Круди Д. 58, 65
 Крученых А. 303
 Кручковский Л. 8, 156—158
 Крчмеры Ш. 255, 256
 Крянга И. 195
 Кун Б. 63, 69
 Купфи Ж. 59, 63
 Купала Я. 240
 Курелла А. 6, 85, 121, 122, 125,
 127
 Курылюк К. 166
 Кэлинеску Дж. 183, 204
 Кэлугэру И. 201, 205
 Кюлявков К. 17

 Лавренев Б. 159
 Лазаревич Б. 325, 326
 Лалич М. 339
 Лапге А. 144
 Лапдаур Г. 99, 100
 Лапков Н. 36
 Ласк Б. 101, 116, 118
 Ласкер-Шюлер Э. 102
 Лассаль Ф. 21, 87, 88
 Лафарг П. 178
 Лашовский А. 168
 Лебл А. 337
 Левине О. 99, 100
 Левстик Ф. 316
 Лелевич Г. 303
 Лещел Й. 66, 67
 Лещич Н. 330
 Ленин В. И. 9, 15, 19, 21, 24—
 30, 34, 38, 42, 62, 65, 88, 91—
 93, 96—98, 102, 110, 111, 115,
 122, 124, 135, 137—139, 144,
 151—153, 170, 180, 181, 186,
 188, 191, 192, 213, 219, 221,

- 240, 244, 259, 286, 287, 300,
302, 303, 306, 308, 309, 314,
328
- Леонгард Р. 101, 103, 116
Леонов Л. 159, 181, 240, 315
Лессинг Г. Э. 88, 90, 93
Лерш Г. 97, 206
Либединский Ю. 300, 302, 305
Либкиехт К. 90—93, 96, 97, 99,
115, 295
Лидин В. 159
Липдсманн Г. 103
Лифшиц М. 78
Ловинеску Э. 183, 196, 200
Лондон Д. 206
Лорбер Г. 117, 123
Лукач Д. 6, 51, 59, 60, 66, 67,
70, 74, 78—81, 91, 119, 120,
125—127, 241
Лукач Э. Б. 282
Лукшиц П. 330
Луначарский А. В. 20—22, 26,
96, 97, 104, 106, 107, 112, 124,
141, 189, 220, 228, 298, 301,
302, 304, 308, 309
Льюис С. 187
Лю Мертен 116, 228, 230
- Майсера М. 8, 210, 217, 218,
234, 281
Майореску Т. 177, 178
Маковеску Дж. 196
Маковицкий Д. 259
Малпржова Г. 234
Мани Г. 78, 95, 97, 101, 119, 123
Мани К. 122
Мани Т. 77, 78, 80, 86, 101, 118,
119, 123
Манну А. 180
Маракович Л. 330
Марпенгоф А. 184
Маркович Б. 157
Маркович С. 289, 290
Маркс К. 21, 24, 52, 70, 78, 87,
88, 90, 96, 125, 137, 152, 188,
212, 240, 259, 277, 290, 300,
328
Мартелян В. 7, 11, 313, 315
Мартинс М. 295
Мархвица Г. 117, 118, 121, 123
Мархлевский Ю. 92, 132, 133,
135, 144
Масарик Т. Г. 211, 212, 215—
218, 234, 281
Маслеша В. 334, 337, 338
Матеску Н. Н. 188
- Матушка А. 275
Маха К. Г. 211
Маца Я. 63
Махар И. С. 212, 213, 215—216,
258
Маяковский В. В. 44, 47, 64,
101, 137—140, 146, 164, 181,
184, 185, 187, 192, 205, 219—
221, 227, 301, 303, 306, 309,
310, 315
Мейерхольд В. Э. 231, 305, 309,
310
Мережковский Д. 184, 218
Меринг Ф. 21, 52, 87—95, 103,
105, 178, 290
Местерлинг М. 20
Мешков И. 36
Мештрович И. 300
Микитенко И. 240
Милев Г. 8, 16, 17, 24, 25, 28,
29, 35, 299
Миллич С. 335
Минков С. 30, 36
Михаил Д. 188
Михалек П. 289
Мишич Л. 301
Мицкевич А. 133, 142, 143, 166,
168
Мориц Ж. 56, 58—60, 65, 70
Мохой-Надь Л. 63
Мрзель Л. 314
Мукаремовский Я. 247
Мюзам Э. 97, 99, 100, 101
- Надь И. 70, 73, 75, 77, 190
Налковский В. 134
Наум Д. 205
Неверов А. 184, 309
Неедлы Э. 215, 218, 221—223,
231, 239, 248, 258, 259,
277
Незвал В. 11, 210, 217, 224,
226—228, 232—234, 240—242,
245, 247, 266, 267, 274
Нейман С. К. 5, 8, 10—12, 210,
213—218, 220—222, 224, 227,
231, 234, 237—239, 241, 245,
246, 259, 277, 281, 298
Некулупа Т. Д. 178, 179
Немова Б. 211, 248
Неруда Я. 211, 215
Несторович М. 289
Никшич Э. 99
Ницше 197
Новак А. 223
Новиков-Прибой А. 159

- Новомеский Л. 234—236, 240, 251, 255, 260, 261, 264, 267, 270, 272—283
 Норвид Ц. К. 143
- Огнев Н. 181
 Ожешко Э. 166
 Окалн Д. 251, 259, 265, 267
 Олах Г. 65
 Олеша Ю. К. 311
 Ольбрахт И. 8, 210, 217, 219, 234, 259, 277, 307
 Островский Н. 45, 195
 Ошват Э. 60
- Павлов Т. 6, 16, 25, 29, 32, 33, 36, 38, 40—48
 Павлу Б. 256
 Пайпер Т. 147
 Папэ С. 204, 205
 Панферов Ф. И. 70, 159, 181, 237
 Параскивеску М. Р. 7, 176, 183, 188, 189, 194, 195, 197—199, 201, 205
 Пархон К. 175, 183
 Пас И. 176, 182
 Пастернак Б. Л. 139, 140, 301
 Пападат-Бенджеску Г. 183, 204
 Паустовский К. 75
 Пецка Й. Б. 211, 212
 Пельц И. 180
 Переверзев В. Ф. 301
 Персселчнус 200, 204
 Перцов В. О. 155
 Пероутка Ф. 276
 Петефи Ш. 56, 77
 Петров Е. П. 75, 240
 Петреску К. 183
 Петрович Р. 335
 Петцольд А. 97
 Пик В. 92
 Пильняк Б. 75, 159, 181, 184, 305, 310
 Писарев Д. И. 289
 Пискатор Э. 101, 103—107, 112, 114, 115, 310
 Пиша А. М. 223, 224
 Плехапов Г. В. 14, 15, 19, 20, 22, 28, 31—34, 44, 52, 174, 152, 153, 178, 237, 290, 300
 Пливье Т. 122
 Погань Б. М. 74
 Погань Й. 51, 57
 Подбевшек А. 295, 313, 314
 Полонский В. П. 309
- Поляпов Д. 14, 15, 17, 23, 29, 31, 32
 Помировский Л. 150
 Пошчан Я. 259, 260, 268
 Попович Б. п П. 330
 Попович Д. 290
 Попович Й. 311, 319, 327, 336
 Понович К. 333
 Прешери Ф. 316
 Протопопеску Д. 199
 Прус Б. 166
 Пруст М. 77, 310—312
 Пуймапова М. 243
 Пушкин А. С. 21, 47, 76, 81, 168, 231
 Пуэн-Пинчо И. 178
 Пфемферт Ф. 96, 113
 Пшесмыцкий З. 132
 Пшибышевский С. 132
- Рабле Ф. 81, 311
 Радевский Х. 30, 35—37
 Радичевич Б. 289
 Радиоти М. 73, 75
 Ребряну Л. 183, 203
 Реваи Й. 6, 51, 66, 70, 77
 Ревес Б. 56, 60
 Реймонт В. С. 143
 Рейспер Л. 184
 Рени Л. 117, 121, 237
 Рехар Р. 315
 Рид Д. 299
 Рильке Р. М. 310
 Родов С. 303
 Рожновский С. В. 114, 115
 Розенберг А. 197
 Рой В. 256
 Ролл Ш. 205
 Роллан Р. 76, 80, 180, 299
 Романов П. 159, 184, 309
 Роттердамский Э. 311
 Рубишер Л. 96—98, 107, 111, 114, 115, 118
 Рудияньский С. 136, 137, 143
 Руж И. 37, 46
 Румянцев С. 16, 17
 Рутте М. 223
 Рынг Е. 136, 137
 Рябова Е. И. 291, 293
- Сабина К. 248
 Сабо Д. 65
 Сабо Э. 51, 52, 53
 Садовяну М. 175, 178, 181, 183, 202
 Сакулин П. С. 301

- Сахия А. 6, 176, 185, 186, 188, 190, 191, 200, 203
Свобода Л. 240
Сейферт Я. 217, 220, 223, 224, 229, 231, 233, 234, 267
Сейфуллина Л. 102, 184
Секанина И. 231, 234, 235, 259
Селин Л. 187
Селпал А. 63—64
Селишкар Т. 314, 328
Семешов М. 184
Сепкевич Г. 134, 142, 166
Сервантес М. 81
Серошевский В. 144
Симич Н. 319, 327
Синклер У. 102, 206, 299
Сипкуле Я. 259
Скачков М. 237, 273
Скерлич Й. 289
Скилеру 201
Скотт В. 78
Славейков П. 36, 46
Слапчикова-Тимрава Б. 256
Словацкий Ю. 143, 166
Слодняк А. 316
Слошмский А. 150
Слошмский М. 184
Смирненский Х. 8, 16, 21—23
Смрек Я. 256
Соколич А. 136, 141, 143, 145
Сокор М. 199
Солдан Ф. 242
Соловьев Л. 75
Софокл 81
Сремац С. 311
Ставар А. 136, 142—144, 152—155
Стаматов Г. 36, 46
Станде С. Р. 147, 148, 151—153, 159
Стендаль 126
Стери А. 146
Стефанович С. 330
Стипетич З. 294
Стоянов Л. 11, 30, 35, 36, 46
Страшмиров А. 14, 29, 36
Сукяну Д. И. 185
- Таиров 305, 308, 309, 310
Тарасов-Родионов А. 310
Тейге К. 223, 226, 231, 234, 235, 238, 242, 243, 267
Тепли Б. 335
Тельман Э. 98
Теодореску Д. 202, 205
Теодоряну И. 204
- Тихонов Н. 70, 75
Тодоров А. 35, 36, 46
Тодоров П. 36
Тодорович П. 289
Толлер Э. 99—101, 103, 106, 107
Толстой А. Н. 51, 75, 80, 159, 184, 240
Толстой Л. Н. 21, 28, 33, 34, 44, 45, 47, 78, 79, 85, 90, 93, 137, 143, 181, 186, 218, 220, 240, 259, 290, 299
Тома А. 182, 201
Топенчаров В. 36
Тот А. 56, 65
Тсака Э. 179
Трегьяков С. 123, 140, 155, 240, 303
Троцкий Л. 228, 230, 263
Тувим Ю. 139
Тудор С. 158
Турек Л. 117, 118
Тургенев И. С. 85, 86
Тухольский К. 119
Тынянов Ю. 155, 181, 184
- Уевич Т. 295
Узе Б. 117
Уитмен У. 295
Уитц Б. 60, 63
Уркс Э. 7, 236, 238, 240, 246, 248, 259, 261, 262, 265—268, 270, 274
- Фабри З. 77
Фадеев А. А. 75, 237, 240
Фаллада Г. 119
Фаркаш А. 57
Федин К. А. 102, 181, 315
Фейербах Л. 125, 137
Фейхтвангер Л. 78, 101, 118
Фик И. 6, 151, 156, 157, 161—164, 166, 167, 169—171
Филипченко И. 303
Фишер О. 277
Флобер Г. 44
Форгац А. 73
Форш О. Д. 303
Франк Л. 101, 118, 119
Франс А. 290, 299, 301
Фрейлиграт Ф. 90
Фриче В. М. 106, 301
Фрунзе М. В. 309
Фурманов Д. А. 303, 309
Фучик Ю. 210, 218, 222, 231—236, 240, 241, 246, 248, 259

- Хампель Ф. 107
 Хартфилд Д. 101, 102, 104
 Хегедушич К. 312, 340
 Херман Б. 340
 Хериле Э. 101, 112, 114
 Херцфельде В. 101, 102, 111, 104
 Хикмет Н. 303
 Хиллер К. 96
 Хирш В. 107
 Хлебников В. 301
 Хлумецкий Вы 254
 Хорват М. 269, 275
 Хрелков Н. 30, 35
 Христов К. 14
- Цанкар** И. 290, 291, 295, 308, 316
Цвейг А. 119
Цесарец А. 293—296, 307, 309, 310, 313, 317, 318, 328
Цесарич Д. 308
Цеткин К. 91—95, 103, 115, 181, 188
Циммеринг М. 117
Црияпский М. 308, 330, 331,
- Чапек** К. 217, 218, 223, 224, 241, 246
Ченгич Х. 319
Чернышевский Н. Г. 289
Чехов А. П. 79, 85, 143, 299
Чизмадия Ш. 52, 55
Чокулеску Ш. 204
Чолакович Р. 308
Чопич Б. 339
Чурчин М. 308
Чухновский М. 165, 168
- Шагинян** М. С. 102, 184
Шальда Ф. К. 212, 213, 218, 224, 235, 241, 277
Шарвари И. 182
Шаркези Д. 73
Шаррер А. 118
Шафарик П. Й. 218
Шверма Я. 231
Шевич К. 330
Шекспир У. 59, 81, 143, 168
Шенвальд Л. 158, 165, 167, 168, 170
- Шепфлиш** А. 61
Шершеневич В. 227
Шестер И. 59
Шиллер Ф. 78, 88, 90, 93, 104
Шиманьский Э. 167, 170
Шимич А. Б. 295, 308
Шкловский В. Б. 247, 309
Шматлак С. 251, 283
Шмидт К. 87
Шолтесова Е. 256
Шомьо З. 65
Шоу Б. 310, 311
Шпенглер О. 197
Шпрамек 213
Шробар В. 253
Штайншке О. 103
Штернгейм К. 97
Штефаник М. Р. 257
Штолл Л. 236, 238, 240, 242, 245, 248
Шторм Т. 86
Штырский И. 234
Шулуциу О. 200
- Щипачев** С. П. 309
- Эберлейш** Г. 92, 115
Эдмид К. 97, 101
Эйспер К. 99, 100
Элиаде М. 199
Элюар П. 205, 206
Эмануэл С. 186
Эминеску И. 195
Энгельс Ф. 25, 44, 52, 78, 87—90, 188, 212, 259, 328
Эренбург И. Г. 70, 79, 102, 159, 181, 184, 192, 240, 281, 301, 303, 310
Эрешштейн А. 122
- Юнг** Ф. 97, 101, 114
Юхас Д. 56, 65
- Яворов** П. 14, 36, 46
Яковлев Я. А. 302
Ярославский Е. 300
Ясенов Х. 16, 17
Ясенский Б. 136, 137, 138, 146, 147, 154—156, 159, 237

Содержание

От редколлегии	3
Д. Ф. Марков. К постижению ленинских идейно-эстетических принципов	5
В. И. Злыднев. Марксистская литературная критика в Болгарии в 20—30-е годы	13
В. Т. Середа. О формировании марксистской концепции литературы в венгерской критике	50
А. А. Гугнин. Великий Октябрь и пути развития немецкой марксистской критики в 1910—1930-х годах	85
В. А. Хорев. Великая Октябрьская социалистическая революция и развитие марксистско-ленинской литературной мысли в Польше в 20—30-е годы	132
М. В. Фридман. Великий Октябрь и борьба румынских марксистских критиков за новую литературу	175
С. А. Шерлапмова. От «пролетарского искусства» к социалистическому реализму (чешская марксистская литературная критика 20—30-х годов)	210
Ю. В. Богданов. Словацкая марксистская критика 1920—1930-х годов о путях развития национальной литературы	251
Г. Я. Ильина. Концепция революционной литературы в Югославии в 1920-е годы	286
М. Б. Ешич. Споры о концепциях развития литературы в 30-е годы в Югославии	323
Указатель имен	344

Научное издание

Октябрьская революция и новая концепция литературы

*К истории марксистской литературной критики
европейских социалистических стран*

Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики АН СССР

Редактор издательства *Е. В. Белова*. Художник *Ф. Н. Буданов*. Художественный редактор *М. Л. Храмов*. Технические редакторы *П. Н. Жмуркина*, *Т. С. Жарикова*. Корректоры *Ю. Л. Косорыгина*, *К. П. Лосева*

ИБ № 38009

Сдано в набор 29.04.88. Подписано к печати 24.08.88. А-04944. Формат 84×108 1/32. Бумага типографская № 2. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 18,48. Усл. кр. отт. 20,16. Уч.-изд. л. 21,1. Тираж 900 экз. Тип. зак. 179. Цена 4 р. 50 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство
«Наука» 117864 ГСП-7, Москва В-485, Профсоюзная ул., 90
4-я типография издательства «Наука» 630077,
Новосибирск, ул. Станиславского, 25.

