

*И.С. Черноуцан*

**ЭСТЕТИКА  
И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА  
ВОРОВСКОГО**



*Массовая историко-литературная библиотека*





*И.С. Черноуцан*

---

**ЭСТЕТИКА  
И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА  
ВОРОВСКОГО**



*Москва*

*«Художественная литература»*

*1981*

Оформление художника  
А. РЕМЕННОКА

© Издательство «Художественная литература», 1981 г.

Ч  $\frac{70202-290}{028(01)-81}$  КБ-28-13-81 4603010102

В. И. Ленин заметил однажды, что в различные исторические периоды те или иные стороны марксистской теории выдвигаются на первый план, приобретают особое значение в идеологической борьбе с врагами и ополчителями марксизма.

Так было, в частности, в эпоху идеологической реакции после поражения первой русской революции.

Нетрудно заметить, что и в наше время оппортунистические, реформистские и ревизионистские извращения марксизма весьма наглядно проявляются в сфере искусства, эстетической теории и художественной критики. И это, разумеется, не случайно.

Есть много факторов, определяющих огромную и всевозрастающую роль литературы и искусства в духовной жизни нашего общества, в идейной борьбе двух систем. Следует иметь в виду прежде всего массовость воздействия художественной культуры на духовное сознание народа, колоссальное расширение аудитории «потребителей»

искусства. В нашей стране произошло предвиденное Лениным небывалое сближение искусства и народа, а развитие средств массовой информации многократно увеличило количество слушателей, читателей, зрителей произведений искусства.

Известно, что идеи, овладевшие массами, становятся могучей материальной силой. В полной мере относится это и к художественной идеологии.

Искусство воздействует на души и сердца, на сознание и чувства человека своими особыми, незаменимыми средствами. Оно обращено не только к сфере интеллекта, но и к сфере эмоций. Оно способно, говоря словами Маяковского, проникать в такие участки мозга и сердца, куда никаким другим путем не доберешься. Особое значение приобретает ныне высказывание Маркса о том, что искусство является одним из средств, необходимых, «чтобы, с одной стороны, *очеловечить чувства* человека, а с другой стороны, создать *человеческое чувство*, соответствующее всему богатству человеческой и природной сущности»<sup>1</sup>.

Потому-то естественно стремление наших идейных противников всеми способами воздействовать на деятелей советской культуры, породить неуверенность, растерянность в их рядах, в душах и сердцах художников и тем самым вызвать у них эффект «душевной эрозии». Ведь каждая книга — это сотни ты-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, с. 594.

сяч читателей, а каждый фильм — десятки миллионов зрителей. И то, что несет, к чему призывает, на что вдохновляет то или иное произведение искусства, далеко не безразлично и нам, и нашим идейным противникам. Более того, это становится важнейшим фактором в идеологической борьбе двух систем, где все большее значение приобретает вопрос о самом «качестве жизни», о том, какие возможности открывает общество для человека, для духовного развития личности.

Разумеется, и буржуазное общество в известной мере заинтересовано в воспитании грамотных, умелых и квалифицированных работников. Но оно не заинтересовано и не может быть заинтересовано в формировании всесторонне развитой, гармонической личности, ибо такая личность неизбежно придет в столкновение с коренными моральными принципами буржуазного мира, построенного на погоне за наживой, на умножении бизнеса.

Программное положение коммунизма, зафиксированное и в Конституции — главном законе нашего общества, — все для человека, для наиболее полного, гармонического развития его таланта и дарований — является основой реального гуманизма нашего социалистического искусства, которое подвергается нападкам как со стороны левых ревизионистов, так и со стороны маоистов, ультрареволюционеров и догматиков разного толка, которым само понятие «гуманизм» кажется сдачей позиций, уступкой буржуазной идеологии.



Непримиримое противоборство двух систем находит, таким образом, наглядное отражение в сфере литературы и искусства, которая является эпицентром, а подчас и полигоном битвы за человека, за его счастье, за его будущее.

Если наше искусство в своих лучших произведениях стремится пробудить в человеке творческие силы и энергию, всемерно развивать его качества творца и созидателя, раскрывать перед ним красоту мира, делать его чутким и отзывчивым к чужой беде и чужому горю; буржуазное — мы имеем в виду формы «массовой культуры» и декадентские, элитарные разновидности буржуазной идеологии — направлено на то, чтобы «забивать» человека, пробуждать низменные инстинкты, уводить его от коренных проблем борьбы за социальное и национальное освобождение.

Повышение значения искусства в жизни советского общества связано, разумеется, и с духовным ростом общества, с возрастанием потребностей в развитии и углублении научно-технической революции.

Душа человека не разгорожена механически на изолированные отсеки, и возрастание активного воздействия искусства, роста потребности в нем, приобщение к высоким культурным ценностям оказывает благотворное воздействие и на все другие стороны творческой активности личности, деятельности человека-созидателя, преобразующего мир по законам красоты.

Тем большее значение приобретает поэтому в наших условиях художественная

критика и теория искусства. Художественная критика обращена у нас и к потребителям, и к создателям художественных ценностей. Она призвана воспитывать высокие художественные вкусы, бичевать фальшь, безвкусицу, приспособленчество, подделки под искусство. Она является важнейшим и незаменимым орудием идейного воздействия на художника, определяет направление его творчества, помогает ему увидеть жизнь во всей ее сложности, полноте, перспективе движения вперед.

Критика, т. е. идейное воспитание, идейное воздействие на художника является, пожалуй, главным средством партийного руководства искусством.

«Сила партийного руководства, — говорилось в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии, — в умении увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах»<sup>1</sup>.

Думается, что далеко не случайно слово «убежденным» поставлено здесь на первое место, ибо только художник, глубоко, всем сердцем и разумом осознавший историческую правоту и величие нашего дела, увлеченный благородными задачами коммунистического строительства, может создать подлинно художественные ценности, произведения искусства, достойные великого замысла.

---

<sup>1</sup> «Материалы XXIV съезда КПСС». М., 1974, с. 89.

Речь, таким образом, идет о создании по-настоящему большого, новаторского искусства коммунизма.

В. И. Ленин считал литературную критику важнейшим средством осуществления направляющего партийного руководства искусством, идейного воздействия на художника, убеждения его в исторической правоте целей и идеалов партии и неоднократно предупреждал, что всякий другой подход к решению вопросов в сфере искусства является бюрократическим псевдорешением. Выступая против размахистости и скоропалительности, вождь партии указывал, что реальные, позитивные, а не мнимые результаты могут быть достигнуты лишь на основе убеждения, умения заинтересовать художника, «зажечь огнем... инициативы»<sup>1</sup>.

Он резко осуждал всякие волевые решения, стремление достигнуть результатов за счет напористости, энергичного «фукцирования», «командирства», ибо в области культуры они могут принести только вред.

Именно поэтому в документах ЦК КПСС по вопросам художественной культуры, в частности, в принятом в 1972 году Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» с такой остротой поставлена проблема действенности художественной критики, играющей важнейшую роль в утверждении коммунистического искусства, в разоблачении чуждых и враждебных нам

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 403.

явлений и тенденций буржуазной псевдокультуры.

Естественно, тем большее значение приобретает творческое освоение традиций марксистской критики и теории искусства, литературно-критического наследия замечательного ленинца Вацлава Вацлавовича Воровского.

Литературно-критическое и эстетическое наследие Вацлава Вацлавовича Воровского занимает заметное место в современной эстетической мысли. Разыскиваются и публикуются его статьи и фельетоны, пишутся о нем диссертации, монографии, популярные книги и брошюры. Его суждения учитываются в историко-литературных трудах и в современных дискуссиях об отношении искусства к действительности, о жизненной и художественной правде, о становлении творческого метода социалистической литературы. Они служат также драгоценным свидетельством того, как вырабатывались, формировались — в поисках, а порой и в блужданиях — коренные принципы нового, пролетарского искусства, социалистической культуры.

В. И. Ленин писал, что о заслугах исторических деятелей следует судить не по тому, чего они не дали по сравнению с потомками, а по тому, что дали они по сравнению с предшественниками. Это в полной мере относится и к трудам Воровского, сумевшего поставить такие кардинальные вопросы художественного творчества, которые волнуют нас и сегодня.

А. В. Луначарский, в течение многих лет близко знавший Воровского, заметил однажды: чтобы верно оценить его как критика, надо знать его жизнь. Неразрывность слова и дела, писательства и жизни была действительно в высшей степени характерна для Воровского — революционера ленинской школы. Не в тиши кабинета, не в академическом спокойствии создавались его пламенные, обжигающие, исполненные тонкого юмора и бичующего сарказма статьи и фельетоны. «...Я глубоко уважал его за прямоту убеждений и душевный пыл»<sup>1</sup>, — сказал о Воровском Горький.

За плечами двадцативосьмилетнего Вацлава Воровского была большая жизнь, когда он в 1899 году взялся за перо, чтобы написать свою первую литературно-критическую статью. Многие были пережито и передумано, многое он отбросил и от многого отказался, выбирая свой жизненный путь. Вырос он в польской интеллигентной семье, где сильны были религиозные католические традиции и националистические предрассудки, но еще в юношеские годы Воровский порвал с религией, освободился от национализма.

Студент Московского высшего технического училища (ныне МВТУ имени Баумана) Воровский, как и многие первые русские марксисты, сначала увлекался народничеством, находился, по его собственному ироническому выражению, «в стадии марксистского лягушонка с народническим хвостом».

---

<sup>1</sup> Архив А. М. Горького, ПГ ин. 60—6—92.

Он был среди той небольшой группы студентов-технологов, которым удалось найти дорогу к пролетарской окраине Москвы, связаться с фабричными рабочими, примкнуть к Московскому «Рабочему союзу».

Вскоре начинаются преследования. В марте 1896 года за Воровским устанавливается негласное наблюдение, затем следует высылка из Москвы на время коронационных торжеств, исключение из училища. Через год его арестовывают с группой студентов, которые, как докладывают в Петербург московские жандармы, «вели социал-демократическую пропаганду между рабочими, лично и посредством воззвания», и, наконец, заключают в так называемый «Московский тюремный замок» (Таганскую тюрьму).

Преследования, аресты, допросы, затем и ссылка в захолустный городок Орлов Вятской губернии (отсюда один из литературных псевдонимов Воровского — П. Орловский) не сломили молодого революционера. «Страх перед карающей десницей закона... — писал он позднее, — может удержать только мелкую душонку... Для настоящего человека выше этого внешнего пугала стоит его собственное нравственное сознание».

Спокойному благополучию мещанского прозябания Воровский предпочел полную опасностей и тревог жизнь профессионального революционера. И никогда, даже в тяжелые минуты испытаний, не пожалел он об этом, не усомнился в правильности избранного пути.

В одной из самых пламенных своих

статей, написанных в связи с событиями на броненосце «Потемкин», он создает романтический образ корабля-скитальца, поднявшего алое знамя революции, отрезанного от друзей, преследуемого врагами, но не покоровшегося царским сатрапам. Такова была и судьба Воровского, которого Луначарский называл «ленинцем по всему типу своего психического строения»<sup>1</sup>.

В московской тюрьме Воровский жадно изучает самую разнообразную литературу, чтобы «пополнить в общих чертах некоторые пробелы по части методологии и логики»<sup>2</sup>. Сразу же по окончании двухлетней политической ссылки он переходит на нелегальное положение, перебирается весной 1902 года через границу и примыкает к ленинской искровской организации. После II съезда партии он борется против меньшевизма — пишет боевые статьи и брошюры, участвует в совещании двадцати двух большевиков, которое проходило под руководством В. И. Ленина и приняло обращение «К партии» — программу борьбы за созыв III съезда. На III и IV съездах РСДРП и на V съезде социал-демократии Польши и Литвы Воровский отстаивает в своих выступлениях ленинские организационные и тактические принципы. Вернувшись в Россию в ноябре 1905 года, он сразу оказывается в центре революционных событий, войдя в состав

---

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., «Художественная литература», 1967, с. 402.

<sup>2</sup> Письмо от 4 июля 1897 г. — ЦПА ИМЛ, ф. 92, оп. 1, ед. хр. 37.



редколлегии ленинской большевистской газеты «Новая жизнь». После поражения революции он, по поручению Ленина, в течение пяти лет руководит Одесской подпольной большевистской организацией и выполняет ответственные задания большевистского центра, обосновавшегося за рубежом.

Важнейшим документом, позволяющим судить о деятельности Воровского в этот чрезвычайно трудный для партии период, является письмо В. И. Ленина Воровскому от 1 июля 1908 года. Ленин доверительно посвящает его в обстоятельства борьбы с бойкотистами и эмпириокритиками, дает ему поручения, как агенту ЦК, по подготовке Декабрьской общерусской конференции, сообщает о своей работе над книгой «Материализм и эмпириокритицизм»<sup>1</sup>.

«Революционер — не тот, — писал В. И. Ленин, — кто становится революционным при наступлении революции, а тот, кто при наибольшем разгуле реакции, при наибольших колебаниях либералов и демократов отстаивает принципы и лозунги революции. Революционер — тот, кто *учит массы бороться революционно...*»<sup>2</sup>

Таким революционером и был Воровский. Когда мелкобуржуазные попутчики и маловеры, спасовав перед торжествующей реакцией, бежали из партии и призывали к ее

---

<sup>1</sup> См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 47, с. 159—160.

<sup>2</sup> Там же, т. 23, с. 309.

ликвидации, он с чувством гордости за партию российского пролетариата писал: «Партия, работающая в самой гуще пролетарской массы, кость от кости и плоть от плоти этой массы, живущая ее радостями и страданиями. Партия — просветитель и организатор этой массы, вечно впитывающая ее лучшие соки, но впитывающая с тем, чтобы тотчас же отдавать их массе. Партия — классовый фермент, как дрожжи, вызывающая классовое брожение и дающая исход этому брожению в организованной борьбе за социализм. Партия, наконец, в которой рабочая масса видела бы своего признанного вождя и руководителя, свою партию, свое лучшее будущее, — вот те задачи, которые мы ставим социал-демократии»<sup>1</sup>.

Одесская полиция дважды арестовывала Воровского, но освобождала «за недостатком улик». В 1912 году — ссылка в Вологду, потом — революционная работа в Петербурге.

После Великой Октябрьской социалистической революции Воровский отдает себя целиком строительству Советской России. В 1917—1919 годы он — полномочный представитель РСФСР в скандинавских странах, потом возглавляет Госиздат, затем снова возвращается на дипломатическую работу — активно участвует в Генуэзской конференции, в переговорах в Раппало, назначается полпредом в Италии. Перед отъездом туда Воровский тяжело заболел, и

---

<sup>1</sup> В. В. Воровский. Сочинения, т. 1. М., Партиздат, 1933, с. 308.

В. И. Ленин, как вспоминает Бонч-Бруевич, навещал его в больнице, трижды в неделю запрашивал сводку о болезни, настоятельно требовал, чтобы были приняты все меры для возвращения в строй человека, которого высоко ценил как талантливую и высокообразованного марксиста, твердого, беззаветно преданного революции большевика. Еще в период подготовки первой русской революции, рекомендуя Одесскому комитету избрать Воровского делегатом на III съезд РСДРП, В. И. Ленин характеризовал его как человека, «очень полезного в совещательном отношении»<sup>1</sup>, а позднее, уже в советские годы, писал: «Воровский — старый марксист и большевик; на знание людей им я вполне полагаюсь»<sup>2</sup>.

На посту советского полпреда в Италии Воровский в чрезвычайно сложной международной обстановке умело и самоотверженно защищает интересы Советского государства, отстаивает политику мира и дружбы между народами. Он и погиб на этом посту, злодейски убитый эмигрантом-белогвардейцем 10 мая 1923 года во время Лозаннской конференции.

Буквально накануне трагической гибели Воровский послал в Москву письмо, которое и сегодня нельзя читать без волнения. Это было гневное обличение закулисных махинаций и интриг врагов Советской республики, которые «с ведома и попустительства»

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 47, с. 25.

<sup>2</sup> Там же, т. 52, с. 59.

швейцарских властей готовили нападение на нашу делегацию.

«Гнусные людишки! Они думали запугать коммуниста! — писала «Правда» 12 мая 1923 года. — Но коммунист оставался на том посту, на котором ему приказал стоять российский пролетариат».

Злодейское убийство Воровского всколыхнуло прогрессивную общественность. Исполком Коминтерна обратился к трудящимся всего мира. Массовые митинги и демонстрации протеста были ответом на кровавый террор реакции.

По образному выражению Луначарского, Воровский был одним из «великих маршалов Ленина»<sup>1</sup>, ближайшим помощником и соратником вождя партии по работе в большевистской печати. Разъездной корреспондент ленинской «Искры», позже — активный сотрудник и соредактор В. И. Ленина в большевистских газетах «Вперед», «Пролетарий», «Новая жизнь», последовательно отстаивавших тактические, организационные и идеологические принципы партии.

В. И. Ленин высоко ценил Воровского как партийного публициста, неоднократно отмечал его умение писать ярко и образно, просто и убедительно, рекомендовал шире привлекать его для работы в партийной печати. В начале февраля 1904 года Владимир Ильич советовал члену ЦК Кржижановскому «засадить Шварца... за листки для

---

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, М., «Художественная литература», с. 422.

Центрального Комитета»<sup>1</sup>. «...Идите смелее и шире к рабочим, — писал В. И. Ленин в сентябре 1905 года одному из партийных работников в России, — жарьте листки, *з а к а з ы в а й т е и х н а м, Ш в а р ц у, м н е, Г а л е р к е*»<sup>2</sup> В извещении о выходе органа ЦК большевиков — газеты «Вперед» В. И. Ленин, отмечая работу Воровского в большевистской «Искре», характеризовал его как одного из выдвинувшихся за последнее время партийных публицистов, а через полтора года, когда Воровский выполнял поручение в Берлине, с большим одобрением отозвался о сотрудничестве его в большевистской газете «Пролетарий». «Пишет он оттуда, — отмечал В. И. Ленин, — усердно и хорошо, даже как будто лучше, чем здесь»<sup>3</sup>. «Это один из наших талантливых литераторов»<sup>4</sup>, — говорил В. И. Ленин о Воровском в 1909 году.

В январе 1901 года, когда Воровский был в ссылке, появилась в печати его первая статья — боевой памфлет против П. Струве, выступившего с ревизией марксизма и с призывом вернуться «назад, к Фихте».

В мае 1923 года, накануне трагической гибели, Воровский пишет гневную статью в «Правду», в которой разоблачает проис-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 46, с. 352. (Шварц — партийная кличка В. В. Воровского. — *Примеч. автора.*)

<sup>2</sup> Там же, т. 47, с. 66. (Галерка — партийная кличка М. С. Ольминского. — *Примеч. автора.*)

<sup>3</sup> Там же, с. 53.

<sup>4</sup> Я. Ганецкий., В. В. Воровский. Биографический очерк. М.—Л., ГИЗ, 1925, с. 42.

ки белобандитов, готовивших при явном попустительстве властей нападение на советских дипломатов в Лозанне.

Между этими выступлениями — большая жизнь, наполненная борьбой против врагов революционного рабочего класса, за чистоту марксистской теории, за создание подлинно социалистической культуры.

В 1922 году в краткой автобиографии Воровский сообщал, что за двадцать лет публицистической деятельности им было написано много газетных и журнальных статей «как по вопросам марксистской теории, так и по вопросам применения ее к политике и к литературе»<sup>1</sup>. Политика и литература не случайно стоят здесь рядом — они были органически слиты во всей его деятельности.

Литературно-критические статьи составляют примерно четверть литературного наследия Воровского. Он писал их наряду с работами по истории марксизма, исследованиями по вопросам экономики, статьями и памфлетами, направленными против различных проявлений ренегатства, разоблачающих черносотенцев и кадетов, ревизионистов всех мастей и оттенков. Он обращался к литературе прежде всего потому, что видел ее огромное значение и ничем не заменимую роль в воспитании народа, в воздействии на сознание миллионов. Сказались здесь, разумеется, и живой интерес к литературе, и яркая одаренность Воровского. Как вспоминает его товарищ по гимназии, еще в те

---

<sup>1</sup> ЦПА ИМЛ, ф. 92, оп. 1, ед. хр. 1.

годы юный Вацлав «писал сатиры и памфлеты, несовершенные по форме, насквозь проникнутые неукротимым протестом против угнетения и угнетателей»<sup>1</sup>.

Первые литературно-критические статьи Воровского (до нас не дошедшие) относятся к концу 90-х годов, когда он находился в ссылке в городе Орлове Вятской губернии. Несколько работ создано им в эмиграции (1902—1905) и в период революции 1905—1907 годов.

Больше всего литературно-критических произведений написал Воровский в Одессе — с 1907 по 1912 год. За это время в различных сборниках («О веяниях времени», «Литературный распад») и журналах («Просвещение», «Мысль» и др.), а также в одесских и бессарабских газетах он опубликовал десятки статей, сотни фельетонов и памфлетов.

Чтобы замести следы и сбить с толку одесских и столичных жандармов, Воровский постоянно меняет псевдонимы (П. Орловский, Фавн, Профан, Черномор, Кий, Кентавр). Он искусно сочетает эту, по существу, полулегальную литературную деятельность с нелегальной работой по руководству большевистской организацией в Одессе.

Не случайно активное обращение Воровского к литературе именно в период столыпинской реакции, когда литература и литературная критика оказались областью

---

<sup>1</sup> Воспоминания А. Бедрута. — ЦПА ИМЛ, ф. 92, оп. 1, ед. хр. 14.

чрезвычайно напряженной идейной борьбы. В. И. Ленин неоднократно разоблачал попытки смазать ее принципиальное значение. Когда А. Потресов назвал пустяками борьбу партии по вопросам литературы, философии, религии, В. И. Ленин определил это выступление как ликвидаторское и подчеркнул, что «для нас, русских, в период 1908—1909—1910—? годов, это — вопросы громадной, кардинальной важности»<sup>1</sup>.

В те годы на страницах декадентских журналов царил полный произвол в оценках явлений литературы, раздавался призыв «не разбирать авторов, а сочинять их», «довести критику до дерзко-бунтующего парадокса, до вооруженно-восставшего афоризма».

Выступления такого рода были характерны не только для декадентов, но и для самых разных направлений либерально-буржуазной и народнической критики.

Общее поветрие захватило и часть социал-демократической литературной критики. Меньшевистские публицисты заняли открыто эклектическую позицию и, вступив на путь ликвидаторства, по существу отказывались от последовательно марксистского анализа явлений литературы, от оценки их с точки зрения интересов борьбы за демократические и социалистические преобразования русской жизни.

С другой стороны, литераторы махистского толка, утверждая независимость художника от объективной реальности, упрекали критиков-марксистов и, в частности,

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, с. 114.



Воровского за то, что они возрождают якобы давно устаревшие, «изжитые» эстетические взгляды революционных демократов и приемы их критики.

Как литературный критик Воровский действительно выступил преемником и продолжателем Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева. Ему был близок гражданский, общественный пафос их критической деятельности.

Он отстаивал и с марксистских позиций развивал их традиции, вел бои на широком фронте, показывая идеологическую реакционность и эстетическую несостоятельность упадочнических направлений в современном искусстве и в художественной критике.

В статье «О «буржуазности» модернистов» (1908) Воровский безошибочно определил связь модернистской критики с прямой политической задачей — отвлечь массы от революции, заглушить и стереть впечатления революционной эпохи.

«Когда спала волна общественного движения, так высоко поднимавшаяся в последние годы, — писал он, — общественное внимание было поглощено явлением совершенно другого порядка. На смену выступила изящная литература и литературная критика.

Но это была своеобразная литература и своеобразная критика. Они носили яркий отпечаток утомленности и издерганной нервной системы, погони за сильными, потрясающими впечатлениями, которые уравновесили бы и заглушили не затертые еще впечатления недавнего времени.

В противовес общественности эта литера-

тура выдвинула на первый план личность. В противовес благу всех — индивидуальное счастье. В противовес идейности — плотские наслаждения. В противовес потребности мысли — вожделения пола... И своеобразная, не менее «модернистская» критика шла рука об руку с этой литературой»<sup>1</sup>.

Принципы Воровского как литературного критика складывались и развивались в борьбе с эпигонами эстетства и субъективизма в литературе и искусстве. «Критика, — писал он, — не может ограничиться одними субъективными впечатлениями: ее задача — произвести объективную оценку данного художественного произведения, отнести его к накопленным сокровищам человеческого творчества и указать место среди них» (35).

Публицистическая работа Воровского в легальной и подпольной большевистской печати, его деятельность в качестве одного из первых советских дипломатов сравнительно хорошо известны.

Что касается его литературно-критической и эстетической деятельности, то она в течение ряда лет после его смерти не привлекала к себе внимания исследователей. И дело здесь не только в том, что многие литературно-критические, эстетические работы Воровского, напечатанные в различных дореволюционных сборниках, журналах и

---

<sup>1</sup> В. Воровский. Литературная критика. М., 1971, с. 155. (В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера страницы. — *Примеч. автора.*)

провинциальных газетах, были мало известны, — в начале 30-х годов большая часть их была собрана и издана. Дело в том, что сам пафос, содержание и направленность эстетической концепции Воровского, присущий ему четкий и глубокий, подлинно марксистский анализ были чужды различным упрощителям и вульгаризаторам марксизма и игнорировались при рассмотрении коренных проблем литературной жизни. Подлинное значение критического наследия Воровского раскрыл А. В. Луначарский в блестящем предисловии к тому литературно-критическим работ Воровского.

За последнее время интерес к эстетическому наследию Воровского значительно вырос. В первую очередь следует назвать здесь трехтомник «Русская литература конца XIX — начала XX вв.», выпущенный горьковским сектором Института мировой литературы, где вопросы марксистской критики впервые рассмотрены в контексте литературной жизни и идейно-эстетической борьбы на рубеже двух веков. Большой вклад в разработку творческого наследия Воровского внес недавно скончавшийся О. В. Семеновский, изучавший в своих книгах критику и эстетику Воровского в широкой перспективе становления марксистской эстетической мысли XX в.

Талантливый и яркий литературный портрет Воровского написан И. Крамовым. Интересные наблюдения о литературно-эстетическом и критическом наследи Воровского содержатся в трудах Э. Софроновой, Э. Морозовой, П. Бугаенко, И. Баскевича,

Ф. Кулешова и других литературоведов нашего времени.

С большей полнотой предстает теперь перед нами образ Воровского — критика-марксиста, для которого литературное дело, по известному ленинскому определению, действительно было частью дела партийного. Его статьи писались не в академическом спокойствии и уединении, не из любви к «чистой» науке и «чистому» искусству. Они были рождены потребностями дня, насущными интересами партийной борьбы, продиктованы задачами пробуждения и развития революционного сознания народа, формирования партии нового типа. Но они немало говорят и нашему времени: содержащиеся в них методологические уроки и сегодня не утратили своего значения и силы.

Даже находясь на подпольной партийной работе, испытывая жесточайшую нужду, Воровский никогда и ничего не писал только ради заработка, никогда не печатался в газетах верноподданнического направления. Его хлесткие, остроумные фельетоны никогда не ставили перед собой задачу забавлять и услаждать обывателя и были направлены против злоупотребления властью, мракобесия, сервиллизма — неизлечимых хронических болезней помещичье-капиталистического строя. Публицистика и критика Воровского — идет ли речь о больших, масштабных статьях, посвященных творчеству художника или даже целой эпохе общественной и литературной жизни, или о маленьких фельетонах и заметках — всегда были обращены острием к злободневным и актуальным

проблемам общественного бытия, партийной борьбы и революционной работы. Это был «твердый ленинец», верный солдат партии. Он служил ей и талантом литературно-художественного критика, создававшего свои статьи в гуще жизни, в пылу борьбы.

В отличие от Плеханова, у Воровского почти нет специальных работ по общим вопросам теории искусства. Он преимущественно анализировал конкретные явления литературы, но мысль его всегда восходила к кардинальным вопросам о сущности, специфике и назначении искусства, о задачах и принципах литературной критики. Он никогда не оставался эмпириком, регистратором фактов текущей литературы, и в этом нашла свое выражение логика партийной борьбы того времени.

Когда после Октября возникла мысль об издании литературно-критических работ Воровского, он выразил желание сам собрать и расположить их так, чтобы была видна единая, целостная система его эстетических взглядов.

«...Просто выбрать несколько статей и перепечатать, — писал он Н. Л. Мещерякову из Италии, — мало толку. Необходимо выбрать так, чтобы статьи в сумме иллюстрировали определенное теоретическое понимание (а у меня, ей-богу, было таковое)...»<sup>1</sup> Воровский имел право на такое утверждение. Его суждения и оценки покоятся на прочном методологическом фундаменте. Эстетическая концепция Воровского, скла-

---

<sup>1</sup> ЦПА ИМЛ, ф. 92, оп. 1, ед. хр. 42.

дывавшаяся на заре марксистской художественной критики, вся в движении, в поисках, в постановке вопросов и в ответах на эти вопросы, — ответы эти не всегда были бесспорны, нередко уточнялись и углублялись в ходе обогащения и углубления его мысли. Но опорой и ориентиром ей служили ленинские теоретические положения.

Развивая сформулированное в годы революции программное положение о литературном деле как важнейшей части дела общепартийного, Ленин в выступлениях периода реакции подчеркивал необходимость «связать... литературную критику теснее с партийной работой», публиковать литературно-критические статьи «в концерте политической газеты, в связи с партийной работой»<sup>1</sup>, вести систематическую борьбу против всех враждебных пролетариату форм идейного и литературного распада, за развитие и обогащение демократического наследия.

Задача большевистской критики в этих условиях состояла в том, чтобы с марксистских позиций определить действительное, объективное содержание явлений современной художественной культуры, направлять развитие подлинной литературы в интересах социалистического пролетариата, использовать все — подчас даже явно непоследовательные и односторонние — свидетельства литературы и искусства в целях пробуждения и активизации революционного сознания народа.

Основная мысль, которая проходит через

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 47, с. 134.

самые различные работы Воровского, — это мысль о том, что литература является отражением жизни. В решении кардинального вопроса эстетики — вопроса об отношении искусства к действительности — он последовательно отстаивал материалистическую позицию. «Художник-реалист имеет дело с не зависящей от его воли действительностью» (134), — писал Воровский и неоднократно подчеркивал, что литература дает «художественное отражение жизни», являясь самым чутким указателем изменений в обществе.

Но в чем особенности и в чем специфика этого художественного отражения, чем отличается оно от других форм и способов освоения действительности?

Эти вопросы неизбежно возникали перед критиком, когда он обращался к анализу конкретных явлений литературы и искусства.

В автобиографии Воровский писал, что свою деятельность в области литературной критики он рассматривает как «применение... марксистской теории... к литературе»<sup>1</sup>. Но применение не означало, разумеется, простого перенесения общих законов материалистической теории отражения на искусство, а предполагало исследование специфики преломления их в этой области общественного сознания, изучение внутренних закономерностей искусства, которыми определяется его особая роль в духовной жизни народа.

Подход Воровского к явлениям искус-

---

<sup>1</sup> ЦПА ИМЛ, ф. 92, оп. 1, ед. хр. 1.

ства был широк и диалектичен. Он был чужд односторонности вульгарно-социологического, культурно-исторического и биографического методов, отрывавших личность художника от среды, в которой он формировался, от социальных и классовых источников его творчества, чем, как известно, в течение ряда лет грешило наше литературоведение и с рецидивами чего порой сталкиваешься и поныне. Воровский же, приступая, например, к анализу творческого наследия широко известного в свое время писателя Красинского, дает краткий, но весьма емкий и содержательный очерк истории польского государства за последние полтора века, характеризует не только «внешние события этой эпохи», но и особенности политической и духовной жизни Польши, которыми определялись общие черты в творчестве таких несхожих художников, как Мицкевич, Словацкий, Красинский. «Такова была историческая среда, в которой появился Сигизмунд Красинский, — пишет Воровский, заключая этот вводный экскурс. — Теперь посмотрим, в какой личной обстановке он вырос и воспитался» (336). И далее следует очерк жизни, которая прошла, «лишенная всяких внешних эффектов, а внутри полная страданий и несчастий», раскрывается процесс формирования противоречивого мирозерцания писателя, нашедшего отражение в его творчестве, в своеобразии его поэтического стиля.

Литература отражает жизнь. Но почему разные писатели с разной глубиной и правдивостью воспроизводят действительность.



проникают в «общий таинственный смысл жизни»? Может быть, все дело здесь в таланте, в степени одаренности художника?

Как и революционные демократы, Воровский придавал большое значение художественному дару, с полным сочувствием приводил слова Добролюбова о том, что, собственно, подлинный талант и состоит в умении «чувствовать и изображать жизненную правду явлений». И, однако, ему, — как, впрочем, и Добролюбову, — было совершенно ясно, что талант сам по себе еще не гарантирует писателя от ошибок, от одностороннего изображения жизни. Вот, например, «Деревня» И. А. Бунина. Это, безусловно, талантливое произведение. Но некоторые весьма существенные явления жизни современной деревни оказались вне поля зрения писателя, не нашли правдивого отражения в повести. Разбирая пьесу С. С. Юшкевича «Mieseg», Воровский отмечает, что, несмотря на несомненную «искренность творчества», несмотря на то, что автор «действительно пережил, перечувствовал, переболел» трагедию своих героев и «остается честным с собою», — он «дал не всю правду, дал только частицу правды». А во многих произведениях, бесспорно, очень талантливого Леонида Андреева картина действительности нередко искажена, смещается жизненная перспектива. Значит, дело не только в таланте, но и в направлении таланта, в отношении художника к жизни, в его мировоззрении, которое может открывать перед ним широкие перспективы, но может оказаться шорами, ско-

вывать, направлять на ложный путь истинный талант.

«Словно перед пытливой душой автора поставили черное стекло, поглотившее все яркие, жизнерадостные, красочные лучи, и грустный флер закрывает от него весь многоцветный мир» (263), — пишет Воровский о Леониде Андрееве.

Писатель не только отражает жизнь, но и выражает идеалы и устремления тех или иных классов и социальных групп, выступает вольным или невольным защитником их интересов, хотя, может быть, сам не всегда отдает себе в этом отчет. Пытаясь выяснить в статье о Леониде Андрееве, откуда у писателя «эта ограниченность и узость общественного кругозора», Воровский пишет: «Поэт, как дитя своего времени, разделяет художественные чувства и понятия своего поколения. И если даже он идет против доминирующего течения, он всегда отражает настроения известных групп» (266).

Литература, по Воровскому, — «художественная идеология», и, как всякая идеология в классовом обществе, она носит классовый характер. Но классовая природа литературы как особой, специфической отрасли идеологической деятельности выступает в формах, неизмеримо более сложных, глубоко своеобразных, и всякая прямолинейность здесь ведет к огрублению и вульгаризации. Следует отметить, что, выступая против представителей идеалистической эстетики, провозгласивших полную независимость от общества художника — «фантаста» и «творца», Воровский иногда допускает излишнюю кате-

горичность в рассуждениях о неразрывной связи писателя с «типичной психологией» породившей его социальной среды. Так, если в статье «Раскол в «темном царстве» критик ставил этот вопрос в общем плане, утверждал, что всякая социальная группа способна «видеть и познавать общественные явления лишь сквозь призму своей «типичной психологии», то, разбирая бунинскую «Деревню», он безоговорочно распространяет это положение на все без исключения явления художественной идеологии. «Как цветное стекло, — пишет здесь Воровский, — пропускает только лучи определенной окраски, так и авторская психика пропускает только соответствующие ей понятия и образы» (309).

За подобные формулировки цеплялись позднее вульгарные социологи, пытавшиеся изобразить Воровского своим предшественником и единомышленником.

В 1923 году в послесловии к «Литературным очеркам» Воровского В. Фриче следующим образом характеризовал его взгляды на задачи исследования литературы: «Как марксист, т. В. Воровский прекрасно понимал, что центральная, в области исследования литературных явлений, задача состоит в том, чтобы показать, как созданный писателем художественный мир со всеми его особенностями, со всеми его подробностями вырастает из недр творческой психики, социально predetermined, или, иначе, в том, чтобы показать, как свойственные писателю, как представителю известной социальной группы, черты predetermined все его

творчество, начиная от тем и образов и кончая его литературной манерой, его стилем»<sup>1</sup>.

Между тем выводить весь «художественный мир» писателя из «недр» творческой психики, да еще «социально predeterminedенной», значит игнорировать самое главное в искусстве: эстетическое отражение объективной действительности. Именно в этом и состоял коренной порок вульгарной социологии, рассматривавшей все особенности творчества художника лишь как выражение «психоидеологии» определенной классовой прослойки.

Но вульгарные социологи приписывали Воровскому подобную систему взглядов без всяких к тому оснований, ибо он всегда рассматривал искусство как сложное отражение жизни. Утверждая неизбежную тенденциозность художника, которая определяется его позицией в классовой борьбе своего времени, Воровский никогда не забывает о той действительности, которую «претворяет» писатель в своем творчестве.

Весьма показательно, что еще в 1907 году в письме, поводом для которого послужила статья Фриче о русских передвижниках, Воровский с большой резкостью и остроумием охарактеризовал вульгарно-догматический подход Фриче к искусству: «Принадлежит он, — писал Вацлав Вацлавович, — к такого рода марксистам, которые добросовестно

---

<sup>1</sup> В. Фриче. В. В. Воровский как литературный критик. — В кн.: В. В. Воровский. Литературные очерки. — М., «Новая Москва», 1923, с. 222.

изучают соответствующую литературу, владеют большим запасом цитат, но сути изложить не в состоянии, я сказал бы, используя терминологию того же марксизма, что в сущности теорию марксизма они принимают с позиции мелкобуржуазной психологии. А г-н Фриче в довершение всего еще и «большевик», как и его. Поэтому я зол на него вдвойне. Читал я его немного и слышал о нем и убежден, что он только вульгаризирует нашу теорию».

Охарактеризовав сложную зависимость духовной и, соответственно, художественной деятельности человека от современного ему общества, Воровский замечает, что «эта зависимость эстетики от экономики настолько запутанна, сложна и утонченна, что необходима огромная осторожность в исследованиях и выводах».

«Разумеется, — пишет он далее, — общественное развитие пробуждает в людях и во все более широких слоях эстетические чувства — живописность этой гармонии и сущность искусства. Но для того чтобы объяснить это развитие материалистически (я не скажу, что это вообще невозможно), необходимы и такие знания, такая утонченность ума, каких у Фриче нет...»<sup>1</sup>

Последовательно выступая за классовость искусства, Воровский никогда не сводил богатство его содержания к выражению

---

<sup>1</sup> Цит. по статье В. Хорева «Из истории польской марксистской критики». — В кн.: «Революционная литература Польши 20—30-х годов». М., «Наука», 1969, с. 106—108.

классовых позиций автора, ибо это значило бы выхолостить искусство, дискредитировать марксистскую теорию.

«Художник претворяет в своем произведении кусок жизни... — замечает он в статье «О «буржуазности» модернистов», — и его личное «я», которое является канвой творчества, окрашивает все произведение в тот субъективный цвет, который и указывает «тенденцию» автора» (161).

Воровский никак не ограничивал творчество художника рамками социальной психологии его общественной среды, а считал, что писатель отражает жизнь не только того класса, интересы которого он выражает. В статье «Тургенев как общественный деятель» (1908) он прямо указывал: «...было бы ошибкой думать, что Тургенев не в силах был переступить за черту дворянских, хотя бы и прогрессивно-дворянских интересов» (181). А через год в статье «Базаров и Санин» подчеркивал, что, хотя классовая психология и мешала Тургеневу при создании образа разночинца Базарова, все же в этом образе он отразил «действительные черты реального общественного типа» (195).

В конкретных оценках литературных явлений критик выдвигал в качестве основного критерия степень глубины и всесторонности отражения существенных сторон действительности.

На многих примерах Воровский показывал, что чем прогрессивнее класс, интересы которого выражает в своем творчестве писатель, тем более правдивым может быть

отражение действительности, более глубокой и объективной ее оценка. Он подчеркивал, например, что демократическая интеллигенция, утратив положение «единственного выразителя народных интересов, потеряла свой прежний широкий общественный критерий» и ее оценка жизненных явлений стала «уже, чем у молодых общественных классов, например, пролетариата».

При этом Воровский учитывал специфику «художественной идеологии», сложную диалектику субъективного и объективного в процессе художественного познания. Он неоднократно подчеркивал, что объективное содержание и значение художественного произведения могут быть шире замысла, субъективных намерений автора и даже вступать с ними в противоречие. «...В том-то секрет истинно художественного творчества, что оно в конкретные образы вкладывает такой обобщающий смысл, который дает место выводам, идущим далеко за рамки намерений автора»<sup>1</sup>, — писал Воровский. Критик на многих примерах показал, как и почему может получаться несовпадение замысла и результата в художественном творчестве, как субъективные устремления автора сталкиваются с объективной логикой развития характеров.

Художник, говорит Воровский, не может просто провозгласить и декларировать изблюбленные им идеи, ему нужно создать обра-

---

<sup>1</sup> В. В. Воровский. Сочинения. т. II, М., Парт издат, 1933, с. 391—392.

зы «живых людей, поставить этих людей в определенные отношения, заставить их жить и двигаться. А в этом он сам подчинен еще высшей правде — именно художественной правде... Здесь он больше не хозяин: раз сотворив своих героев (а герои эти тоже должны быть правдивы), он может заставить их действовать только согласно законам их психики: исход определяется созданными им характерами и их жизненной обстановкой» (145). Вот почему талантливый художник может — Воровский убежден в этом — даже в противоречии со своими политическими симпатиями, правдиво запечатлеть картины действительности, если он честен в исследовании жизни и не насилует свой талант. Но если, в угоду неверным идеям, писатель сознательно нарушает правду жизни, он создает фальшивые, антихудожественные произведения, губит свое дарование.

Критик-марксист был далек от вульгарного, плоского представления о произведениях литературы как о простых «снимках с натуры», он ясно понимал, что искусство отвечает своему назначению, лишь когда оно обобщает, типизирует, а не копирует действительность.

В статье «Раскол в «темном царстве», приступая к сравнительному анализу пьесы Найденова «Дети Ванюшина» и «Мещан» Горького, критик замечал, что в основе художественного творчества «лежит воплощение в индивидуальных характерах общественно-психологических типов, — именно то, что можно назвать типизацией действи-



тельности» (83). Воровский высмеивал натуралистическое копирование, фотографирование жизни в романах Боборыкина, критиковал пьесу Найденова за то, что образы ее «недостаточно типичны».

Излишне говорить, что глубина типизации предполагает, по Воровскому, и живость индивидуализации, а важнейший критерий художественности — умение воплотить существенное и индивидуальное в эстетически впечатляющей форме.

Выступая против субъективистского произвола в теории и художественной практике декадентов, Воровский утверждал, что вне созданного самой жизнью литература ничего создать не может, а художественная правда «является лишь эстетически претворенной жизненной правдой».

Из этих положений исходит Воровский, определяя принципы и метод своей литературной критики. Он называет себя критиком-публицистом, а свою критику публицистической. В статье «О Горьком», написанной в 1902 году, Воровский стремился «установить критерий публицистической оценки» произведений Горького. Об этом «критерии публицистической оценки» говорил он еще в одном из писем периода орловской ссылки, посылая А. Потресову свой первый литературно-критический опыт: «Исходил я из следующего тезиса: автор облюбовал известный психологический тип и ищет его в обществе. Он встречается этот тип в определенных кругах, и вот моя задача — показать, в каких именно кругах развился этот тип, как он развился и какая социальная нить

связывает эти различные круги с столь сходной психологией»<sup>1</sup>.

Позднее он применил этот критерий в упомянутом сравнительном анализе «Мещан» Горького и «Детей Ванюшина» Найденова.

«Постараемся... присмотреться к тем условиям, — пишет критик, — которые могли вызвать это столкновение (столкновение отцов и детей в среде «темного царства». — *И. Ч.*), и проверим наши выводы по наблюдениям г. г. Найденова и Горького». И замечает далее, что «при разборе созданных г. Найденовым типов нам придется самим несколько расширять и обобщать их».

Это четко выраженный взгляд критика-публициста, стремящегося установить, как и почему в самой жизни возникли те явления, которые запечатлены художником, насколько полно, глубоко и всесторонне сумел он их отразить, Воровский не ограничивается оценкой художественных достоинств, не просто констатирует, что «удалось» или «не удалось» писателю, а выходит за пределы произведения, сопоставляет его с жизнью, публицистически остро ставит важнейшие вопросы современности.

Нетрудно заметить, что мысли Воровского о целях и задачах художественной критики чрезвычайно близки тому пониманию роли критики, которое было характерно для революционных демократов и особенно для литературно-публицистической «реальной

---

<sup>1</sup> В. В. В о р о в с к и й. Сочинения, т. 1. М., Партиздат, 1933, с. 398.

критики» Добролюбова, рассматривавшего явления действительности, которые послужили основой для суждения о явлениях самой жизни на материале литературного произведения.

В годы, когда печатались основные статьи Воровского, на страницах декадентских журналов был объявлен поход против материалистических традиций передовой русской общественной мысли, против эстетики и боевой критики революционных демократов.

При этом литературное наследие революционных демократов не только подверглось открытым атакам со стороны апологетов идеалистической эстетики, но и всячески искажалось представителями либерально-народнических кругов, считавших себя наследниками великих шестидесятников, а фактически, по сравнению с ними, значительно шагнувших назад. В коренных вопросах эстетики они обнаружили явную эклектичность, отступая от боевого наследия Чернышевского и Добролюбова. Например, А. Скабичевский еще в 70-х годах писал в своих «Беседах о русской словесности», что «искусство должно воспроизводить действительность не в том виде, как она есть сама по себе, а как она нам представляется»<sup>1</sup>. При такой установке не может быть и речи о защите реализма и о последовательной борьбе с декадентами. Естественно, что народническая критика, и в частности Скабичевский,

---

<sup>1</sup> «Отечественные записки», 1876, № 11, отд. II, с. 12.

не сумела верно оценить реалистическую природу творчества Чехова, понять молодого Горького. Уступая декадентам, Скабичевский пришел к выводу, что реализм окончательно исчерпал себя<sup>1</sup>.

Еще на заре российского декаданса один из его мэтров и теоретиков, выступая против традиций эстетики революционных демократов, сводил роль художественной критики к тому, чтобы «осмыслить для публики глубокую тайну эстетической красоты»<sup>2</sup>.

Воровский с самого начала выступил наследником и продолжателем материалистической эстетики и боевой критики русских революционных демократов, страстно и гневно защищал их наследие от разного рода фальсификаторов.

Следует при этом подчеркнуть, что дело было, разумеется, не только в защите демократического наследия от либеральной, веховской, декадентской и меньшевистской критики и не только в раскрытии подлинного содержания и значения эстетики революционных демократов. Во всей своей литературно-критической деятельности — как в больших, проблемных работах, так и в маленьких рецензиях, посвященных конкретным произведениям искусства, — Воровский выступает наследником и продолжателем революционно-демократической критики и эстетики,

---

<sup>1</sup> См.: А. Скабичевский. Новое течение в современной литературе. — «Русская мысль», 1901, № 11, отд. II, с. 81—100.

<sup>2</sup> А. Л. Волынский. Русские критики. Литературные очерки. СПб., 1896, с. 824.

творчески развивая и обогащая их традиции, следует их методологии в подходе к самым разным проблемам современной художественной жизни.

Рассматривая эстетические взгляды Добролюбова, Воровский делает акцент на вопросе об отношении искусства к действительности, который в условиях идейной и литературной борьбы 1900-х годов приобрел необычайную остроту. Известно, что веховские идеологи противопоставляли революционно-демократической эстетике принципы самоценности, автономной замкнутости искусства, объявляли общественное служение несовместимым с природой художественного творчества. Чем подлиннее талант, — восклицал М. Гершензон, явно полемизируя с Добролюбовым, — тем ненавистнее были ему шоры интеллигентской общественно-утилитарной морали...

Литературно-критические статьи Воровского представляют собой глубокие очерки русской жизни, дают историческое и социально-экономическое исследование причин появления типов и характеров, запечатленных писателем. Такого рода подход к анализу литературных произведений мы находим уже в первой статье о Горьком, чьи рассказы явились поводом для размышления критика о происхождении и социальной сущности босячества.

Характерна в этом отношении и статья «Лишние люди» (1905). Произведения различных поэтов и прозаиков, стихи Надсона и Минского, повести Успенского, Осиповича-Новодворского, Гаршина, пьесы Чехова ин-

тересуют критика прежде всего как отражение процессов, происходящих в самой жизни. Основной пафос статьи — разоблачение той буржуазной интеллигенции, которая высокими словами о подвиге и страданиях во имя будущих поколений прикрывает свою бездеятельность, мелочность своих идеалов, примирение с житейской пошлостью.

Современный читатель может, пожалуй, заметить, что Воровский подчас чересчур жестко, беспощадно и категорично судит чеховских героев — людей слабых, безвольных, но добрых и гуманных. Но сколь знаменательно это стремление критика связать чеховских «лишних людей» с потоком самой жизни, рассмотреть их с точки зрения исторической. Потому-то Воровскому и удается охарактеризовать социальную психологию чеховских героев, в самом творчестве писателя найти истины, свидетельствующие о пробуждении революционной борьбы, о надвигающейся «громеде»<sup>1</sup>.

Обращаясь к образам «лишних людей» в чеховских пьесах или выясняя «идеологическую родословную» героев Леонида Андре-

---

<sup>1</sup> Заметим, кстати, что сценическая история чеховских пьес подтверждает глубину и прозорливость прочтения их критиком-большевиком. В книге «Круг мыслей» известный советский режиссер Г. Товстоногов, обобщая опыт своей постановки «Трех сестер», замечает, что он стремился не только вызвать сочувствие к хорошим, душевно тонким людям, но и подчеркнуть их собственную ответственность за свою судьбу. «Чехов, — пишет Товстоногов, — не только сочувствует героям, не только любит их, но и осуждает, гневается» (Г. Товстоногов. Круг мыслей. Л., «Искусство», 1972, с. 155).

ева, критик показывает, как сложились в жизни те типы и характеры, которые с разной степенью глубины и правдивости сумели создать писатели.

Вот почему многие статьи и фельетоны Воровского пережили произведения, послужившие поводом для их написания. Современного читателя вряд ли заинтересует повесть С. Юшкевича «Вышла из круга». Но она явилась поводом для превосходного этюда, в котором критик поставил острые вопросы современной ему русской жизни, раскрыл трагедию чуткой и требовательной к себе женской души, отравленной узкими мещанскими представлениями и тоскующей по большой деятельной жизни. «А вообще это размышление о современной женщине и ее безысходном положении», — писал Воровский жене, работая над этой статьей<sup>1</sup>.

И вместе с тем было бы, разумеется, неверно рассматривать статьи Воровского только как очерки по истории русской интеллигенции или истории русской общественной мысли. Это именно литературно-критические работы, в которых публицистичность не ослабляет эстетического анализа, а делает его еще более доказательным и глубоким.

Воровский видит в литературе не иллюстрации к гражданской истории, а специфический способ отражения явлений жизни и важнейшее средство борьбы за ее преобразование. Искусство действует своими, ему одному доступными средствами, оно должно быть обращено не только к разуму, но и к

---

<sup>1</sup> ЦПА ИМЛ, ф. 92, оп. 1, ед. хр. 42.

сердцу, к чувствам читателя, только тогда оно может сыграть свою роль в «этическом и эстетическом воспитании» общества. «Истинно художественные произведения, — писал Воровский в статье «Ева и Джококонда», — обладают большой живучестью и силой внушения. Они переживают все мимолетные настроения и веяния данной исторической минуты и «сквозь тьму веков» покоряют своей силой грядущие поколения... Задача критики — выделять жемчужные зерна из массы суррогатов и отсылать читателя, слушателя, зрителя от преходящего, суррогатного к вечному и подлинному» (356).

Органическое единство общественно-публицистической и эстетической оценки чрезвычайно характерно для критического метода Воровского.

«Метод Маркса, — писал он в 1906 году, — требует, чтобы всякий эпизод общественной борьбы рассматривался с точки зрения глубоких классовых интересов борющихся сторон, а для этого неизбежен анализ общественных сил, замешанных в борьбу, и их интересов»<sup>1</sup>.

С этой марксистской точки зрения рассматривает Воровский и вопрос о тенденциозности искусства. Письма к Минне Каутской и Маргарет Гаркнесс, в которых Энгельс выразил свои суждения о тенденциозности в литературе, были впервые опубликованы в 1932 году и, понятно, не могли быть известны Воровскому. Он опирался здесь прежде

---

<sup>1</sup> В. В. В о р о в с к и й. Сочинения, т. III. М., Партиздат, 1933, с. 119.



всего на традиции русской демократической критики, подводя фундамент марксистского миросозерцания под ее выводы и отмечая, что отрешение от тенденции чаще всего призвано скрывать дурную тенденцию, порожденную своекорыстными интересами реакционных классов. Что касается передовой, прогрессивной тенденциозности, то ей, считал Воровский, обычно нет причины прятаться под маской, и именно она расширяет возможности правдивого и глубокого, подлинно художественного воспроизведения жизни.

Воровский был свободен от схематизма и прямолинейности, неоднократно подчеркивал, что передовая идейность оплодотворяет художественное творчество лишь в том случае, когда идеи не просто внешне восприняты писателем, а стали внутренним убеждением, пафосом его творчества.

Воровский был непримиримым противником серости и ремесленничества, губительных для искусства, понимая, что самая передовая, благородная идея не найдет пути к сердцу читателя, если произведение тускло, бесцветно, нехудожественно.

Характеризуя эстетические взгляды Добролюбова, Воровский с полным сочувствием писал, что критик вовсе не призывал к тому, чтобы художник наперекор своим внутренним потребностям старался приспособиться к требованиям времени, искусственно воспевал определенные идеи. Как и революционные демократы, Воровский выступает за то, чтобы тенденции воплощались в художественном образе, а не существовали лишь как дополнение к нему. Он утверждал, что идеи

и тенденции истинно художественного произведения проникают в сознание читателя незаметно, естественно и ненавязчиво.

«...Если данное произведение действительно является продуктом глубоких художественных эмоций, если оно сотворено, а не просто сочинено, тогда эта тенденция действует как некая скрытая, нематериальная сила».

«Но бывает, — продолжает критик, — что художники, даже весьма талантливые, увлекаются охватившей их тенденцией, спешат провозгласить сочиненные ими новые идеи и в результате бросают в свет непереваренные, неизжитые образы — искусственные, нехудожественные продукты торопливой мысли» (161).

Суждения Воровского о тенденциозности искусства убеждают в том, что, редактируя вместе с В. И. Лениным в 1905 году первую большевистскую легальную газету «Новая жизнь», он полностью разделял принципиальные положения напечатанной там ленинской статьи «Партийная организация и партийная литература».

Положение о двух культурах, являющееся ориентиром марксистской мысли при рассмотрении культурного наследия, было выдвинуто и обосновано Лениным в более поздние годы. Но подход Воровского к оценке художественной культуры прошлого свидетельствует о том, что он руководствовался тем же критерием, последовательно выделяя и подчеркивая в литературе и искусстве прошлого отражение чаяний и устремлений народных. Воровский исходил из тех же по-

зиций, которые были выражены В. И. Лениным в «Письме «Северному союзу РСДРП», где утверждалось, что «социализм, будучи идеологией классовой борьбы пролетариата... основывается на всем материале человеческого знания»<sup>1</sup>. Заметим к тому же, что партийная печать, начиная с ленинской «Искры», широко обращаясь к произведениям русской классической литературы, стремилась помочь читателю увидеть каждый общественный класс «во *всех* проявлениях умственной, нравственной и политической жизни»<sup>2</sup>.

Вслед за Лениным Воровский выступает против буржуазных теорий о независимости искусства от жизни, об «абсолютной свободе абсолютно индивидуального идейного творчества».

«Даже такая, казалось бы, оторванная от земли сфера, как чистая эстетика, например лирическая поэзия, — писал он, — определяется в значительной мере общественными условиями» (266).

При оценке произведений искусства критик исходил из ленинского принципа партийности, позволяющего глубоко раскрыть подлинное содержание каждого общественного явления и его значение для современности.

В статье Воровского «Либеральные союзы и социал-демократия», отредактированной В. И. Лениным, есть такие строки: «Наталкиваясь на какой-нибудь новый во-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 6, с. 362.

<sup>2</sup> Там же, с. 69.

прос, социал-демократ имеет перед собою две задачи: во-первых — постигнуть действительный смысл данного явления, его реальное содержание в противоположность тем кличкам, вывескам, фразам, которыми оно прикрывается, разоблачить его социально-политическую природу; во-вторых — оценить это явление с точки зрения интересов пролетариата»<sup>1</sup>.

Глубокий научный анализ фактов литературы и оценка их с точки зрения пролетариата органически сочетаются в статьях Воровского-критика. В упомянутом уже письме из орловской ссылки, комментируя свой первый литературно-критический опыт, он сообщал, что стремился показать общественное значение горьковских босяков «с точки зрения тех интересов, которые нас больше всего занимают»<sup>2</sup>.

В статье «Базаров и Санин» критика также интересуется не только то, «чем является Санин как общественный тип», но и то, «какова его роль в процессе превращения общества»; в статье о Писареве он выясняет не только отношение критика «к различным слоям его времени», но и «его место в развитии общественной мысли и жизни». Актуальность статей Воровского — не внешняя, поверхностная злободневность, она определяется умением увидеть и подчеркнуть как в явлениях современной литературы, так и в наследии прошлого те стороны, которые

---

<sup>1</sup> В. В. Воровский. Сочинения, т. III. М., Партиздат, 1933, с. 151.

<sup>2</sup> Там же, т. I, с. 399.

сохраняют живое значение в борьбе за будущее.

Один из самых образованных марксистов своего времени, человек, свободно владевший несколькими иностранными языками, Воровский обращался к самым различным вопросам русской и зарубежной литературной жизни. Поляк по рождению, он, естественно, интересовался польской литературой и немало писал о ней.

Однако при всем разнообразии вопросов три важнейшие темы прежде всего привлекали внимание критика-большевика: всестороннее разоблачение литературного распада и декаданса, защита прогрессивных традиций русской литературы прошлого и утверждение принципов формировавшегося в те годы нового пролетарского искусства.

Все эти литературно-эстетические проблемы рассматривались Воровским в органической связи с борьбой против буржуазной идеологии и морали, за утверждение принципов большевизма.

В годы реакции, наступившей после поражения революции 1905 года, борьба с влиянием упадочнической и ренегатской идеологии становится делом первостепенного политического значения.

Господствующие классы самодержавной России спешили воспользоваться «победой», чтобы предотвратить новый подъем народного движения, вытравить из сознания народа воспоминания о революционном времени. Этой цели служили и массовые расправы, столыпинская аграрная политика, и система «исключительных» положений, направленных на «успокоение» России. И не в меньшей мере буржуазная философия и эстетика, декадентская литература и литературная критика той поры.

«Средневековые зубры, — писал В. И. Ленин, — не только заполнили авансцену, но и наполнили сердца самых широких слоев буржуазного общества настроением веховским, духом уныния, отреченства. Не столкновение двух способов преобразования старого, а потеря веры в какое бы то ни было преобразование, дух «смирения» и «покаяния», увлечение антиобщественными учения-

ми, мода на мистицизм и т. п., — вот что оказалось на поверхности»<sup>1</sup>.

«Позорным десятилетием» в истории русской буржуазной интеллигенции назвал Горький эти годы. Значительная часть интеллигенции, охваченная во время революции настроениями анархического бунтарства, теперь стремилась приспособиться к реакции, «ужиться» с царизмом. А ренегаты, как писал Воровский, «обыкновенно не ограничиваются простым отречением от прежней веры, а со злобою преследуют и топчут в грязь ее учения».

«Философским» обоснованием и оправданием воинствующего ренегатства был сборник «Вехи», идеология которого блестяще разобрана В. И. Лениным в специально посвященной ему известной статье.

Любопытным свидетельством веховских настроений среди различных слоев буржуазной интеллигенции в эпоху реакции является сборник «Куда мы идем?», имевший претенциозный подзаголовок «Настоящее и будущее русской интеллигенции, литературы, театра и искусств». Объединившиеся здесь кадетские публицисты, декаденты и меньшевики взялись решать вопрос о судьбах и перспективах развития России и русской культуры, дабы указать выход из «кризиса» и «тупика»... Ответы даются вполне по-веховски. Изгоев провозглашает задачей интеллигенции «преодоление утопизма, окрашенного в социалистический цвет», А. Белый призывает искать выход в «религиозной связи

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, с. 87.

интеллигенции с народом», Валентинов — принять участие в «отливке новых буржуазных форм». Еще откровеннее выболтал здесь веховские идейки А. Каменский. «Всякий общественный подвиг утратил привлекательность и красоту, — признавался он. — И русскому интеллигенту в тысячу раз приятнее сидеть где-нибудь в десятом ряду в театре и смотреть «Синюю птицу», чем путешествовать на казенный счет по Якутской области».

«Вехи» были «знаменем времени», веховские настроения, веховский «дух уныния, отреченства» проникали во все поры идейной жизни буржуазного общества. И может быть, особенно сильно проявились они в беллетристике того времени.

Декаденты и модернисты различных направлений и оттенков изображали революцию как дикий, жестокий и бессмысленный бунт, который несет хаос и разрушение. Реакционная беллетристика, мутным потоком захлестнувшая книжный рынок, уводила читателя от жизни и борьбы в заоблачные сферы мистики, отравляла его порнографией, пыталась подорвать веру в человека, растлевала сознание молодежи, насаждала настроения крайнего индивидуализма, черного, безысходного пессимизма. И все это нередко маскировалось революционной фразой, преподносилось под флагом новаторства и оппозиционности, смелого бунтарства и разрушения старых устоев.

Борьба против литературного распада имела в этих условиях огромное значение,



служила мобилизации сил для нового революционного подъема.

Нужно было развенчать ренегатство, парализовать растлевающее влияние «иудинной беллетристики», отстаивать великие ценности передовой культуры прошлого, поддерживать прогрессивные тенденции в творчестве современных писателей-реалистов.

Еще в годы первой русской революции В. И. Ленин, поручая А. В. Луначарскому составить литературно-критическую характеристику меньшевистской брошюры Жордания, писал, что «оставлять «подлость и яд» незаклейменными непозволительно для публицистов социал-демократии»<sup>1</sup>. В период реакции В. И. Ленин уделял тем большее внимание борьбе с политическим, идейным и литературным распадом, ставил задачу организации «сплошного натиска по всей линии» идеологического фронта, призывал «связать и литературную критику *теснее* с партийной работой...»<sup>2</sup>.

Подобной задачи, естественно, не могли даже ставить перед собой представители либерально-народнической критической мысли. Как правило, они ограничивались частной полемикой, высмеивали вычурность декадентских произведений, рассматривая декадентство как явление случайное, не имеющее социальной базы в условиях России, целиком заимствованное и искусственно перенесенное с Запада. Социальная почва декаданса и его роль в современной политической борьбе не были раскрыты и

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 47, с. 58.

<sup>2</sup> Там же, с. 134.

меньшевистской критикой, преувеличивавшей роль буржуазии в создании культуры и склонной всерьез принимать творчество декадентов за новое слово в искусстве.

Борьба Воровского с литературным распадом была, таким образом, выполнением важнейшего партийного долга, выполнением задач, поставленных В. И. Лениным перед публицистами социал-демократами. В этой борьбе он был не одинок. Единым фронтом выступали против идейного и литературного распада видные деятели большевистской партии — Шаумян, Ольминский, Спандарян, боевые литераторы «Звезды» и «Правды». Неутомимую борьбу против декаданса вел М. Горький. Резкая и остроумная критика декадентов содержалась в некоторых работах Плеханова, в лучших статьях Луначарского.

Критика декаданса в работах Воровского отличается всесторонностью и политической остротой, последовательностью оценки с позиции большевизма. «Познать какое-либо явление, — писал он, — значит исследовать его развитие, изучить закон этого развития, а не определить его как неизменную логическую категорию». Вопрос о происхождении и социальных корнях декаданса рассматривается критиком в широкой исторической перспективе. Он показывает, как постепенно складывались в кругах буржуазной интеллигенции те взгляды и настроения, которые получили наиболее полное выражение в декадентской беллетристике.

В статье «Лишние люди» (1905), широко используя свидетельства художественной

литературы, Воровский шаг за шагом прослеживает процесс постепенного опошления и вырождения той части интеллигенции, которая не примкнула к революционному движению, замкнулась в личной жизни, «служба этим косвенно интересам буржуазии».

Еще в период революционного подъема, в пору либерального опьянения, когда даже некоторые декаденты щеголяли своим политическим радикализмом и свободомыслием, Воровский пронизательно уловил страх либералов перед народной революцией, увидел подлинную цену их революционности, заклеил «мечущихся» буржуазных интеллигентов.

После поражения революции Воровский выступил с циклом статей, обнажающих корни и истоки политического ренегатства, ставшего модной темой декадентской беллетристики.

Годы реакции особенно наглядно показали зависимость писателя от буржуазного издателя, от публики, требующей порнографии в романах и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству.

Естественно, что это стало темой многих статей и фельетонов Воровского, гневно обличавшего эстетические выверты, своекорыстие и продажность модернистского искусства. «Душа писателя превратилась в мелочную лавку, где все можно купить за деньги, но рекомендуется бесстыдно торговаться, ибо бесстыдно запрашивают».

Критик раскрывает сам механизм воздействия на творчество художника мещанских

обывательских вкусов буржуазной публики, ее примитивного, утробного восприятия искусства. «Плоская острота клоуна, — пишет он, — тонкий шарж Чехова, умышленное падение балаганного скомороха — все это одинаково смешно» для мещанской публики, которая ищет в искусстве «смеха для смеха, смеха для времяпрепровождения, смеха для пищеварения» и одобряет все, «что вызывает элементарные, грубые эмоции: мелодрама, щекочущая нервы, фарс, пробуждающий чувственность, бои петухов или быков, будящие кровожадные инстинкты» (464). «И как раз наше время и наше состояние общества характерно своей яркой погоней за грубыми эмоциями», — заключает Воровский, подчеркивая связь столыпинской политики «успокоения» с оболваниванием обывателя соответствующими зрелищами и чтивом.

Воровский последовательно обнажает буржуазную сущность и природу модернистского искусства, связь его с вожделениями и устремлениями российской буржуазии. В статье «О «буржуазности» модернистов», высмеивая «трескучий этикет» и крикливые претензии модернистов на роль новаторов и революционеров, он с неотразимой убедительностью доказывает, что реальное, объективное содержание их произведений вполне соответствует укладу и основным принципам буржуазного общества, его идеям и понятиям.

Воровский показывает полную несостоятельность весьма модного в те годы противопоставления терминов «буржуазный», с

одной стороны, и «декадентский», «модернистский» — с другой, «на том только основании, что эти последние весьма крепко ругают буржуазию. Но ведь мелкий канцелярский чиновник тоже ругает своего столоначальника; значит ли это, что он «отрицает» и «разрушает» чиновничество?» (157) — едко замечает Воровский.

О том или ином направлении в искусстве, о его прогрессивности или реакционности, утверждает критик, надо судить не по пышным и трескучим фразам, а по «действительному содержанию, настроению и тенденции этого течения» (157).

Заметим кстати, что, обличая вздорные претензии модернистов на новаторство, Воровский выступал не только против декадентской, кадетской, но и против меньшевистской критики. В 1909 году веховец Н. Бердяев объявлял «так называемое декадентское искусство... единственным настоящим искусством, в нашу эпоху»<sup>1</sup>, а за год до появления статьи Воровского «О «буржуазности» модернистов» Н. Иорданский на страницах журнала «Современный мир» писал: «У нас модернизм был и отчасти остается проявлением революционного брожения буржуазной демократии, которой предстоит еще великая политическая роль в совершающейся исторической смене»<sup>2</sup>.

Воровский издевается над претенциозным

---

<sup>1</sup> Н. Бердяев. Духовный кризис интеллигенции. Статьи по общественной и религиозной психологии (1907—1909). СПб., 1910, с. 62.

<sup>2</sup> «Современный мир», 1907, кн. 1, с. 63.

лженоваторством декадентов, которые, предваряя крикливые манифесты всевозможных пролеткультовцев, футуристов и других «ниспровергателей» искусства, призывали «списать в архив» все классическое искусство как безнадежно устаревшее.

В фельетоне «Новое и старое» критик высмеивает манифест, выпущенный киевской художественной группой «Звено» в 1908 году: «С первой выставки «Мира искусств» в 1899 году, — пишут в своем листке «новые», — наступила новая эра. Смотрят на Запад. Свежий ветер — мякинный дух Репина отпускает, лапоть передвижников теряет свою видимую силу. Но не Серов, не Леви-тан, не потуги на гениальность Врубеля, не литературные дягилевцы, а «Голубая роза», те, что сгруппировались вокруг «Золотого руна», — вот надежды русской обновленной живописи»<sup>1</sup>.

Критика Воровским буржуазного декаданса и анархического своеволия противостояла и тем либеральным концепциям художественного творчества, которые в поисках «успокоения» от тревог повседневности обращались к религии и мистике. В начале 1906 года А. Бенуа в журнале «Золотое руно» проповедовал: «только в мистическом общении спасение художника и... художнику не подобает... заниматься суетными вопросами устройства жизни. Его зовут другие, ему лишь доступные задачи»<sup>2</sup>.

Современные буржуазные теоретики и

---

<sup>1</sup> «Одесское обозрение», 1908, № 301 от 16 дек.

<sup>2</sup> «Золотое руно», 1906, № 2, с. 83.

практики декаданса ссылаются на потрясения, вызванные во всех сферах материальной и духовной жизни научно-технической революцией, которая якобы в корне меняет все критерии, обесценивает все ценности и в искусстве, и в самой жизни. При этом реализм третируется как метод устаревший, которому нет места «в век космоса».

Открытия современной науки, позволившие человеку с небывалой глубиной проникнуть в макро- и микромир, в тайны атома и вселенной, используются теоретиками декаданса для доказательства непознаваемости мира, трагической неразрешимости его противоречий — социальных и экологических. Они приводят к возрождению столь популярных еще в начале века мистических заклинаний и призывов уйти от пошлой и подлой действительности в мир мечты и фантазии, отказаться от ценностей культуры прошлого.

Маскирующаяся ультрареволюционностью, эта по существу охранительная и вполне безопасная для господствующих классов позиция современного авангардизма находит выражение и в лозунге дегуманизации искусства, в стремлении выдать противоречия, раздирающие капитализм, уродство собственнического мира за проявление изначальной и неизменной природы человека.

В этих условиях особенно очевидно огромное значение для нашей современности лучших традиций марксистской критики и эстетики, статей критиков-марксистов, которые еще тогда, на заре века, ясно уви-

дели особенности и тенденции декадентского искусства, с наибольшей полнотой раскрывшиеся ныне, в эпоху социальных потрясений и научно-технической революции XX века.

Живой голос Воровского звучит и сейчас, его пламенные выступления включаются в сегодняшнюю борьбу с декадансом, в споры по коренным проблемам культуры.

Восставая против декадентской литературы, которая в годы реакции спешила похоронить революцию, залезала «мародерскими дланями в политику, в жизнь и дела революционеров, героев вчерашней битвы», разве не выступает он вместе с нами в защиту гуманизма, против низведения человека до уровня животного, находящегося во власти темных инстинктов?

Ныне, когда порнография буквально захлестывает буржуазное искусство, а сексуальные извращения выдаются за высшее проявление свободы и самоутверждения личности, остро актуальны выступления Воровского против литераторов-декадентов, которые, «воспевая стихами и прозой прелести всевозможных извращенностей», объявляли себя «какими-то новаторами, борцами за будущее», «пионерами свободы», «революционерами».

В статье «О «буржуазности» модернистов», высмеивая эти претензии, Воровский показал, что скрывается на деле за крикливыми декларациями «новаторов», обнажил классовое своекорыстие декадентствующей интеллигенции, которая мечется в страхе перед революцией, «охотно делает глазки



пролетариату и пугает им буржуазию». «Нет, господа модернисты, — заключает Воровский, — ваша новейшая литература — доподлинный плод буржуазного общества, его гнилой плод, порожденный им и нужный ему для самоуслаждения» (158).

А в отношении тех, кто сегодня, малюя всяческие ужасы, ссылается на последствия буржуазного «отчуждения», в полную силу звучит неотразимый афоризм Воровского: «Мрак рождает кошмары. Но и кошмары рождают мрак» (456).

Воровский разоблачает продажность буржуазной литературы, зависимость ее от денежного мешка, показывает, как губительно сказываются на искусстве пошлые вкусы буржуазной публики, — разве не относится все это к современному производству «массового искусства», которое предназначено сыграть роль махового колеса в машине оглупления трудящихся масс?

Воровский выступает против «космического пессимизма» Л. Андреева, анархическое бунтарство которого оборачивалось подчас безысходным унынием и отчаянием, — и эта критика его также имеет гораздо более широкий адрес, помогает понять многие болезненные явления в современном буржуазном искусстве.

Одним из самых ярких, страстных и темпераментных выступлений Воровского против декаданса была его статья «В ночь после битвы» (1908). Разбирая роман Ф. Сологуба «Творимая легенда» и повесть Л. Андреева «Тьма», критик показывает, что и бездарный роман Ф. Сологуба, пытавшегося «револю-

цию просалить порнографией», и повесть Л. Андреева, в которой утверждается не только бесперспективность, но и бессмысленность революционной борьбы, «растут из одного корня», являются своеобразной формой идеологической «ликвидации революции» (149, 153).

Показательно, что в своей оценке повести Л. Андреева Воровский резко разошелся не только с либерально-кадетской, но и с меньшевистской критикой, выступившей в защиту этой повести. На страницах «Русской мысли» А. Изгоев возмущался тем, что Воровский поставил Л. Андреева на одну доску с П. Струве и Н. Бердяевым<sup>1</sup>, а В. Львов-Рогачевский в «Образовании» призывал Воровского отказаться от «несправедливой», крайне резкой характеристики декадентов<sup>2</sup>.

Связь декадентской беллетристики с контрреволюционными настроениями и устремлениями буржуазной интеллигенции особенно наглядно раскрывается Воровским в статье «Базаров и Санин», опубликованной во втором сборнике «Литературный распад». В порнографическом романе Арцыбашева «Санин», появившемся за полтора года до этого на страницах меньшевистского журнала «Современный мир», критик увидел те же устремления, которые пытались теоретически «обосновать» либеральные ренегаты в сборнике «Вехи». И всем анализом арцыбашевского романа, противопоставлением

---

<sup>1</sup> «Русская мысль», 1908, № 6, отд II, с. 186.

<sup>2</sup> «Образование», 1908, № 5а, отд. III, с. 84.

прогрессивного «нигилизма» Базарова индивидуалистическому, антиобщественному нигилизму Санина Воровский подводит читателя к выводу: «Сумма... санинских черт означает *отказ от полувековой традиции разночинной интеллигенции, и прежде всего отказ от служения угнетенным классам* — в общественной жизни, отказ от императива долга — в личной... Открещиваясь от своего прошлого, эта интеллигенция окончательно уходит от трудящихся масс... в объятия классов господствующих, буржуазии» (217).

В своей статье Воровский вскрыл связь нравственного маразма и вырождения буржуазной интеллигенции с ее политическим ренегатством, высмеял этику арцыбашевского героя и его претензии на роль новатора, ратующего за «свободу», «красоту», «естественность» в отношениях между людьми. Такая оценка «Санина» была направлена против критики, всерьез объявившей главного героя романа разрушителем устоев и норм буржуазного общества.

Арцыбашев попытался опозитизировать декадентского героя, представить «новым человеком» циника и эгоиста, который видит идеал счастья в удовлетворении низменных потребностей, сексуальных вожделений. Воровский высмеивает убожество этих представлений и притязаний, с едким презрением и убийственным сарказмом говорит о героях декадентской беллетристики, которые не могут даже вообразить, что «интеллектуальная деятельность способна давать не менее высокое наслаждение, чем прикармливание чужих вещей или насилдование красавиц»,

и что «можно отстаивать свою свободу и беречь святость личности, вовсе не сводя своей деятельности к одним элементарным физиологическим отправлениям» (216).

Противостояла буржуазной критике и трактовка творчества Л. Андреева, которая была дана в работах Воровского. Известно, что и декадентские «Весы» и «Золотое руно», и правокадетская «Русская мысль», противопоставляя Андреева Горькому, писали о нем как о «наиболее значительном явлении в русской беллетристике», как о «первой крупной фигуре», как о писателе, проникающем «в самую глубь идей, противоречий жизни».

Написанные в условиях острой идеологической борьбы с литературным распадом и декадансом, направленные против политической реакции, подхватывавшей и использовавшей в своих целях неверные мотивы в произведениях Л. Андреева, статьи критика-большевика, разумеется, не дают всесторонней характеристики этого большого и сложного художника, не охватывают всех, порой противоречивых тенденций его творчества.

Выступая против либерального и меньшевистского славословия, Воровский делает акцент прежде всего на слабых, ошибочных, объективно чуждых и враждебных революции сторонах творчества Леонида Андреева, усилившихся в годы реакции и грозящих, как показал критик, завести писателя в тупик.

Сила статей Воровского об Андрееве — в той пронизательности и тонкости, с которой

он раскрывает самый процесс разрушения большого таланта под влиянием ложного реакционного мировоззрения. Анализируя творческий путь писателя в работе «Из истории новейшего романа» (1910), критик показал, как «насилием над жизненной правдой» разрушал он «художественную правду своих произведений», как для доказательства ложной идеи ему «приходилось подгонять реальный материал жизни к своим целям, уродовать живую жизнь по нужному ему шаблону». Враждебная жизни идея неизбежно вносит ложь в психологию действующих лиц. В поведении героя «Тьмы» или революционерки Маруси из пьесы «К звездам» нет внутренней логики и психологической обязательности. Пропадает «психологическая вероятность» поведения героя, и читатель теряет ощущение достоверности изображаемого. Из «полной картины реальной жизни, — пишет Воровский, заключая анализ творчества художника, — Л. Андреев начал *вырезывать* и *выбрасывать* все, что казалось ему второстепенным, неважным, ненужным... и что на самом деле составляло полноту и реальность «образа». Добиваясь «особого эффекта *вколачивания* своих мыслей в голову читателя», он создает соответствующую манеру письма — «неестественную, гиперболизированную, вычурную» (276).

Воровский вскрыл классовое своекорыстие литераторов-декадентов, выступил против «вакханалии пошлости», развращавшей сознание читателей, особенно молодежи.

Об этом писал он и в своих широко из-

вестных статьях, и в маленьких фельетонах, публиковавшихся на страницах одесских газет, умело используя часто весьма умеренные, а то и совсем далекие от политики органы печати для пропаганды передовых идей и разоблачения реакции в политике и литературе.

В одесских и бессарабских газетах, в центральной печати опубликовал Воровский несколько сот боевых фельетонов, высмеивавших и «послушных» думских депутатов, и «прогрессивных» кадетских деятелей, и реакционных «правителей» Одессы, и невежественных меценатов, и пошлую буржуазную публику, диктующую художнику свои вкусы и предъявляющую ему свои претензии.

Многие из фельетонов Воровского — меткая, исполненная бичующего сарказма и искрящегося остроумия сатира на декадентское искусство.

С гневом и горечью говорит он о падении литературных нравов, о «новом типе писателя», который вдохновляется «рыночным спросом», а не внутренней потребностью художника, ловко улавливает «веяния времени» и создает ходкий товар на потребу ожиревшему и скучающему обывателю. «Литература, — писал Воровский в январе 1910 года в фельетоне-обзрении с характерным названием «Грустные итоги», — вполне стала «товаром», в качестве «товара» попала в руки торговцев-издателей, которые опытным взглядом следят за рынком и направляют предложения сообразно спросу» (476).

Воровский рассматривает декадентство

как явление глубоко реакционное и антинародное, враждебное здоровым началам жизни и чуждое цельному и духовно здоровому человеку. Именно потому, как показывает критик, оно враждебно и самому искусству, ибо неизбежно заводит писателя в тупик. Это другой очень важный аспект статей Воровского о декадентской литературе.

«Настоящее писательство — как любовь, — писал он. — Его нельзя укрыть, когда оно волнует душу и толкает к перу; его нельзя вызвать искусственно, в нем нельзя фальшивить без того, чтобы вдумчивый читатель не почувствовал этой фальши и этой искусственности» (488).

Отличие Санина от Базарова определяется не только тем, что «Арцыбашев как художник не может идти в сравнение с Тургеневым», но и тем, что если Тургенев стремился к правдивому отражению жизни и потому «Базаров... движется свободно и остается последовательным в силу внутренней логики», то Санин «сочинен» для доказательства реакционной идеи и потому лишен последовательности и цельности характера, поставлен в искусственные условия, чтобы выдержать «свою роль» (197).

Разбирая пьесы польского декадента Пшибышевского, Воровский и здесь показывает, как, утратив под влиянием реакционной философии «здоровое художественное чутье», писатель не смог раскрыть характер героя в действии, а ограничился «напыщенной характеристикой», которая «не подтверждается никакими деяниями его ни в течение самой пьесы, ни в предшествующей

жизни, поскольку она явствует из пьесы» (358—359).

Так возникает искусственная схема, создаются типы нехудожественные, «конструктивные», «какими изобилует современная декадентская литература», а художественное произведение превращается в «крайне нехудожественный винегрет». Произведение искусства не может быть прекрасно, если оно ложно. Художественное творчество, поставленное на службу реакции, неизбежно отходит от жизни, от гуманизма и демократии, перестает быть подлинным искусством.

В статье «О «буржуазности» модернистов» Воровский высмеивает декадентов, уверявших, что их модернистская литература якобы свободна от всяких тенденций и потому стоит неизмеримо выше реализма, выше тенденциозного творчества.

«Фактически получалось, — писал Воровский, — что литература тенденциозна тогда, когда сквозь художественное произведение просвечивает какая-либо общественная идея. Не тенденциозна же она, то есть чисто художественна, тогда, когда она свободна от всяких общественных интересов» (161).

Критик показывает нелепость такого деления литературы на «тенденциозную» и «чисто художественную», невозможность существования искусства, лишенного тенденции. Декадентская литература сплошь тенденциозна. Но тенденция не вытекает органически из изображения жизни, из системы образов, а как бы накладывается на



произведение, «подгоняя к целям пропаганды образы, типы, положения». Вот почему декадентская литература «не претворяет действительную жизнь», а «творит злостную и вредную легенду», навязывая читателю свои реакционные тенденции (55).

Отклоняясь от демократии, литератор отклонился и от действительности, писал Горький. Воровский на анализе многих произведений русской и зарубежной декадентской литературы показал, как происходит этот процесс.

Следует отметить, что, бескомпромиссно выступая против всяких форм и проявлений декаданса, Воровский был чужд схематизму, упрощенчеству в подходе к сложным явлениям в разных видах искусства. Об этом свидетельствует и опубликованная им в «Одесском обозрении» заметка в связи с выходом сборника «Кризис театра». Насколько глубже, основательнее, диалектичнее Воровский по сравнению, скажем, с Ю. Стекловым, охарактеризовавшим пьесы А. Блока, как «детские, напоминающие пародии в уличных газетах». Да и вульгарная методология В. Шулятикова, выводившего литературный модернизм, и в частности пьесы Леонида Андреева, напрямую из эволюции «машинного производства» в буржуазном обществе, разумеется, была чужда Воровскому, который в те же годы оценивал сущность и эволюцию творчества Андреева с неизмеримо более точных, марксистских позиций.

В работах Воровского, написанных в годы разгула великодержавного шовинизма

и обострения националистических настроений, много места уделяется диалектике национального и общечеловеческого. Воровский еще в юношеские годы последовательно выступал против всяческих проявлений национального чванства и эгоизма. Замечательна в этом отношении его статья о выдающемся польском поэте Красинском. Трагедию Красинского Воровский видит в том, что тот фактически отрицает «человеческое, ибо делает его монополией своей нации, предоставляя другим народам ждать, пока Польша поможет им перейти в человечество». Воровский отрицает и осуждает такую позицию. Рассматривая творческие искания Красинского, он приходит к выводу, подтвержденному всей историей художественной культуры: «...мировым писателем может быть только тот, кто... берет элементы национального в их прямом развитии к общечеловеческому».

Принципиальная и всесторонняя критика декаданса Воровским сохраняет и сегодня живое значение в борьбе с теми направлениями в искусстве и теми художниками, которые — хотят они того или нет — служат силам мракобесия и реакции.

Знаменательно, что в эпоху отречения от демократических традиций на защиту великих ценностей прошлого выступили вожди революционного пролетариата — класса, возглавившего общенародную борьбу за свободу и призванного осуществить светлые идеалы, за которые боролись и во имя которых погибали передовые деятели русского освободительного движения.

«Это, — писал Ленин о революционном творчестве народа в первой русской революции, — та великая пора, когда мечты лучших людей России о свободе претворяются в *дело*, дело самих народных масс, а не одиночек героев»<sup>1</sup>.

Защита великих традиций передовой русской литературы и, в частности, революционно-демократического наследия в области эстетики и литературной критики была неразрывно связана с борьбой за передовую теорию, за подготовку масс к великой народной революции.

Именно так подходил к вопросу о литературном наследстве и В. В. Воровский.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 322.

В. Д. Бонч-Бруевич, близко знавший его еще по работе в Московском рабочем союзе, вспоминает, что в те годы Воровский наряду с нелегальной литературой распространял портреты передовых деятелей русской культуры — Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева<sup>1</sup>.

В одной из бесед с Бонч-Бруевичем Воровский, только что приехавший в Женеву из вятской ссылки, говорил: «Мы отнюдь не отказываемся от наследства, а все хорошее, исторически ценное, нужное и важное, конечно, приемлем и берем себе»<sup>2</sup>. Отобрать из сокровищ мысли все исторически ценное и важное можно было лишь в борьбе против его искажения. И критик-большевик последовательно выступал как против прямого отрицания ценностей, доставшихся большевикам, так и против попыток приспособить, принизить, опошлить их.

В статьях и фельетонах Воровского содержатся меткие и проницательные оценки отдельных сторон творчества Пушкина и Гейне, Толстого и Достоевского, Островского и Салтыкова-Щедрина, Глеба Успенского и Короленко, Надсона и Осиповича-Новодворского. Статьи о Плещееве, Кольцове, Гоголе, Тургеневе, Белинском, Добролюбове, Писареве, Герцене, Чехове написаны в связи с различными юбилейными датами. Не все оценки и характеристики, которые содержатся в этих статьях, бесспорны, но

---

<sup>1</sup> В. Д. Бонч-Бруевич. На славном посту. М., 1931, с. 9.

<sup>2</sup> «Октябрь», 1928, № 11, с. 160.

все они совершенно свободны от юбилейного славословия, от идеализации и проникнуты стремлением оценить наследие прошлого в свете современной борьбы за будущее России.

Воровский страстно защищал великих представителей передовой культуры от нападков российского и европейского мещанства.

Когда в австрийской палате депутатов некий Белоглазек допустил грубый выпад против Льва Толстого, Воровский не только заклеил этого злобствующего мещанина, представляющего «всесветный союз ограниченности и пошлости» (429), но и с большой остротой поставил вопрос о враждебности господствующего строя жизни подлинному искусству, создаемому народным гением.

Когда «либеральная Россия», чувствуя Гоголя в связи с исполнившимся в 1909 году столетием со дня его рождения, бесстыдно искажала образ великого писателя, изображая его «неистовым фантастом», «творцом иллюзий», старательно обходя вопрос о действительных противоречиях личности великого художника с его временем и о подлинном значении Гоголя для русской жизни, Воровский выступил с фельетоном, в котором высмеял пошлую комедию чествования Гоголя представителями либеральной российской интеллигенции.

«Если действительно интеллигенция хочет, чтобы мужик мог «с базара унести Белинского и Гоголя», — пишет Воровский, нарисовав сатирическую картину «юбилейных» торжеств, — тогда надо бросить прием

самоуслаждения и взаимного обожания и заняться более серьезным «чествованием» памяти писателя. Правда, тогда будет меньше блеска и треска, многим «ораторам» не придется тогда произнести заготовленных речей... Но зато, быть может, характер «чествования» более будет отвечать значению самого писателя для народа и его развития и прочнее западет его чествование в умы масс» (460).

Критик не мог выразиться более определенно на страницах умеренного «Одесского обозрения», да еще в год наибольшего разгула столыпинской реакции, но читателю нетрудно было догадаться, о каком «чествовании» идет речь и какие «условия» для него необходимы... Протестуя против либерального и казенного лицемерия, Воровский отстаивает идею революции, которая неизбежно сделает достоянием народа замечательные произведения великого художника-реалиста.

Через год в статье, опубликованной в газете «Социал-демократ» — центральном органе РСДРП, выходящем за границей, В. И. Ленин писал: «Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России. Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием *всех*, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

Воровский стремился раскрыть объективное историческое содержание литературного наследия классиков и его значение для современности. Особенно ярко и убедительно это удалось ему в статьях о Белинском, Добролюбове, Писареве и Тургеневе.

Глубину отражения народной жизни и народных интересов Воровский считал важнейшим мерилom прогрессивности всякого общественного, в том числе и литературного, явления. В статье «О «буржуазности» модернистов», противопоставляя антинародной, декадентской беллетристике классическую русскую литературу, критик подчеркивает, что она была прогрессивной «не только по личному желанию авторов (а иногда и помимо его), но главным образом потому, что отражала потребности и настроения громадного большинства общества...» (159).

Этот критерий применяет Воровский прежде всего, когда рассматривает мировоззрение и деятельность революционных демократов. Он выступил против легенды о том, что революционные демократы были беспочвенными мечтателями, выразившими настроения небольшой группы интеллигенции, далекой от народа и чуждой ему. Воровский писал о кровной связи, какая существовала между разночинцами и народом, о «могучей фигуре» Белинского, ярко отразившего «все чаяния и надежды, все горести и страдания подраставшей «безымянной Руси».

Следует отметить, что в статье «В. Г. Белинский», обращаясь к широкой демократи-

ческой аудитории, Воровский несколько упрощал вопрос, когда выводил мирозерцание Белинского из условий личной жизни его — труженика и интеллигентного пролетария, вынужденного, подобно «фабричным рабочим наших дней», продавать свой труд и умершего полунищим. Однако в этой же работе, и особенно в статье «Памяти «неистового Виссариона», Воровский дает более верную характеристику истоков мировоззрения Белинского, указывая, что оно определялось не столько фактами личной биографии, сколько положением и настроением трудового народа, то есть в первую очередь крепостного крестьянства. Он пишет о том, что великий критик был «представителем и выразителем той неведомой еще в то время массы, которую отделяли от «общества» ее «черная кость», ее бесправие, ее социально-политическое небытие» (167).

Эволюцию философских взглядов Белинского Воровский рассматривает как сложный процесс освоения и преодоления современных ему идеалистических философских систем в мучительных поисках ответов на вопросы, рожденные русской жизнью, подчеркивая, что великий критик «тяжелой внутренней борьбой завоевал себе то мировоззрение, которое сделало его учителем таких людей, как Добролюбов или Чернышевский» (169). Не отрывая Белинского и Добролюбова от зарубежной общественной мысли, Воровский делал акцент на социальных истоках их мировоззрения, приближался к ленинской оценке революционных демократов как идеологов второго



периода освободительного движения в России.

Не только против декадентов, которые откровенно клеветали на Белинского, объявляя его «слабым и неоригинальным мыслителем», но и против либерально-буржуазных публицистов, явно недооценивавших силу теоретической мысли великого критика, выступал Воровский, когда называл Белинского одним из величайших мыслителей и борцов, подчеркивал, что «его громадный, гибкий и пытливый ум сумел... постичь сущность современных ему философских учений... и приложить их к исканию истины» (168).

Обращаясь к прошлому, Воровский показывал, как складывались исторически те направления и тенденции, которые в полной мере проявились в годы первой русской революции и последовавшей за ней политической реакции.

Именно поэтому центральной проблемой работ Воровского о революционно-демократическом наследии был вопрос о размежевании либеральной и демократической тенденций, который, как указывал В. И. Ленин, был одним из «коренных вопросов всего освободительного движения» в России<sup>1</sup>. И если в работе о Леониде Андрееве (1910), противопоставляя два течения, которые «искони борются в истории русской общественности», Воровский склонен переключать вопрос из области социально-классовой в психологическую, то в статье о Добролюбове (1912) он дает гораздо более четкую и

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 23, с. 370.

политически острую характеристику этих тенденций.

В середине прошлого века, пишет Воровский, встретились, столкнулись и враждебно разошлись две общественные группы. «Первые были либеральным дворянством, тяготевшим к буржуазно-конституционным порядкам, вторые были радикальным разночинством, стремившимся к освобождению народной массы от всякой эксплуатации, то есть к социализму. Одни с исполинским размахом подсакивали к реформам, другие медленным шагом подходили к революции. Какие же это попутчики?!» (317).

Воровский выступил против распространённой тогда и возрождающейся подчас даже и в наше время легенды о том, что основное размежевание общественных сил в эпоху 40—50-х годов выражалось в борьбе «западников» и «славянофилов», что Белинский был якобы безобидным просветителем, который действовал в трогательном единодушии с дворянскими либералами и являлся всего лишь трибуном западнического кружка, наиболее ярко, темпераментно и «неистово» проповедовавшим, в сущности, весьма умеренную программу. Воровский справедливо писал, что авторами этой вздорной теории были «современники и либеральные потомки», которые «не видели или не хотели видеть громадной разницы между внутренним миром Белинского и его «кружка». В духе ленинских оценок Белинского, как предшественника русской социал-демократии, Воровский убедительно доказывает, что уже к 40-м годам обозначилось разме-

жевание между революционно-демократическим и либеральным направлениями русской общественной мысли, характеризует Белинского как самую яркую фигуру растущей революционной демократии, противостоящей не только крепостникам, но и либералам, утверждает, что между Белинским и его либеральными друзьями «лежала бездна».

Воровский подходил исторически к вопросу о борьбе либерализма и демократии. Он верно улавливал диалектику развития общественной мысли и классовой борьбы, когда писал о том, что наметившиеся в эпоху Белинского противоречия между либеральным барством и радикальным разночинством раскрылись в период революционной ситуации накануне реформы 1861 года и нашли наглядное выражение в разрыве либералов с демократами Некрасовского «Современника».

В статьях о Белинском и Добролюбове, характеризуя процессы размежевания революционного демократизма и либерализма, Воровский выступал против либерально-кадетской критики, разоблачал реакционных публицистов из кадетского журнала «Полярная звезда», которые истерически вопили о «вандализме пролетариата» и выставляли себя продолжателями лучших традиций русской культуры и русского освободительного движения.

«„Мятущиеся“ и „мечущиеся“» назвал он свою статью, направленную против измышлений кадетских писак, которые стремились «выводить свою родословную от Белинского и Добролюбова, как китайский богды-

хан выводит свою от солнца», торопились «закрепить за собой право на это ценное наследие, грозно обрушиваясь на общественные группы, которые они заподозревают в более близком родстве с великими покойниками».

Критик-большевик выступал также против меньшевиков-ликвидаторов, которые стремились при помощи фальсификации наследия «обосновать» свою тактику в революции. Именно в этом был пафос напечатанной в ликвидаторской «Нашей заре» (1911, № 11) статьи о Добролюбове меньшевика М. Неведомского, уверявшего, что либералы и демократы различались не по сущности теоретических и политических взглядов и устремлений, а «больше по «настроению», только «в смысле психологическом», и призывал пересмотреть «унаследованное от эпохи «Современника» отрицательное отношение к либерализму и буржуазии».

Эта попытка меньшевистского критика пересмотреть идеи Добролюбова «задом наперед, от демократизма к либерализму»<sup>1</sup>, была подвергнута уничтожающей критике В. И. Лениным. Ответом Неведомскому является и опубликованная во втором номере «Просвещения» за 1912 год статья Воровского «Н. А. Добролюбов», настаивающая на непримиримо ти либеральных и демократических тенденций.

Воровский выступает здесь также против попыток буржуазной критики стереть

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 21, с. 250.

принципиальные различия между мировоззрением революционных демократов и народников, изобразить Добролюбова «родоначальником» и «духовным отцом» народничества. Сопоставляя взгляды Добролюбова на основные вопросы русской жизни со взглядами народников, Воровский доказывает, что ничего народнического в его мировоззрении не было, что «по всем основным пунктам... Добролюбов и народники расходились самым недвусмысленным образом», и он совсем «неповинен в шалостях позднейшего народничества» (325).

С особой остротой и резкостью вопрос о непримиримости либеральных и демократических тенденций, о несостоятельности претензий «мечущихся» либеральных интеллигентов поставлен в одном из самых блистательных фельетонов Воровского «Зачем понадобился туман?», также опубликованном в журнале «Просвещение».

Фельетонист как бы прикрывается маской такого благонамеренного либерального обывателя, горько сетующего на грубых материалистов, посмеявших поставить вопрос о различных политических и социальных тенденциях в среде русской интеллигенции, о буржуазном своекорыстии либерализма. И с каким умилением воспринимает этот либеральный обыватель «примиряющую» статью Неведомского, осудившего «бессмысленность и бесполезность» всяких нападок на либерализм и на буржуазию, ибо «нет ни буржуазии, ни либерализма», а есть одна-единая, нераздельно преемственная «от Радищева до Петрищева и от Новикова

до Милюкова многострадальная интеллигенция» (496).

Отмечая заслугу Воровского, сумевшего правильно определить основной водораздел в общественной борьбе 40—60-х годов, необходимо, однако, отметить, что он неправомерно противопоставлял Чернышевскому Герцена, зачисляя последнего в лагерь дворянского либерализма.

Воровский ошибался, считая расхождение «Современника» с Герценом в период реформы выражением разрыва «радикального различия с либеральным барством». В действительности это были расхождения внутри демократического лагеря; несмотря на либеральные колебания и иллюзии Герцена, «демократ все же брал в нем верх»<sup>1</sup>.

При сравнении с ленинской статьей «Памяти Герцена» особенно очевидна односторонность суждений Воровского о деятельности писателя, сыгравшего, по словам В. И. Ленина, «великую роль в подготовке русской революции»<sup>2</sup>.

Однако в статье «Был ли Герцен социа-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 21, с. 259. (По-видимому, ленинская статья о Герцене, напечатанная в заграничном органе большевиков «Социал-демократ» весной 1912 г., не была известна Воровскому, который в это время находился в Одессе, а потом был выслан на два года в административном порядке в Вологду. Поэтому, ссылаясь в статье «Был ли Герцен социалистом?» (1920) на Плеханова, Иванова-Разумника, Кирика Левина и Покровского, Воровский ни разу не упоминает о ленинской работе, в которой был дан на этот вопрос исчерпывающий ответ. — *Примеч. автора*).

<sup>2</sup> Там же, с. 255.

листом?» есть ряд верных положений. Воровский правильно отвечает на основной вопрос, сформулированный в заглавии статьи. Имея в виду научный социализм, он утверждал, что революционность Герцена «не была социалистической». Воровский близок здесь к ленинской мысли о том, что «в учении Герцена, как и во всем русском народничестве — вплоть до полинявшего народничества теперешних «социалистов-революционеров» — нет *ни грана* социализма»<sup>1</sup>. Этот вопрос выдвигается на первый план, по-видимому, в связи с полемической направленностью статьи Воровского против эсеровских публицистов типа Иванова-Разумника, которые хватались за самую слабую сторону в наследии Герцена — его «русский социализм» — и объявляли себя на этом основании наследниками и выразителями подлинно социалистических учений.

Воровский выступает против этой явной фальсификации, подчеркивает, что историческое значение Герцена определяется не его непоследовательным и путаным «социализмом», а тем, что он был «самым крупным, самым блестящим, самым замечательным» деятелем эпохи превращения России феодальной в Россию капиталистическую.

Суждения Воровского о Герцене были полемически заострены и против измышлений Мережковского, превратившего Герцена в «христианского подвижника» и космополита, и против «веховской» клеветы на Герцена — якобы «провозвестника религиозного

---

<sup>1</sup> В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т. 21, с. 257—258.

возрождения», и против либерально-народнической легенды, представлявшей Герцена «мирным» народником-оппортунистом.

О том, что к оценке сложнейших явлений русской литературы и общественной мысли Воровский подходил с классовых, партийных позиций, свидетельствуют и резкие выступления его против реакционных идей толстовщины, за которые цеплялись ренегаты всех мастей и оттенков.

«Великим Дон-Кихотом российской современности» назвал Воровский Толстого, который «бросается на грозные мельницы на своем Россинанте, хромавшем на все четыре ноги, с медным тазом непротивленства вместо шлема, с безвредной жердью братской любви вместо копья. Он боролся путем отрицания борьбы» (436—437).

И хотя сравнение с Дон-Кихотом великого писателя, отразившего чаяния и устремления многомиллионного крестьянства, разумеется, неправомерно, общая направленность выступления Воровского, несомненно, идет в русле ленинских статей о Толстом. С еще большим основанием можно говорить об этом применительно к статье «У великой могилы», являющейся откликом на события, всколыхнувшие всю Россию, — уход и смерть Толстого. Правда, Воровский и здесь не поднимается до ленинской концепции творчества Толстого, как отражения силы и слабости первой русской революции. Но статья критика-большевика решительно противостояла либеральному пустословию кадетской и меньшевистской печати, лице-



мерно объявлявшей Толстого голосом и совестью всей России.

Воровский с огромной любовью говорит о гениальном художнике, с великой скорбью пишет о том, что «замолкло болевшее за всех страждущих сердце, уснул вечно неугомонный мозг, затих неподкупный голос».

Но для него Толстой — «это еще не вся Россия, не весь народ, не все, что в нем заложено, что в нем бродит». «Ибо жизнь народа, его помыслы и стремления, — пишет критик, — не исчерпываются одним формулированием, осознанием его тяжелого положения в настоящем и тех настроений, которые порождает это настоящее», важно увидеть «пути развития, зародыши будущего, формы грядущего».

И он судит творчество и идею Толстого с позиций более высокой справедливости, с позиции революционного пролетариата и его партии, убежденный в том, что «будущее может и должно сложиться не на почве личного самосовершенствования и искания счастья в самом себе», и потому враждебно «толстовскому евангелию безысходной скорби и отречения от царства божия на земле».

«И они боролись с ним, — пишет критик, — и они отрицали его, и он отрицал их, и во многом не понимали они друг друга, как сегодняшней день не понимает завтрашнего. И каждый из них был верен себе и прав перед лицом души своей. Но вряд ли можно сомневаться, кто был прав перед историей» (232—233).

И в этой статье, с болью и горечью говоря о великом и страстно любимом художнике,

Воровский остается большевиком-ленинцем, для которого ценность творческого наследия Толстого определяется тем, как служит оно будущему, что дает и чем вооружает в борьбе за это будущее революционный пролетариат, призывает осуществить на деле, воплотить в жизнь мечту художника о справедливой и счастливой жизни.

## НОВАЯ ЭПОХА — НОВЫЕ ТРЕБОВАНИЯ

В статьях Воровского поставлен вопрос о новых задачах искусства на пролетарском этапе освободительного движения, о новых требованиях, которые предъявляла жизнь к творчеству писателей, о судьбе реализма в новую эпоху.

Выступая против буржуазной критики, которая провозглашала несостоятельность реализма и объявляла высшим достижением мировой художественной культуры творения модернистов, Воровский последовательно подчеркивал плодотворность принципов реалистического искусства в художественном исследовании сложнейших процессов жизни. И в то же время он уловил историческую необходимость дальнейшего развития, качественного обновления реализма, ибо в новых исторических условиях художественное постижение главных процессов жизни, равное по обобщающей силе классике XIX века, невозможно было без ясного видения перспективы, без умения запечатлеть действительность в свете коммунистического идеала, в революционном развитии, в движении к социалистическому будущему.

Следует особо отметить, что в самой

постановке вопроса о пролетарской литературе, о генезисе социалистического искусства Воровский был чужд схематизму и догматическому упрощенчеству, которое нередко сказывалось и позднее в нашей критике и литературоведении. Он неоднократно подчеркивал, что дело здесь не в тематике и не только в объекте изображения, а прежде всего в общей тональности творчества, в самом подходе к жизни, которая рассматривается с позиций революционного пролетариата. «Ведь для того, чтобы быть действительно пролетарской, — писал критик, — поэзия не должна обязательно черпать свои темы из жизни пролетариата. Здесь не в теме суть, а в самом духе творчества, в доминирующем настроении...» (316).

Воровский один из первых увидел, что пролетарский этап освободительного движения выдвигает новые задачи перед искусством, открывает перед ним прежде неведомые возможности и перспективы. Оно призвано было не только отразить эпоху во всех ее противоречиях, но и обнаружить в настоящем реальные пути к будущему, запечатлеть социалистические тенденции русской революции. Критика капиталистического общества могла быть теперь до конца последовательной, она могла опираться на реальный опыт борьбы рабочей массы, являющейся единственной естественной носительницей социалистического идеала.

«Можно отрицать данную жизнь во имя другой, лучшей жизни, — писал Воровский, — и тогда творчеству художника открываются необозримые горизонты, ибо

такое отрицание чревато неисчерпаемым богатством» (262).

Эти важнейшие методологические положения руководят критиком при его подходе к творчеству Горького. С тех же позиций рассматривает он и творчество таких писателей-реалистов, как Бунин и Куприн.

Воровский высоко оценивает мастерство Куприна-художника, подчеркивает демократизм и гуманистические тенденции его творчества, выступает против буржуазной критики, использовавшей слабые стороны писателя, чтобы оторвать его от демократического крыла литературы. Воровский рассматривает Куприна как продолжателя традиций критического реализма, относит его к группе писателей, духовным отцом которых был Чехов. И вместе с тем критик раскрывает ставшие особенно заметными в годы реакции противоречия во взглядах и творчестве Куприна: с одной стороны — талантливая, яркая, искренняя критика современной порочной и уродливой действительности, гуманистический протест против нее и сочувствие борьбе угнетенных; с другой — непонимание глубинных законов общественной жизни, причин социальной несправедливости и реальных путей к ее преодолению. Беда талантливого художника в том, что он отстал от действительности «на целое поколение», прошел мимо главного героя своего времени — пролетария-революционера, а потому оказывался иногда в положении «старосветского помещика от литературы», который «ходит по периферии жизни... обводит только ее контуры».

И Воровский делает очень важный вывод: причины этой ограниченности реализма Куприна не в каких-либо имманентных законах искусства, якобы исключающих возможность художественного отражения новых явлений, а в ограниченности классовой позиции писателя. «Воспроизводить картины новой социальной борьбы, — пишет он, — совершающейся на глазах у Куприна, мешает ему не то, что он художник, а то, что его аполитическая психология чужда жизни тех слоев народа, которые выносят на своих плечах... грандиозную борьбу...» (260) — борьбу за социалистическое преобразование общества.

Приступая к анализу повести Бунина «Деревня», Воровский подчеркивает, что это «талантливая, то есть действительно внутренне пережитая и искренне написанная талантливым художником повесть». Он отдаст должное силе критического реализма Бунина в изображении «идиотизма деревенской жизни», умению его увидеть и с большой силой запечатлеть «разложение старых нравов, падение господствующей морали, крушение прежних, устоявшихся понятий, то есть отрицательные явления» в жизни деревни, формирование быта, психики, всего духовного облика народившейся в деревне новой социальной прослойки — кулачества.

Сопоставляя действительную жизнь русской деревни после революции 1905 года с картиной, нарисованной Буниным, Воровский доказывает, что эта картина страдает неполнотой и односторонностью, что в ней не хватает изображения новой деревни,

всколыхнувшейся в годы революции, нового крестьянства, которое «уже существует, уже заявляет о себе».

«Пять лет назад сонная, застоявшаяся деревня, — пишет Воровский в статье 1910 года, — была раскачана революционным шквалом. Она всколыхнулась, хлынула из берегов и раскрыла перед всеми свои сокровенные глубины. Мы все читали знаменитые «резолуции» сельских сходов, следили за выборами в Думу, видали этих крестьянских депутатов, особенно во II Думе, — и все это вовсе не походило на ту картину тупой ограниченности, дикого суеверия, скотского эгоизма, которые рисует нам Бунин» (308).

Черты этой новой деревни ускользнули из поля художественного зрения Бунина не только потому, что новое вообще труднее уловить и запечатлеть в искусстве, но главным образом потому, что он подошел к изображению деревни с позиций «вырождающейся «барской интеллигенции» и не смог воспринять «наблюдаемое явление в формах его движения, его развития», «увидеть и оценить зародыши нового уклада деревенской жизни, новой этики, новой идеологии».

Критик по достоинству оценивает талант Бунина и Куприна. Но и талант и искренность для Воровского еще не критерий оценки, а только условия создания произведений подлинного искусства. Критерием же оценки является мера постижения и художественного освоения того главного, чем живет сегодня народ и что определяет движение жизни, завтрашний день, перспективы общественного развития.

Подходя с таким критерием к творчеству Куприна, к бунинской повести «Деревня», Воровский показывает односторонность нарисованной ими картины, в которой не нашлось места новым революционным явлениям в жизни современной деревни.

Напрасно некоторые современные исследователи пытаются «защищать» Бунина от Воровского, изображая критика чуть ли не предшественником разного рода вульгаризаторов, учинявших разнос бунинской повести «Деревня». Так, А. Волков в книге о Бунине упрекает критика-большевика в «непоследовательном» подходе к «Деревне» на том основании, что Воровский якобы обвинил повесть в «художественной неполноценности», ибо ее содержание расходилось с «горячим желанием» критика «направить все силы русской реалистической литературы на благо революции»<sup>1</sup>. По А. Волкову получается, что Воровский исходил в оценке бунинской повести из своих субъективистских пожеланий и представлении о том, какой «должна быть» картина деревни.

Однако подобный субъективизм и игнорирование критериев жизненной правды были глубоко чужды всей эстетической концепции Воровского. Заметим, кстати, что он не упрекает «Деревню» в «художественной неполноценности», ничего не требует от художника и ничего не предписывает ему. И содержание бунинской повести Воровский связывает не со своим субъективным представлением,

---

<sup>1</sup> А. В о л к о в. Проза Ивана Бунина. М., «Московский рабочий», 1969, с. 76.



не с «горячим желанием» видеть новую, опаленную революцией деревню, а с самой жизнью, которая и приводила критика к непреложному выводу о том, что Бунин «смог воспринять и художественно переработать лишь *часть* процесса, лишь его *первую половину* — именно разложение старого, в то время как рождение нового, то есть неразрывно связанная *вторая* половина процесса, ускользало из поля его художественного зрения» (309).

И критик с полным основанием утверждает, что при всем изяществе и артистизме бунинского таланта некоторые весьма существенные явления новой жизни остались вне поля его художественного зрения, и противопоставляет повести Бунина горьковское «Лето», запечатлевшее новые черты деревни, отнюдь не преувеличивая художественные достоинства этого произведения.

Статья Воровского открывала перед литературой о деревне новые перспективы, призывала ее запечатлеть новые явления, выступившие на первый план в годы революции и именно этим — подлинно правдивым изображением жизни — послужить делу ее революционного преобразования.

Воровский ни в чем не упрекает и не обвиняет и Куприна, но подмечает тот непреложный факт, что талантливый художник, пройдя мимо главных явлений действительности, оказался в роли «старосветского помещика литературы», «ходит по периферии жизни, обводит только ее контуры». И этот вывод Воровского свидетельствует о проницательности критика, подтвержденной всей после-

дующей драматической судьбой обоих выдающихся художников слова.

Чуткость к новому, умение увидеть и запечатлеть новые явления жизни, уловить «самое животрепещущее» Воровский выдвигал, таким образом, как один из важнейших критериев оценки произведений искусства. С этих позиций подходит он и к творчеству Чехова.

Воровский писал о Чехове и в статье «Лишние люди» (1905), рассматривая образы интеллигентов в чеховских пьесах, и в работе «Из истории новейшего романа», сопоставляя Бунина, Куприна, Горького с Чеховым, и в статьях, опубликованных в периодической печати в связи с пятидесятилетием со дня рождения Чехова.

В статье «А. П. Чехов» (1910) Воровский, характеризуя последний период творчества Чехова, отмечает новые моменты в мировоззрении писателя и в отношении его к своим героям, пишет о том, что «тонким художественным чутьем он уже предвидел надвигающееся новое». Развивая эту мысль в статье «А. П. Чехов и русская интеллигенция», критик писал, что Чехов «в последние годы своей жизни и творчества прозрел надвигающееся новое», что «теперь, накануне громадных событий, что-то новое открылось в мозгу бытописца «лишних людей», открылся какой-то новый уголок, и он вдруг постиг всю важность и все значение для грядущего этих новых людей. Представить себе ясно, конкретно это грядущее и роль этих людей он не мог — ему мешало все его прошлое. И он дал только неуверенные, робкие конту-

ры, дал их дрожащей рукой, но дал потому, что верил в их реальность» (229—230).

Сопоставлением Чехова и Горького, сопоставлением двух периодов, двух этапов развития русского общества и русской литературы начинается и раздел, посвященный Горькому, в работе «Из истории новейшего романа». Воровский подчеркивает, что Горький выступил не только «отрицателем», но и «вместе с тем преемником А. Чехова». Чехов тоже «многосторонний новатор», появившийся в момент «внутреннего перелома» в жизни русского общества на грани 80-х и 90-х годов, но Горькому удалось то, перед чем остановились и Куприн, и Бунин, и даже Чехов: не только «услышать слабый еще голос зарождавшейся новой жизни», но и стать «вестником назревающей бури», художником самого передового класса, который «провозгласил себя носителем революционного начала и в социальной и в политической жизни».

Широкая концептуальность, стремление охватить процесс творческого развития Горького в целом, в его наиболее крупных звеньях и в их логической взаимосвязи составляют замечательную и весьма поучительную для современного литературоведения особенность статей Воровского о Горьком. И даже те мысли его, с которыми сегодня мы не можем согласиться, заслуживают, как справедливо отмечал Луначарский, самого внимательного рассмотрения.

Воровский одним из первых уловил связь творчества Горького с новым этапом освободительного движения, увидел в нем отраже-

ние настроения пролетариата, возглавившего всенародную борьбу за свободу. Этим он объясняет новаторство Горького, своеобразие ранних горьковских произведений. С развитием русского пролетариата связывает он и дальнейшую эволюцию творчества писателя.

Эта методологически правильная концепция позволила критику сделать много глубоких наблюдений над творчеством родоначальника социалистического реализма.

Характеризуя в работе «Из истории новейшего романа» творчество раннего Горького, Воровский говорит о трудных и напряженных исканиях писателя. Он справедливо отмечает, что «революционная психология» молодого Горького «была еще... не упорядочена стройным мировоззрением», и показывает, как эволюционировала его творческая мысль под влиянием событий общественной жизни.

Конечно, та схема развития писателя, которую предлагает Воровский, с годами становится явно недостаточной, не охватывающей всей сложности процесса, всех фактов, известных современному горьковедению. Первый период творчества Горького не исчерпывается «босаяцкими рассказами», а второй — пьесами об интеллигенции. Однако очень существенно заметить, что критик стремится установить закономерность творческого развития Горького.

В романтике раннего Горького Воровский увидел отражение героического, боевого настроения класса, который призван историей, освобождая себя, освободить все

человечество. Его концепция горьковской романтики противостояла трактовке ее не только декадентской, либерально-кадетской, но и меньшевистской критикой. Известно, что Плеханов весьма настороженно отнесся к «романтическому оптимизму» Горького, увидев в нем выражение большевистских позиций писателя, а Неведомский, утверждая, что автор «Фомы Гордеева» формулирует настроение «социализированного ницшеанства», отрицал отражение в романтике раннего Горького мироощущения поднимающегося к борьбе революционного пролетариата<sup>1</sup>. Полемика вокруг горьковской революционной романтики продолжалась многие годы, приобретая подчас особую остроту.

Воровский рассматривает героическую романтику Горького как порождение и отражение героики самой жизни, утверждает объективную основу горьковского романтизма и его связь с борьбой революционного пролетариата.

Этот методологический подход, близкий в принципе к ленинскому прочтению Толстого, отразившего сложнейшие и противоречивые процессы первой русской революции, показывает, что критическая мысль Воровского была подлинно диалектичной, чуждой всякого рода догматической окостенелости, столь долго сказывавшейся в нашем горьковедении.

Характеризуя мироощущение пробуждающейся пролетарской массы, Воровский:

---

<sup>1</sup> См. об этом в статье И. Баскевича «Вопросы пролетарской литературы в дооктябрьской критике». — «Ученые записки Курского пединститута», вып. 55, 1968.

пишет: «Указанные нами выше социальные условия породили в душе М. Горького те смелые, сильные, свободные чувства и мысли, которые неизбежно сопутствуют всякому революционному перевороту, без которых психологически немыслима сама революция» (237).

Любопытно, что сам Горький много лет спустя почти теми же словами определял сущность и значение активного романтизма, его связь с революцией. А примерно в то же время, когда писал свою статью Воровский, Горький в каприйских лекциях говорил о социальном романтизме, романтизме коллективизма: «...термином этим, за неимением другого, я определяю только повышенное, боевое настроение пролетария, вытекающее из сознания им своих сил, из все более усваиваемого им взгляда на себя как на хозяина мира и на освободителя человечества»<sup>1</sup>.

Очевидна близость мысли Горького и Воровского в определении социальной и классовой природы нового романтизма.

Но есть и принципиальное различие между горьковской формулой романтизма и тем определением, которое дает ему Воровский.

Воровский связывает романтизм только с ранним этапом пролетарского движения, видит в нем отражение незрелости сознания, «когда только начинают формироваться первые кадры будущего боевого класса и умы охватывает еще неясная, расплывчатая ха-

---

<sup>1</sup> М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, с. 70.

отическая идея борьбы». Он считает, что быстрое развитие пролетариата и связанная с этим творческая эволюция Горького должны привести к изживанию романтизма, что «налет романтизма» в повести «Мать» объясняется тем, что писатель «не успел еще вполне отделаться от недавнего романтического увлечения».

Горьковское определение нового романтизма значительно глубже, ибо в нем подчеркнута связь романтики с тем, что пролетариат *осознает* историческое значение своей борьбы. В процессе развития пролетариата эта романтика не изживается, как думал Воровский, а все более полно выражает веру рабочего класса в торжество социализма. Конечно, очень заметна и существенна разница между романтикой ранних горьковских произведений и романтикой «Матери» и «Сказок об Италии», определяющаяся тем, что борцов за торжество социалистического идеала писатель нашел в реальной жизни. Процесс творческого развития Горького заключался не в преодолении «налета романтизма», а в создании образов пролетарских революционеров, чья реальная жизнь была исполнена героической романтики.

Не распознав до конца нового эстетического качества социалистического искусства, органической составной частью которого становилась революционная романтика, Воровский приходил порой к противопоставлению реализма и романтики в творчестве Горького, упрекая писателя в «грехах романтизма». Он чувствовал необычность героев

горьковской «Матери» — реалистических образов, овеянных революционной романтикой. Но ему казалось, что романтизация здесь, в реалистическом произведении, незаконна, приводит к «идеализированной односторонности», мешает живости изображения.

Нельзя вместе с тем не видеть, что сам подход Воровского к проблеме горьковского романтизма был принципиально противоположен трактовке этого вопроса в либерально-буржуазной и меньшевистской критике, которая «выводила» горьковский романтизм из индивидуалистических, ницшеанских устремлений, якобы присущих писателю, отождествляя его с реакционной романтикой декадентов.

Воровский пытается охарактеризовать и стилевое выражение романтического содержания, раскрыть своеобразие романтического изображения жизни.

«Поэт-романтик, — писал он, — не просто воспринимает в художественных образах окружающий его мир, а воспринимает его в преувеличенных линиях, в сгущенных красках, в потенцированных формах. И воспроизводит он эти эстетические образы и эмоции не так, как воспринял их, а, в свою очередь, фантастически преувеличенно. Таким образом, творческая работа романтика сопровождается двукратным потенцированием линий, форм, красок, светотеней, перспективы. Отсюда образы романтической литературы необычно выпуклы, яркие, красочны, легко подкупают своей несбыточностью, вызывают более сильные эмоции, чем реалис-



тические образы, хотя последние сопровождаются более спокойными и более глубокими переживаниями» (236).

Эти мысли Воровского глубоко справедливы и весьма актуальны, тем более, что еще совсем недавно романтику рассматривали подчас либо только как отражение героической действительности, либо только как особенность стиля, разрывая таким образом содержание и форму.

Далее Воровский решительно выступает против имевших широкое хождение в современной ему критике вздорных представлений о Горьком как о певце и «идеализаторе» босячества. Именно этот вопрос о горьковских босяках и об отношении к ним общества, насколько можно судить по письмам Воровского из орловской ссылки, был темой его первой, не дошедшей до нас статьи о Горьком, написанной в 1899 году.

Через три года в статье «О М. Горьком», высмеяв пошлые помышления Евг. Ляцкого, Воровский писал, что оценка Горького как идеализатора босяцкого пролетариата глубоко ошибочна и «нужно удивляться только беззастенчивости некоторых господ, приписывающих ему не только взгляды и мораль, но и поступки бродяг и воров».

Воровский издевался над стараньями Ляцкого объявить Горького идеализатором босяков с их анархизмом и индивидуализмом и затушевать принципиальное различие между горьковской героической романтикой и разного рода декадентскими, ницшеанскими «романтическими» течениями, то есть, по существу, включить пролетарского писа-

теля в орбиту разложения буржуазной идеологии и культуры.

Уже в этой статье Воровский пронизательно уловил сложное отношение Горького к босякам. Они — жертвы жизни, «шлаки», которые скапливаются на поверхности и свидетельствуют о том, что «существующий строй отношений» не удовлетворяет «запросам всей жизни во всем ее богатстве и разнообразии». Но Горький делает акцент не на ужасах нищеты, не жалость и сострадание хочет вызвать у читателей к своим героям, а показывает благородство и силу простого русского человека, который даже «на дне жизни» сохраняет «жемчужины нравственных качеств», утраченные в «образованном» обществе.

Анализируя произведения раннего Горького, в частности рассказ «Супруги Орловы», Воровский подчеркивает противоречивость и сложность психологии босяков, в образах которых Горький показал нарастание протеста против современного общества — и в то же время бесперспективность анархического бунтарства. Критик отмечает, что Горький не идеализировал их, не наделял чертами, которые он хотел бы видеть, а правдиво рисовал то, что показывала ему сама жизнь.

В противовес декадентской критике, провозглашавшей Горького ницшеанцем, индивидуалистом, певцом сверхчеловека, Воровский подчеркивает гуманистический характер творчества писателя, резко отрицательное отношение его к типу босяка-хищника, к индивидуалистической морали «доморощенных сверхчеловеков». Верно конста-

тируя, с одной стороны, отражение в творчестве Горького настроений пролетариата, а с другой — отрицательное отношение писателя к «антиобщественной морали» босяков, Воровский, однако, не установил до конца связи между этими фактами, не вполне уловил своеобразие горьковского пролетарского гуманизма, противоположного не только анархическому бунтарству босяков, но и сострадательно-христианской морали, примиряющей палача и жертву. Этот пролетарский гуманизм выражается в активной борьбе за человека против уродующего его собственнического мира, и потому ему свойственны не только «доброта, альтруизм, мягкость, гуманность», но и те черты «смелости, дерзкого презрения и ненависти к мещанскому благополучию», которые критик считает характерными лишь для «антиобщественной морали Челкашей».

Не отделив четко и последовательно революционного гуманизма Горького от анархического бунтарства босяков и псевдогуманизма жалости и примирения, Воровский в статье 1910 года приходит к мысли, что первый период деятельности Горького окрашен в тона «анархического бунтарства» и лишь позднее совершается переход к «более вдумчивому анализу».

Нет нужды подробно говорить сейчас об ошибочных утверждениях Воровского. Заметим только, что в той же статье, где критик пишет о гуманности Горького в смысле расплывчатой «доброты» и «мягкости», он говорит о столкновении его с буржуазной интеллигенцией, чуждой народу, о «жгучей

ненависти» писателя к буржуазии за «ад жизни народной».

Воровский глубоко раскрывает причины враждебности Горького к буржуазно-мещанской интеллигенции, забывшей о долге перед народом и продавшейся «за чечевичную похлебку материальных благ» и совершенно справедливо отмечает дифференцированное отношение Горького к разным кругам интеллигенции. Горький, пишет он, высоко ценил «действительно альтруистические, полные готовности и самопожертвования порывы молодежи, вышедшей из буржуазно-интеллигентской среды». Эти герои противопоставлены в его пьесах не только буржуазным дельцам, но и тем, кто искренне верит в силу благотворительной деятельности на пользу народа, то есть не только реакционной, но и либерально-буржуазной интеллигенции.

Вслед за Лениным Воровский высоко оценивает горьковские «Заметки о мещанстве», печатавшиеся в большевистской газете «Новая жизнь». Критик справедливо отмечает, что Горький употреблял термин «мещанство» в смысле буржуазности и не хотел обвинить в ограниченности и пошлости классическую русскую литературу, как это облыжно приписывали ему «защитники культуры», чьи вопли только подтверждают, что удар был направлен Горьким в адрес и метко. Критик здесь имеет в виду, несомненно, кадетских публицистов из «Полярной звезды», которых он заклеил еще в 1906 году в статье «„Мятущиеся” и „мечущиеся”».

Воровский не идеализирует раннего Горького, он стремится установить внутреннюю логику творческих исканий писателя, связи ее с коренными сдвигами в самой русской жизни. Критик отмечает, что в ранних горьковских произведениях еще нет той поэзии коллективизма и ясного осознания целей борьбы пролетариата, которые появляются впоследствии, когда он в самой жизни увидел новых людей — пролетариев, связал свою судьбу с революционной социал-демократией, ленинской «Искрой», большевизмом.

Заканчивая свою первую статью о Горьком, Воровский отмечал, что в 90-х годах писатель «не нашел или, по крайней мере, не изобразил в своих рассказах такой общественной силы, которая могла бы воплотить излюбленные им нравственные качества». Критик подчеркивал при этом, что в самой действительности «сила эта только нарождается». Через восемь лет, в статье «Из истории новейшего романа», анализируя дальнейшее творческое развитие писателя, он делает уже другой вывод: «...назревающие события общественно-политической жизни и последовательное развитие мысли самого автора... привели его к пониманию, что единственным носителем начал устройства общества и уничтожения безысходного горя угнетенных масс является пролетариат. С искренностью, характерной для этого цельного человека и художника, М. Горький открыто стал на сторону рабочего класса и социал-демократии». Таким образом, развитие Горького Воровский рассматривает

в связи с изменением самой действительности, в которой писатель увидел реальные условия и общественную силу, способную к воплощению социалистического идеала.

Мысль о том, сколь плодотворно для художника может стать открытое служение рабочему классу, составляет весьма принципиальное положение критики Воровского. Именно с этим связывает он начало третьего периода в творчестве Горького, когда писатель «обрел строителя жизни в рабочем классе».

Критик подчеркивает огромное значение революции 1905 года в творческом развитии Горького. Он называет роман «Мать» и пьесу «Враги» самыми значительными произведениями этого нового периода, ознаменовавшими превращение писателя «в открытого идеолога рабочего класса».

Анализируя творческий путь Горького, Воровский показывает, как все более крепи связи писателя с движением социалистического пролетариата, как углублялся в зависимости от этого его взгляд на мир, то есть вслед за Лениным характеризует Горького как крупнейшего представителя пролетарского искусства. Эти положения Воровского в силу ряда обстоятельств не могли быть, конечно, вполне развернуты, подробно обоснованы и доказаны.

Трудность определения принципов пролетарской литературы была связана и с тем, что сама она находилась еще в процессе становления и не все стороны и тенденции ее обнаруживались вполне отчетливо и ясно даже в творчестве Горького — основополож-

ника социалистического реализма. К тому же Воровский мог знать только часть работ Горького — именно то, что писатель публиковал широко, — и не знал всех теперь нам известных произведений, писем, статей, фельетонов и т. д., и это, естественно, ограничивало его суждения<sup>1</sup>. Нужно отметить также и то, что Воровский первый выдвинул эти положения в большевистской критике, выразил их по преимуществу в кратких газетных и журнальных статьях, не имея времени для скрупулезного академического исследования, чаще всего — отвечая на очередной выпад буржуазной или меньшевистской печати. Поэтому так характерны в его статьях широкие обобщения, теоретические формулы, схватывающие самые существенные проблемы новой пролетарской литературы. Естественно, что в иных случаях Воровский выглядит схематичным, не всегда находит точные слова для выражения своих мыслей, своего восприятия художественной литературы, восприятия, как правило, тонкого и глубокого, а иногда выдвигает и ошибочные формулы.

К таким явно ошибочным формулам Воровского принадлежит вывод о «прочной гармонии» в раннем творчестве Горького между «некоторой анархичностью мышления» писателя и изображаемой им средой босяков. Благодаря этой «гармонии», впо-

---

<sup>1</sup> «В поле зрения дореволюционной критики было меньше половины произведений Горького 90-х годов», — писал Б. В. Михайловский (см.: «Горьковские чтения». М — Л. Изд-во АН СССР, 1949, с. 18).

следствии утерянной, — полагал Воровский, — Горький и смог подняться в раннем творчестве на такую художественную высоту, какой он больше не достигал в своих позднейших произведениях. Эти слова были написаны в 1910 году, когда Горьким еще не были созданы «Сказки об Италии», «Рождение человека», автобиографическая трилогия и многие другие произведения, которые, вероятно, заставили бы критика пересмотреть свое суждение.

Нетрудно заметить, что ошибочный вывод Воровского противоречил уже отмеченным верным посылкам, противоречил его собственному анализу социальной природы творчества раннего Горького.

В статьях о Горьком и о писателях-«знаньевцах» Воровский поставил вопрос об отношении искусства к действительности, о типизации новых, только нарождающихся явлений и тенденций жизни. Критик, как мы видели, чувствовал ограниченность возможностей реализма старого типа в решении этой задачи. Но значит ли это, что реализм вообще отжил свой век, исчерпал свои возможности? И как изобразить новое, нарождающееся, не впадая в односторонность, не допуская искусственной идеализации?

Воровский не ответил до конца на эти вопросы. Но он решительно выступил против недооценки реализма, против сочинительства, отступления от жизненной правды. Критик понимал, что новое рождается в борьбе со старым, что оно не существует в кристально чистом виде. И художник, если он



хочет создать правдивую, эстетически впечатляющую картину жизни, должен воспроизвести эту реальную сложность связей и опосредований, не может искусственно отбирать только положительное, отсеивая и изолируя от него все, что составляет полноту жизни. Для Воровского было неприемлемо эстетическое кредо одного из героев горьковской пьесы «Чудаки» — писателя Мастакова, утверждавшего право художника на односторонний отбор и изображение только того, что «мне дорого и близко». Критик расценивал это кредо Мастакова как отход от реализма, от великого принципа жизненной правды в искусстве, и был совершенно прав. Возникновение нового искусства виделось ему на пути все более верного, более глубокого изображения действительности, на пути дальнейшего качественного обновления и обогащения реализма. И здесь также нельзя не согласиться с Воровским.

Вся история советской литературы убедительно показывает: успехи и победы в борьбе за утверждение нового были достигнуты в результате правдивого отражения реальных, из жизни взятых характеров и конфликтов.

Правдивое отражение жизни в революционном развитии предполагает умение видеть в настоящем становление будущего. Сила воздействия нашего искусства определяется, как известно, не только благородством стремлений героев, но и реальностью их существования. Нам нужна героическая, а не идиллическая литература, возвышаю-

щая нас правда, чуждая как приукрашивания, так и всякого рода очернительства, натуралистического обеднения жизни. Именно поэтому такой резкой критике была в свое время подвергнута в нашей печати вульгаризаторская теория «идеального героя» с ее наивной, умозрительной регламентацией черт характера, призванного служить примером для подражания.

Воровский был совершенно прав, когда выступал против отхода от жизненной правды, одностороннего изображения действительности. Отвергая субъективизм в подходе к жизни, в отборе жизненного материала, критик отстаивал справедливую, весьма актуальную и сегодня мысль о том, что новое, социалистическое искусство утверждает свои идеалы не на основе произвольного отбора и отсеивания жизненных фактов в соответствии с заранее сконструированной схемой, а в результате исследования художником действительности во всей ее полноте, сложности и многообразии. Он утверждал, таким образом, жизненность социалистического идеала, рожденного движением самой действительности и не нуждающегося в приукрашивании.

Настойчивость, с которой возвращался Воровский к этому вопросу, определялась и некоторыми обстоятельствами идейной борьбы тех лет, в частности, полемикой против махистского, идеалистического истолкования задач художественного творчества. Показательно, что именно статьи Воровского о Горьком вызвали нападки критиков махистского толка, которые рато-

вали за полный произвол творческой фантазии художника, призванного «приподымать» действительность, давать идеализированные картины жизни. Н. Чужак, например, объявил проявлением «марксистско-опростительской» тенденции стремление Воровского в статье «Две матери» рассматривать искусство как форму отражения жизни. Н. Чужак утверждал, что сама постановка вопроса о типичности, о соответствии изображенного действительности недопустима и вульгарна и принижает «творческую цель художества. Оно есть творчество и в силу сущности своей творит жизнь в идеале...»<sup>1</sup>.

В другой своей работе, приведя слова Воровского о том, что перед художником «имеется определенный реальный материал, который он не может изменить, не погрешив против жизненной правды, а тем самым и против художественной правды», Чужак писал: «Перед нами, в сущности, не что иное, как старое-престарое обоснование уже давно изжитого элементарного реализма, проведенное контрабандой под марксистским флагом».

«Истинная цель художника, рассматриваемого в свете диалектики» и противопоставляемого «изжитому реализму», состоит, по мнению Н. Чужака, в том, чтобы «вскрыть новую действительность, таящуюся

---

<sup>1</sup> Н. Ч у ж а к. К методу литературно-художественной критики («Две матери», статья в 4-м № «Звезды»). — «Голос Сибири», 1911, 13 февраля.

в недрах современности, отбросить отживающее, временно господствующее»<sup>1</sup>.

Так, под видом диалектики, искусству навязывается схематическая односторонность. Вместо художественного исследования жизни в ее реальной полноте и диалектической сложности предлагается просто «отбросить» все отживающее, искусственно конструировать картину «новой действительности».

Сколько раз повторялись различными вульгаризаторами подобные призывы, не имеющие ничего общего с подлинными задачами социалистического искусства!

Важно подчеркнуть, что Чужак выступал не против натуралистического копирования действительности, а в принципе отвергал материалистическую концепцию отражения жизни в искусстве, противопоставлял активно-преобразующую роль искусства его познавательной функции, действенность — художественной правде.

Читая эти декларации, видишь, как мало оригинальны суждения современных ревизионистов, которые под тем же предлогом «углубления» и «обновления» марксизма атакуют ленинскую теорию отражения, пытаются доказать, что творческая сила искусства реализуется независимо от того, насколько глубоко и правдиво отражается в нем жизнь, третируют само понятие правды жизни как наивное и натуралистическое отображение. Например, в ряде работ

---

<sup>1</sup> Н. Чужак К эстетике марксизма. Иркутск, 1916, с. 4,6.

Р. Гароди мы встречаемся с демонстративным игнорированием критерия истины в искусстве. Он сводит роль искусства к познанию человеком «своей творческой силы, выраженному неисчерпаемым языком мифа».

Методологическая несостоятельность подобных утверждений, их антимарксистская сущность совершенно очевидны в свете глубокой диалектической концепции художественной правды, содержащейся в ленинских работах о литературе.

Борьба Воровского за реализм, против идеалистических теорий, провозглашавших произвол творческой фантазии художника, — а именно в этом был пафос его статей и рациональное зерно его концепции — сохраняет живое значение и поныне, прочно входит в арсенал эстетической теории марксизма.

Воровский был прав, когда утверждал, что процесс типизации заключается не в произвольном конструировании характера и типов, не в субъективистском «сочинительстве», а в постижении сущности жизни, в творческом, правдивом воспроизведении, истолковании и оценке того, что есть действительность. Когда критик говорит, что «процесс, благодаря которому в мозгу художника появляются образы и типы... проходит вне сферы сознания», то он утверждает не бессознательность художественного творчества<sup>1</sup>, а то бесспорное положение, что

---

<sup>1</sup> В той же статье Воровский специально оговаривается, что нет никаких оснований относить поэзию к категории «бессознательного» творчества», хотя «подготовительные пути, образование ее элементов ускользают от контроля нашего сознания».

художник имеет дело с не зависящей от его воли действительностью, что характеры людей складываются в самой жизни, а писатель лишь отражает и типизирует их. Из этого Воровский делает вывод, что искусство не может дать правдивого изображения будущего. Этот тезис вызвал в свое время возражения со стороны Луначарского, опасавшегося, что он может обескуражить писателей, призванных «нарисовать нам яркие картины... будущего и таким образом вложить экстаз в строителей и борцов за это будущее»<sup>1</sup>.

Конечно, излишне резкая оценка Воровским романов о будущем, не случайно именуемых утопическими, связанная, по видимому, с конкретными обстоятельствами литературной жизни и борьбы того времени<sup>2</sup>, не может быть признана справедливой.

---

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. В. В. Воровский как литературный критик. — Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, М., 1967, с. 393.

<sup>2</sup> Известно, что В. И. Ленин резко отрицательно относился к утопическим романам А. Богданова, где под видом жизни на Марсе изображалось будущее общество, как представлял его эмпириомонист Богданов.

В одном из писем к М. И. Ульяновой, посмеявшись над фантазией английского астронома, всерьез полагававшего, что люди на Марсе «должны быть в  $2\frac{2}{3}$  раза больше здешних, притом с хоботами, и покрыты перьями или звериной шкурой, с четырьмя или шестью ногами», В. И. Ленин иронически замечает, что Богданов в «Красной звезде» «нас поднадул, описавши марсианских красавиц неполно...» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 55, с. 254). Это было написано Лениным в 1908 г. И когда через два года Воровский с иронией писал об утопическом романе, то излишняя резкость его суждения могла объясняться и полемической заостренностью против фантастических вымыслов махиста Богданова.

Произведения подобного рода несомненно могут иметь познавательное и воспитательное значение. Однако — и в этом Воровский прав — было бы неверно преувеличивать возможности литературы в изображении будущего, искать именно на этом пути решение главной задачи, которая стоит перед искусством.

Марксизм, впервые открывая возможность научного предвидения наиболее общих закономерностей будущего, отвергает, однако, бесплодные гадания о том, как в деталях и подробностях будет выглядеть будущее общество и люди, составляющие его. Этим он отличается от различных утопических систем, о которых Ф. Энгельс в «Анти-Дюринге» писал: «...Чем больше разрабатывались они в подробностях, тем дальше они должны были уноситься в область чистой фантазии»<sup>1</sup>.

И если теоретик не может создать идеал, элементов которого нет в жизни, то художник тем более не может нарисовать достоверный, а значит, и подлинно художественный образ будущего человека, ибо специфика искусства требует изображения не общих контуров, а характеров людей во всей определенности их поведения и индивидуальных качеств. Поэтому роман, «изображающий будущее общество», по необходимости явится фантастическим представлением о будущем, хотя бы и основанном на научном прогнозе, и было бы несправедливо применять к нему

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 269.

те же критерии оценки, что и к произведению, призванному правдиво отразить существенные явления реальной действительности. Этим, разумеется, ни в какой мере не принижается общественно-активная роль литературы в борьбе за будущее общество, за победу нового и передового в жизни.

Что же касается опасений и возражений Луначарского по поводу утопического романа, то они в известной степени основаны на недоразумении. Воровский ведь, собственно, совсем не «закрывал» этот жанр и не «отменял» его значения. Он говорил только, что такой роман будет неизбежно именно утопическим, против чего Луначарский, собственно, и не возражает.

Наше будущее готовится сегодняшней повседневной работой и борьбой. И чтобы «заглянуть в наше завтра», писателю надо запечатлеть те тенденции развития к будущему, которые существуют в современной действительности, выработать, как говорил Горький, умение смотреть на настоящее из будущего, подмечать зародыш будущего в настоящем. Критерий жизненной правды при этом сохраняет все свое значение, а вульгаризаторские рекомендации изображать ростки нового... в качестве победивших зрелых явлений жизни могут на деле привести только к лакировке, фальши и антихудожественности<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Почти через двадцать лет после публикации статей В. Воровского А. Фадеев, много и плодотворно размышлявший о соотношении романтики и реализма, мечты и действительности в новом, социалистическом искусстве, писал: «Не надо приукрашивать действительность.



Воровский справедливо считал, что литература изменяет своей природе, если подменяет правду жизни произвольными конструкциями, выдает за сущее картины желаемого. Но критик ошибался, когда утверждал, что «новые явления, которые регистрируются и классифицируются нашим мышлением, еще не воздействуют на нашу художественную психику, не толкают ее к реагированию на это новое».

Становление новой литературы, как мы видели, Воровский связывал с новыми процессами в действительности, с появлением нового героя в самой жизни. Но ему казалось, что целостный характер этого нового героя еще не сформировался в то время в жизни. Образование «творческой пролетарской психики» он относил к более или менее отдаленному будущему. И именно тогда, полагал он, только и станет возможно появление подлинно пролетарского искусства.

Остановимся на этом вопросе несколько подробнее. Еще говоря о Горьком-романтике, Воровский замечает, что писатель «стремился воплотить свои переживания в живые образы, а для этого ему необходим был реальный, конкретный материал, который нельзя сочинить, который дает сама жизнь». Что это

---

Надо видеть ее завтрашний день. Это одна из самых существенных сторон социалистического реализма. Но жизнь нашу и завтрашний день наш можно изображать и в форме, родственной классическим реалистическим романам, то есть на бытовой основе, и в форме, родственной «Фаусту» или «Демону», то есть в форме романтической, или сказочной, или условной, в общем, в любой форме, позволяющей видеть правду». (А. Фадеев, Собр. соч. в 7-ми томах, т. 6, с. 321).

за материал? Воровский подразумевает под ним определившийся психический склад того или иного класса, соответствующий его исторической роли. Таким психическим складом, полагает Воровский, русский рабочий класс еще не обладал в то время, когда Горький выступал преимущественно с романтическими произведениями. Вот почему, собственно, писателю и пришлось обратиться к романтической форме, чтобы «потенцировать», сгустить и выразить нарождавшееся боевое настроение рабочего класса. С ростом сознательности русского пролетариата начал определяться и его духовный облик, стали возникать характеры, типичные для пролетариата как класса. Этот процесс, как он отразился у Горького, и отмечает Воровский: «Представители рабочего мира, — пишет он, — проскальзывают и в ранних рассказах М. Горького. Но все эти лица не являются носителями специфической психологии и идеологии... Более определенные психические черты пролетария проявляет уже Нил в «Мещанах». Здесь больше нет бессильной анархической жажды разрушения... Однако впервые настоящие промышленные рабочие выступают у М. Горького в пьесе «Враги».

Отсюда Воровский делает вывод об отставании художественной литературы по сравнению с политической и теоретической мыслью. Этот вывод он повторяет неоднократно. В статье «Литературные наброски» — последней статье о Горьком — он развивает свои мысли наиболее подробно.

Обратим прежде всего внимание на то,

что критик говорит везде об отставании художественной идеологии по сравнению с политикой и наукой, а не вообще об отставании литературы от жизни. Ему совершенно чужды рассуждения о «пафосе дистанции», с которыми приходится встречаться и поныне. Как раз напротив, он ждет от писателя, чтобы тот замечал и воспроизводил новые явления, какие художнику свойственно изображать. Но что же ему свойственно изображать и что — не свойственно? Почему наука оказывается здесь подчас в более выгодном положении?

Воровский отвечает на этот вопрос следующим образом. Художник, в отличие от ученого или публициста, воспринимает, оставаясь художником, лишь «целые и цельные, законченные образы», материалом его творчества являются «образы и типы, сваливающиеся как бы готовыми... И в то время, как смелая мысль ученого позволяет ему рисовать более или менее вероятные картины будущего, у художника — этого властелина фантазии — опускаются бессильно руки перед подобной задачей».

В этом рассуждении критик применяет к литературе и искусству уже упомянутое марксистское положение о том, что верно предвидеть будущее можно только в существенных чертах, что все попытки изобразить будущее со всеми подробностями и деталями, в том числе с характерами будущих людей, оказываются неизбежно утопичными. А специфика искусства требует именно полной картины, и прежде всего

характеров людей в исторической конкретности их быта и бытия.

Следует подчеркнуть вместе с тем, что всем ходом своих рассуждений Воровский нисколько не умалял, а наоборот, поднимал значение научно обоснованного представления о будущем для художественной литературы. Без такого идеала, считал он, не может быть подлинно пролетарского искусства. И произведение будет тем правдивее, живее и полнокровнее, чем выше и шире идеал и чем художник меньше отрывается от реальных типов и характеров.

Однако, обращаясь к такому составившему эпоху в творчестве Горького произведению, как роман «Мать», Воровский делал из этого справедливого положения неверные выводы.

Время, когда пролетариат «выдвинет собственных идеологов в области искусства», Воровский отнес в далекое будущее. «Большой вопрос,— писал он, — дорос ли еще европейский пролетариат до этого уровня; о русском же пока и говорить не приходится» (288). Эти слова критика ни в коей мере не относятся к уровню политической сознательности русского рабочего класса, гигантски выросшей в огне первой русской революции, что неоднократно отмечает Воровский. Кстати, именно за это весьма едко и тенденциозно критиковал его Плеханов.

Нет, речь идет о другом — обо всем «психическом складе» рабочего как нового человека, свободного от пятен старого, творящего новые отношения между людьми во всех областях жизни. Это ощущение

нового, социалистического склада жизни как чего-то далекого, достижимого через долгий путь борьбы, психологически вполне объяснимо. Тем не менее оно помешало Воровскому до конца раскрыть новаторские особенности романа «Мать»; он видел их совершенно отчетливо и указывал на них, но за нечто закономерное и законное принимать отказывался. Можно думать, что Воровский здесь протестовал против разного рода вульгаризаторских «теорий» типа теории А. Богданова, по которым весь психический склад рабочего определяется как коллективистский и социалистический прямо и непосредственно, автоматически и немедленно уровнем развития производительных сил и обобществлением процесса производства. Отрицая подобные вульгаризаторские концепции, Воровский отнес в далекое будущее возникновение «целостной пролетарской психики», а вместе с этим — и возникновение истинно пролетарской литературы.

Между тем в самой революционной борьбе пролетариата возникает новый «психический склад» и новый моральный облик человека, формируются характеры, свободные от пороков собственнического мира.

Горький не отступал от жизненной правды, когда, вопреки декадентской и веховской клевете, показал, как выпрямляется, развивается, обогащается личность Ниловны, чем активнее и сознательнее участие ее в революции. Это принципиальное художественное открытие Горького, глубоко раскрывшего гуманистическое содержание революционной

борьбы социалистического пролетариата, не было вполне осознано и по достоинству оценено критиком.

Если мы примем в расчет не только неверную посылку и ошибочные суждения Воровского, но и уже неоднократно отмеченные глубоко верные, то перед нами возникнет сложная картина поисков плодотворных представлений о пролетарской литературе и пути ее развития. Только хотя бы вкратце нарисовав эту картину, и можно избавиться от довольно частых односторонних и потому несправедливых по отношению к Воровскому утверждений, что вот-де даже критик-большевик не понял новаторства Горького в «Матери», не увидел типичности Ниловны и других героев романа.

На деле все было значительно сложнее и интереснее.

Как мы видим, Воровский, не осознав до конца связи творчества Горького с реальными процессами в самой действительности, вынужден был подчас отступать от некоторых своих же исходных тезисов и посылок. С одной стороны, он проникательно охарактеризовал новаторство Горького и раскрыл его реальную основу, с другой — не мог вполне признать это новаторство, неправомерно усматривая в нем отступление от жизненной правды, одностороннее идеализированное изображение действительности.

Излагая в статье «Литературные наброски» свое понимание эстетического credo Горького, Воровский писал:

«Действительным (реальная «правда») и возможным (идеальная «правда») для

М. Горького является не *все то*, что в самом деле имеется в современной ему жизни и современных ему представлениях, а только сумма тех *положительных черт*, которые способствуют развитию общества в сторону «человечности». А если такова *жизненная правда*, то не удивительно, что *художественная правда* заключается в том, чтобы из этих положительных черт строить *идеальный образ* той жизни, которая *должна* быть и *будет*, ибо *нужно*, чтобы она была» (286).

Это положение, в котором верное переплетается с неверным, показывает, как билась мысль критика над теоретическим осмыслением новаторства горьковского творчества, открывавшего пути становления социалистической литературы. Да, конечно, для Горького было «действительным» не все, что он видел в современной жизни, а только то, что отражало тенденции движения ее к социалистическому будущему. Но это совсем не означало отбора только положительных черт, умозрительного построения идеального образа желаемой жизни. Утверждающий пафос новой литературы, принципы которой формировались в творчестве Горького, ничего общего не имеет с односторонней идеализацией действительности, а открывает возможности для развития реализма, для отражения сложной диалектики жизни, глубинных процессов борьбы за утверждение социалистического идеала. В новых исторических условиях художник мог типизировать нарождающееся, становящееся, раскрывая реальные связи

настоящего с будущим и изображая жизненный процесс во всей его цельности и подлинной диалектичности.

В статье «Литературные наброски», разбирая пьесу Горького «Чудаки», Воровский отождествлял творческую позицию автора и его героя, приписав Горькому свойственное Мاستакову конструирование идеального образа в соответствии с желаемым. Между тем творческий метод Горького принципиально противоположен тому, который провозглашает Мастаков в пьесе, и именно для Мастакова, а не для Горького, характерна приведенная выше трактовка жизненной и художественной правды. Мастаков прячется от жизни, отстраняется от зла, мотивируя это тем, что он не сатирик, утверждает право писателя выдумывать то, чего нет на свете. Горький же, умея видеть светлое, человеческое в самой жизни, не закрывал глаза на «свинцовые мерзости» современной ему действительности. И если Мастаков охотно соглашается, что старух, подобных той, какую он изобразил, «сегодня нет» в жизни, то Горький совсем иначе реагировал на упрек в нежизненности и нереальности Ниловны. В письме сотруднику «Звезды» Н. Иорданскому он резко протестовал против высказанного Воровским в статье «Две матери» утверждения, что образ Ниловны «надуманный» и «маловероятный». Горький доказывал, что такие матери есть, что он сам видел их в жизни<sup>1</sup>. Писатель протестовал против

---

<sup>1</sup> См.: М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 29. М., Гослитиздат, 1955, с. 154.



утверждений Воровского именно потому, что в данном случае речь шла не просто о художественных достоинствах или недостатках, а о наличии или отсутствии в самой жизни реальной основы для воплощения социалистического идеала.

В последней части «Литературных набросков» Воровский развивает ошибочную мысль о несовместимости искусства и борьбы, исходя из того соображения, что для художественного творчества необходим известный покой, а его не может быть в периоды общественных потрясений. Логика этой мысли находится в явном противоречии со всем опытом развития мирового искусства, на что справедливо указал А. В. Луначарский<sup>1</sup>. Но важно заметить, что утверждение это противоречит и всему пафосу, всему содержанию критической деятельности самого Воровского, тому, что им самим уже было блистательно доказано на опыте истории литературы и на примере литературы современной. Он отступает в этой статье, в частности, от тех совершенно правильных и очень глубоких положений о тенденциозности и художественности, которые были им высказаны в других работах.

Незавершенность эстетической концепции Воровского и противоречивость его суждений о Горьком чрезвычайно рельефно проявились, как мы уже отмечали, в анализе романа «Мать». Критик характеризует

---

<sup>1</sup> См.: А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., «Художественная литература», 1967, с. 395—398.

«Мать» как наиболее значительное произведение нового периода творчества Горького, новый шаг в создании образа пролетария, приветствует идейную устремленность горьковского романа, созданного с позиций большевистской партийности. Но, правильно наметив основные исходные позиции, Воровский не смог до конца раскрыть новаторский характер «Матери», ее значение в творческом развитии Горького и всей социалистической литературы.

Он утверждает здесь, что такие матери, как Ниловна, «нехарактерны для данной среды и данного времени», «могут существовать как индивидуальные явления, но не как типичные». Но вспомним, что главный недостаток повести Бунина «Деревня» он видел в том, что писатель не отразил новой, революционной деревни. Он писал, что эти явления «не попадают в поле зрения... автора» не только потому, что «сами они еще слишком новы», но и в силу того, что «художник с бунинской психикой» не улавливает еще не сложившихся типов, и противопоставлял ему именно Горького, который сумел в повести «Лето» показать эти новые и индивидуальные явления жизни деревни как типичные. И Воровский не упрекал Горького за отступление от жизненной правды. А в статье о Куприне он объяснял неспособность писателя воспроизводить картины новой социальной борьбы тем, что аполитичная психология и объективизм мешают ему осознать эти новые явления как наиболее существенные и типичные.

Воровский, таким образом, утверждал

необходимость отражения нового, которое и не может сразу стать массовым, преобладающим, а выступает в первое время, как правило, в явлениях и характерах, впервые возникающих и впервые замеченных, единичных, нераспространенных. Да и в работе «Из истории новейшего романа» он высказывает ряд соображений, опровергающих, по существу, тезис о нетипичности образа Ниловны. Он констатирует как несомненный факт процесс пробуждения самосознания среди рабочих масс и признает, что такие матери могут существовать (правда, как индивидуальные явления), что такую мать «можно себе представить». Отсюда логически следовал вывод, что массовое рабочее движение втянуло в свою орбиту даже самые отсталые слои рабочего класса, и в этом смысле образ Ниловны чрезвычайно типичен, ибо он характерен «для данной среды» и «для данного времени» — времени пробуждения социалистического сознания рабочего класса. Воровский же, отрицая типичность Ниловны, исходит из того, что большинство рабочих матерей еще не пережили того процесса, который отражен в образе Ниловны, не превратились в профессиональных революционеров. Но он, однако, не отрицает типичности образа Павла, хотя большинство рабочих не могло превратиться в профессиональных революционеров, подняться в условиях капитализма до уровня своего авангарда — партии.

Воровский не вполне уловил диалектику развития образа Ниловны, не заметил, что в процессе участия в революционной борьбе

изменяется и ее любовь к сыну, обогащается сознанием великого значения того дела, за которое борется она вместе с Павлом. И не ошибкой писателя, как думал Воровский, а глубоким чувством жизненной правды объясняется то, что именно Ниловну Горький сделал главной героиней своего романа, ибо как раз в ее судьбе с особой силой раскрывается народность и непобедимость дела революции, судьба «пробуждающихся к сознанию рабочих».

Героическое в характере Ниловны не выдуманно художником, задавшимся будто бы целью нарисовать «образ идеальной матери», — оно рождается в борьбе, ибо, как писал Ф. Энгельс, «рабочему не предоставлено никакого иного поприща для проявления своих человеческих чувств, кроме протеста против своего положения... вполне естественно, что именно в этом протесте рабочий должен обнаружить свои самые привлекательные, самые благородные, самые человеческие черты»<sup>1</sup>.

Не распознав до конца типического в образе Ниловны, Воровский не смог правильно определить и своеобразие горьковского романа.

В письме к Лассалю Ф. Энгельс указывал как на достоинство его пьесы на то, что «главные действующие лица являются действительно представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени, и черпают мотивы

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 2. с. 438.

своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет... Вы совершенно справедливо выступаете против господствующей ныне *дурной* индивидуализации, которая сводится просто к мелочному умничанью и составляет существенный признак оскудевающей литературы эпигонов»<sup>1</sup>.

Горький стремился в индивидуальных характерах своих героев раскрыть процесс всемирно-исторического значения, запечатлеть основные этапы и движущие силы революционной борьбы пролетариата. Он показал, что черты смирения, рабской покорности не вечны, а порождены уродливым социальным строем, что в процессе борьбы против собственнического мира рождается новый, свободный человек, утверждаются черты нового характера.

Воровский был неправ, когда упрекал Горького в том, что, стремясь к идеализации, он удалил «все мелочное, пошлое» из характеров Ниловны и других положительных героев «Матери». Этот упрек не аргументирован критиком и несправедлив по существу. Все дело в конкретном анализе конкретных характеров и ситуации. И если черты «мелочного, смешного, пошлого» не свойственны органически данному характеру, а приносятся для «оживления» его, то это может привести к «фальши и нехудожественности», снизить реалистическую правдивость и дей-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 29, с. 492.

ственность образа. Вот почему при дальнейшей работе над романом Горький не последовал совету критика, а пошел по другому пути, усиливая в образе матери именно те черты, которые показывали историческую закономерность и внутреннюю обусловленность движения ее к великой правде революции.

Разграничивая идейные и художественные достоинства горьковского романа, противопоставляя публицистичность художественности, Воровский сближался с концепцией Плеханова, который иногда метафизически отгораживал язык образов от языка логики и доказывал, что якобы те произведения Горького, в которых силен публицистический элемент, слабы в художественном отношении. Но справедливость требует сказать, что если Плеханов выступал при этом против самого содержания горьковских идей, против большевистской партийности «Матери», то Воровский безоговорочно приветствует идейную направленность горьковского романа, его большое пропагандистское значение.

Воровский писал свою статью «Из истории новейшего романа» в тот период, когда только что была опубликована повесть «Исповедь», в которой отразилось увлечение автора идеями богостроительства. Повесть была поднята на щит декадентской критикой. Луначарский объявил ее высшим достижением Горького-художника, а Плеханов, осуждая «Исповедь», стремился одновременно скомпрометировать «Мать», доказать «несостоятельность» большевизма. Вопрос

о дальнейшем развитии творчества Горького приобретал в этих условиях особую остроту.

Анализ «Исповеди», данный Воровским, говорит о глубоком понимании критиком основного пафоса творчества Горького. Он рассматривал «Исповедь» как результат временного удаления писателя от линии «Матери» и «Врагов», отступления с позиций революционной социал-демократии. На материале «Исповеди» он не только показал социальную почву богостроительских теорий, но и раскрыл сложный процесс борьбы лживой богостроительской схоластики, удивившей писателя от жизни, и чувства жизненной правды, в высокой степени свойственного Горькому. Автор «Матери» и «Врагов» не мог изобразить пролетариев носителями идеи богостроительства. Наоборот, создавая образ сознательного рабочего Петра, он был вынужден разбивать богостроительские фантазии, к которым сам относился с несомненным сочувствием.

Воровский стремился оторвать Горького от богостроительства, раскрыть перед ним ложность пути, на который он встал в своей повести. И чрезвычайно характерно, что залог преодоления этих ошибок он видел именно в возвращении к той позиции, которую Горький занимал, когда писал повесть «Мать». Он призывал писателя взглянуть на идеи и искания, описанные в «Исповеди», с позиции повести «Мать», показать их как проявление «ошибочных идеологий непролетарских и несознательных масс».

Дальнейшее развитие Горького показало, насколько прав был Воровский, рассматри-

вая «Исповедь» как временное отклонение писателя от большевистской позиции. Известно, что под влиянием ленинской критики Горький сумел преодолеть богостроительские ошибки, сам осудил «Исповедь» и создал замечательные произведения, в которых отразил процесс формирования пролетарского сознания в борьбе с различными формами сознания буржуазного.



Произведения искусства Воровский оценивает, исходя из насущных потребностей и запросов самой жизни, рассматривает творчество писателя как «выражение и жизненный орган общественного развития», широко применяет характерное для «реальной критики» сопоставление литературы и действительности, отражения и отражаемого. Анализируя каждое явление искусства в единстве идейности и художественности, Воровский умеет проникательно заглянуть в «душу художника, в его творческую лабораторию», показать внутреннюю логику сложных, противоречивых, а порой и мучительных исканий.

Чрезвычайно широк и разнообразен был творческий диапазон критика. Он писал и развернутые статьи — историко-социальные трактаты о судьбах русской интеллигенции, нашедших отражение в художественной литературе, и маленькие, исполненные едкого сарказма фельетоны, и критические этюды о современных писателях, и пародии, раскрывающие художественную несостоятельность модных произведений декадентской литературы.

И везде перед нами — не холодный наблюдатель, равнодушно созерцающий литературный процесс, а страстный борец, ясно понимающий огромную действенную роль художественного слова.

Отсюда боевая темпераментность статей Воровского, родившихся как горячий отклик на события литературной жизни, написанных с глубокой убежденностью и искренним воодушевлением, отличающихся большой силой эмоционального воздействия.

Он заражал читателя радостной взволнованностью, когда писал о творчестве Горького или когда проникновенно рисовал светлый образ Белинского. Но он умел быть беспощадно резким, когда обращался к пасквильным сочинениям декадентских литераторов, с едким сарказмом и испепеляющим гневом развенчивал этих ренегатов революции, пытавшихся развращать сознание народа.

Лучшие литературно-критические статьи Воровского отличаются силой логики и неотразимостью аргументации, страстной убежденностью, эмоциональностью изложения, особым изяществом стиля. Не только содержанием, но и формой, манерой изложения, конкретностью анализа противостояли они выступлениям декадентской критики с ее запутанностью и намеренной усложненностью, искусственной идеалистической терминологией и стилистикой. Нет в его статьях и прекраснородушного пустословия, столь характерного для эпигонов народнической и либеральной критики. Краткость и отточенность формулировок, афористичность письма

характерны для стиля Воровского-критика. И в публицистических, и в литературно-критических статьях он создает нередко образы большой впечатляющей силы, рисует выразительные картины, широко используя развернутые сравнения и метафоры. Контрастным противопоставлением могучего потока жизни и мирного обывательского болота начинает критик свою статью о героях чеховских пьес, о судьбах русской буржуазной интеллигенции. А мрачная картина «ночи после битвы», во время которой мародеры обирают трупы павших бойцов, является чрезвычайно выразительным вступлением к разбору враждебных революции сочинений.

В ожесточенных схватках с идейными противниками во всем блеске развернулся талант Воровского-полемиста.

Когда либералы из «Полярной звезды» объявили себя преемниками великих традиций Белинского и Герцена, Воровский сравнил их с мещанскими выскочками, старающимися украсить свои гостиные портретами «предков», купленными на аукционе у разорившейся аристократии.

Когда надо было показать ничтожество декадентской беллетристики, приспособившейся к пошлым вкусам буржуазной публики, Воровский изобразил ее в виде нарядной рождественской елки, которая при ярком свете солнечного дня оказалась всего лишь жалким деревцом, обильно и нелепо увешанным грошовой бутафорией.

Когда М. Энгельгардт обрушился с веховскими нападка на народ, «не оправдав-

ший» его чаяний, Воровский не стал опровергать «доводов» эсеровского публициста, а сравнил его с крыловской мухой, которая жужжит в рогах у вола и обижается, что он плохо тащит поклажу, — и истинное отношение «просвещенного» критика к народу, «бедному российскому Макару, на которого все шишки валяются», предстало во всей наготе.

Иногда Воровский как бы надевает маску благонамеренного обывателя, с комическим негодованием нападающего на тех, кто не может уразуметь, что его, обывателя, право — увеличивать капитал и наживать барыши — единственно святое право, безоговорочно признанное в «цивилизованных» странах.

«...В том-то и заключается великая мудрость современного общественного механизма, — по-отечески «разъясняет» Фавн наивной артистке, возмечтавшей о «красоте этических отношений» в сфере искусства, — что предпринимателю нет дела до болезни жены и смерти ребенка рабочего. Ему есть дело только до числа рабочих часов, ибо от них проистекает смысл и красота его жизни, именуемые прибылью». К тому же «антрепренер ваш не просто подрядчик, а «работодатель», и... вы должны быть сугубо благодарны ему, ибо без помощи его «капитала» рухнула бы вся «культура» (450).

Благонамеренный и «здравомыслящий» обыватель с разоблачающей его откровенностью высказывается по самым разным вопросам: он поощряет мещанскую трезвость участников съезда писателей, которые

отказались обсуждать «праздные» и «тлетворные» вопросы о правовом положении печати; он рассуждает «о пользе иллюзионов», которые отвлекают зрителей от «дурных и вредных инстинктов жадности к имущим», ибо «истинная нравственность может покоиться только на смирении, на религиозности, на мистическом стремлении от этой доли к высшему и вечному благу».

Постоянный объект фельетонов Воровского — мещанин во всех его видах и проявлениях — тупой, самодовольный, действующий применительно к подлости и заботящийся только о своей сытости, диктующий свои правила в сфере нравственности, претендующий на роль мецената-покровителя в области искусства.

Во многих фельетонах создает Воровский образ самодура Тита Титыча, который покупает оптом и в розницу деятелей ультрамодерного искусства. Не только статьи, но и фельетоны Воровского о буржуазном искусстве, служащем денежному мешку, могут быть прекрасной иллюстрацией к гениальному анализу положения художника в собственническом обществе, который был дан В. И. Лениным.

Очень ярко проявились в фельетонах столь свойственная Воровскому широта литературных ассоциаций, умение свободно и непринужденно вводить в собственный текст литературных персонажей, которые действуют наряду с жизненными героями, подлежащими осмеянию. Воровский продолжает здесь традиции Салтыкова-Щедрина.

В фельетонах Воровского получают новую жизнь хорошо известные читателям персонажи литературных произведений — Собакевич, и Манилов, Хлестаков и чеховский «злой мальчик» и многие, многие другие. Критик как бы «продолжает», «дописывает» эти образы, раскрывает те «готовности», которые в них заключены, показывает, как они оживают и проявляются в новых исторических условиях.

И в самом этом методе использования литературных персонажей Воровский также близок Ленину, под пером которого герои Тургенева и Гоголя, Грибоедова и Салтыкова-Щедрина служили блистательному разоблачению современного либерализма, угодничества, ренегатства, политического хамелеонства.

Разбор художественных произведений и анализ творчества писателя Воровский нередко завершает ярким афоризмом, как бы резюмирующим предшествующее изложение.

«Искусство ревниво и тяжело карает всякую измену», — пишет он, заканчивая анализ творческого пути Леонида Андреева. «Мрак рождает кошмары. Но и кошмары рождают мрак», — этой выразительной и емкой формулой заключается упомянутый фельетон «Литературная елка».

Веселый, искрящийся смех слит в статьях Воровского с глубоким, серьезным анализом, острая ирония и бичующий сарказм — с задушевым, исполненным подлинного лиризма повествованием.

Он знал силу смеха и владел им в совершенстве, развенчивая претенциозное лжено-

ваторство декадентских литераторов, разоблачая их как трусливых обывателей.

\* \* \*

В литературно-критических и эстетических работах Воровский неизменно учитывал специфику искусства, обращающегося ко всем сторонам духовного миря человека, способного не только убедить, но и увлечь, воодушевить, «заражать» слушателя, читателя, зрителя.

Воровский понимал силу искусства, действенного оружия преобразования мира и человека. Отсюда уже отмеченная выше непримиримость его ко всем проявлениям декадентства, апеллировавшего к низменным сторонам человеческой натуры, направленного на то, чтобы принизить человека, парализовать его волю и энергию в борьбе за преобразование мира на справедливых социалистических началах, пытающегося увести в заоблачные сферы мистики или в темные подвалы порнографии.

Для Воровского писатель не сочинитель, развлекающий публику, потрафляющий ее низменным вкусам, а общественный деятель, призванный приводить в движение «тысячи душ, миллионы сердец» и потому ответственный за содержание и направление своего творчества, за то, что несет он людям.

Лозунг «Искусство — народу», ставший программой практической деятельности нашей партии после победы революции, с

большой остротой был поставлен критиками-большевиками еще в условиях революционного подполья. В фельетоне с характерным названием «Музыка для всех», опубликованном в связи с выступлениями в 1910 году в Одессе петербургского лектора-музыковеда Шора, Воровский писал: «Дело музыкального воспитания масс не есть дело благотворительности, это... задача поднятия и облагорожения громадного большинства общества, а тем самым и всего общества» (482).

С гневом и возмущением писал Воровский о мещанской, обывательской публике, рассматривавшей художника как шута, забавляющего всех этих меценатствующих Титов Титычей, диктующих эстетические нормы и правила применительно к тому, «чего моя левая нога хочет». Обличая зависимость художника от денежного мешка, от подкупа и содержания, обнажая подлинную сущность анархического бунтарства и своеволия, губительных для искусства и не имеющих ничего общего с подлинной свободой творчества, которая достигается в органическом душевном слиянии с самым передовым движением современности, возглавляемым социалистическим пролетариатом, — утверждая эти принципы, Воровский был последовательным ленинцем, во всей своей литературной деятельности осуществлял программу, блистательно обоснованную Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература».

Среди многочисленных выступлений Воровского, посвященных положению худож-



ника в буржуазном обществе, выделяется фельетон «Мой доклад», проникнутый болью «за современное писательство, за душу современного, честного писателя, оскорбляемую и продаваемую ежечасно оптом и в розницу» (488).

А в фельетоне «Грустные итоги», имея в виду буржуазную публику, он писал: «Никогда еще писатель... не был в такой отчаянной зависимости от читающей массы, как в наши дни. Литература вполне стала «товаром», в качестве «товара» попала в руки торговцев-издателей, которые опытным глазом следят за рынком и направляют предложение сообразно спросу» (476).

Об этом приниженном положении и о рабской зависимости писателя, актрисы, музыканта, художественного критика Воровский писал неоднократно не только в статьях, но и во многих фельетонах, почти ежедневно появлявшихся на страницах одесских газет. Он подвергал сокрушающему обличению самые разные проявления торжествующей пошлости, самовластного и оскорбительного для искусства диктата обывателя, заказчика, «его препохабия» капитала.

Воровский беспощадно обличал дельцов от искусства, увлекавших публику всякого рода «фривольными зрелищами», стремившихся скормить обывателю «сомнительную эстетическую пищу... балаганного пошиба фарс».

Можно только поражаться удивительной прозорливости критика, который в фельетоне «Рассуждение благомыслящего человека о пользе иллюзионов» тогда, на заре кине-

матографа, увидел, что это великое создание человеческого гения может быть использовано и как средство «успокоения» и отвлечения зрителей от острых социальных проблем и вопросов современности. А ведь именно этой цели служит сегодня буржуазное коммерческое кино, обрушивающее на зрителя волну пошлости, парализующее его ум, чувства и волю. И в высшей степени знаменательно, что за год до того, как был написан фельетон Воровского, В. И. Ленин в беседе с А. А. Богдановым и В. Д. Бонч-Бруевичем говорил о том, что «кино, до тех пор, пока оно находится в руках пошлых спекулянтов, приносит больше зла, чем пользы, нередко развращая массы отвратительным содержанием пьес»<sup>1</sup>.

Статьи и фельетоны Воровского, выступавшего в защиту достоинства искусства и высокой миссии художника, весьма показательны для марксистской критики и эстетики. Она всегда высоко поднимала знамя подлинного искусства, защищая его от невежественных меценатов и буржуа-обывателей.

Вскоре после революции в известной беседе с Кларой Цеткин В. И. Ленин говорил: «В обществе, базирующемся на частной собственности, художник производит товары для рынка, он нуждается в покупателях. Наша революция освободила художников от гнета этих весьма прозаических условий. Она

---

<sup>1</sup> Сб. «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1973, с. 116.

превратила Советское государство в их защитника и заказчика»<sup>1</sup>.

В этих замечательных словах по-новому была выражена та же позиция, которая столь ярко и наглядно сказала в передовой публицистике и критике дооктябрьских лет, в работах Воровского, Луначарского, Ольминского, Шаумяна, Кирова, наносивших неотразимые удары претенциозности и торжествующей пошлости.

Следуя этим традициям, молодое Советское государство выступило защитником подлинно высокого искусства от притязаний и диктата мещанской, обывательской публики, всемерно поддерживало произведения, отражающие чаяния и устремления широких народных масс, психологию и характер человека, поднявшегося к созиданию новых форм жизни.

Художественная политика партии была в высокой степени плодотворной для нашего искусства не только потому, что она была обращена к создателям художественных ценностей, открывала перед ними новые небывалые возможности и перспективы, но и потому, что она формировала здоровые художественные вкусы и запросы у миллионов читателей, слушателей, зрителей.

Возвращаясь к литературно-эстетическому наследию Воровского, следует еще раз подчеркнуть, что именно осознание огромной роли искусства и важного места художника в жизни общества определяло бескомпро-

---

<sup>1</sup> «Воспоминания о В. И. Ленине» в 5-ти томах, т. 5. М., Политиздат, 1970, с. 13.

миссную требовательность критика к создателям художественных ценностей, непримиримость ко всякого рода ремесленным поделкам, низкопробной халтуре.

Подлинное искусство воздействует на весь духовный, эмоциональный мир человека, окрыляет и вдохновляет его, пробуждает в нем качества творца, способного на подвиг и непримиримого ко всем формам зла, насилия и приспособленчества. Но оно способно выполнять эту свою главную функцию только в том случае, если оно является искусством, выступает во всеоружии эстетических возможностей.

Серые ремесленные сочинения только паразитируют на подлинном искусстве, компрометируют его. Они умирают, еще не родившись, вызывая у читателя, слушателя, зрителя чувства досады и раздражения, хотя бывает, что издаются миллионными тиражами.

Известно, что материалистическую эстетику революционных демократов, а также критиков-марксистов часто упрекали в публицистичности, в том, что они, ограничиваясь рассуждениями *по поводу* литературного произведения, используя его как материал для иллюстрации к своим социологическим построениям, пренебрегали якобы критериями художественными.

Думается, что подобные утверждения, — а с отголосками их приходится встречаться и поныне, — глубоко ошибочны и несправедливы. Правда, Воровский сам давал подчас повод для такого рода обвинений, неоднократно называя свою критику публицисти-

ческой. Но обращение к статьям и фельетонам Воровского убедительно показывает, что он был тонким ценителем искусства, умел анализировать художественные произведения во всем их неповторимом своеобразии и специфике.

И дело было, разумеется, не только в личной талантливости критика, в свойственном ему «такте прекрасного», но прежде всего в самой методологии его критики, позволявшей видеть в произведениях искусства выражение и отражение художественной правды, обусловленной и процессами реальной действительности, и творческой индивидуальностью художника. Обращаясь к конкретному анализу произведений искусства, Воровский, как правило, глубоко анализировал художественное постижение мира в единстве субъективных и объективных факторов.

Критику-большевику был чужд эклектизм, весьма распространенный в современной ему либерально-народнической, кадетской и декадентской критике, сказавшийся и в работах представителей русского академического литературоведения, особенно в тех случаях, когда они сталкивались с такими сложными и необычными явлениями, как творчество Горького, эволюция художественной манеры и стиля Л. Андреева и т. п.

Стремление охватить творчество писателя во всей его сложности, во всем разнообразии, а порой противоречивости его идейно-художественных исканий в высшей степени характерно для критического метода

Воровского — шла ли речь о становлении художественного метода Горького или о типизации новых явлений жизни в произведениях Бунина или Куприна.

Статьи критиков-марксистов противостояли не только идеалистической либерально-народнической критике, не только были направлены против веховской ревизии наследия передовой русской эстетической мысли, с отголосками которой мы встречаемся и поныне. Они противостояли и зарождавшемуся в те годы вульгарному социологизму, всевозможным попыткам рассматривать художника лишь как выразителя психоидеологии той или иной социальной прослойки, трактовать действительную роль искусства в отрыве от его познавательной функции.

Весьма показательны в этом отношении упомянутые выше нападки на Воровского критиков махистского толка, которые в истолковании отношения искусства к действительности выступали как бы предшественниками новомодных концепций Фишера и Гароди.

Воровский умел радоваться таланту, но был непримирим к подделкам под искусство, в какие бы одежды они ни рядились, безошибочно отделял подлинное искусство от всяческих суррогатов. «Всякое художественное — истинно художественное — произведение, — писал он, — представляет некоторую сумму творческой энергии, аккумулярованной в определенной форме и способной в будущем служить источником эстетических эмоций, выполнять ту функцию в эстетическом и этическом воспитании

общества, которая выпадает на долю искусства».

Если, продолжал далее Воровский, новое произведение искусства стоит «на должной художественной высоте» и способно «вызвать новый ряд художественных представлений, новый комплекс эстетических эмоций... то мы должны приветствовать этот вклад как ценное приобретение; если же нет, если новое произведение является лишь повторением, подражанием, пережевыванием старого, или даже худшим выражением уже созданного, — тогда мы должны отвергнуть такой дар и указать ему надлежащее место — среди суррогатов искусства. Истинно художественное произведение обладает большой живучестью и силой внушения. Оно переживает все мимолетные настроения и веяния данной исторической минуты и «сквозь тьму веков» покоряет своей силой грядущие поколения. Но такие произведения редки, и их замещают обыкновенно бесчисленные суррогаты» (355—356).

Мы привели эту большую цитату из не публиковавшейся при жизни Воровского статьи потому, что она в высокой степени характерна для всей его эстетической позиции, наглядно показывает, сколь несостоятельны огульные обвинения марксистской критики в утилитаризме и небрежении художественностью.

Воровский страстно защищал высокое право и обязанность художественной критики на резкое и бескомпромиссное осуждение самодовольной пошлости, претенциозной серости в искусстве.

Когда артисты киевского театра, отличавшегося нетребовательностью и потрафлявшего вкусам обывателей, учинили демарш обличавшему эту низкопробную халтуру театральному критику Ярцеву, предложив ему покинуть спектакль, Воровский выступил с резким фельетоном, утверждая, что не имеют права рассчитывать на мягкость, деликатность, учтивость и обходительность те, кто сам проявляет полное неуважение и «неучтивость» по отношению к искусству, низводя его до уровня мелкотравчатого зубоскальства и пошлого комикования.

«Нет, бичами, скорпионами надо беспощадно хлестать этих самозванцев сцены, этих карьеристов искусства. Безжалостным злословием надо бить эту бездарную спесь, рядящуюся в тогу величия.

Перед лицом зазнавшейся пошлости злословие является единственным оружием критики» (473), — писал Воровский.

Надо ли говорить, как важны эти традиции и как поучительны уроки марксистской критики сегодня, когда с такой остротой встает вопрос о борьбе против ширпотреба «массовой культуры», апеллирующей к низким вкусам обывателя, когда забота о повышении идейно-художественного качества произведений нашего искусства, о необходимости соединения внимательного, тактичного отношения к творцам художественных ценностей с высокой требовательностью и бескомпромиссностью определяется как важнейшая черта принципиальной партийной позиции в области литературы и искусства, сформулированная в известном



Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

Мы уже говорили выше о широте интересов и разносторонности дарования Воровского — организатора большевистского подполья и партийного публициста, одного из первых советских дипломатов и крупнейшего государственного деятеля первых лет революции. Но в высшей степени разносторонней была и собственно литературная деятельность Воровского, в которой, наряду с большими монографическими статьями, посвященными творческой эволюции художника в связи с развитием общественной жизни, наряду с неотразимыми, глубоко и тонко аргументированными рецензиями на отдельные произведения литературы и искусства мы встречаем множество фельетонов, написанных на злобу дня и посвященных явлениям текущей художественной жизни, будь то представления Театра миниатюр, гастроль заезжего музыканта или инциденты и происшествия в художественном мире Одессы.

Все эти незначительные произведения и мелкие происшествия давно канули в Лету. А фельетоны Воровского, отмеченные незаурядным дарованием и публицистической страстностью, искрящиеся остроумием, живы и злободневны, ибо в них поставлены вопросы, которые волнуют нас и сегодня, ведется меткий огонь по целям, которые и сейчас стоят на пути нашего общества и нашего искусства.

Воровский, всю жизнь посвятивший трудной работе партийного пропагандиста и пар-

тийного организатора, безоговорочно, с большим энтузиазмом и полной отдачей выполнявший самые различные и самые ответственные поручения партии, был в душе художником, глубоким и тонким ценителем прекрасного.

За месяц до трагической гибели, в упомянутом уже письме Мещерякову, прикрывая, по своему обыкновению, мягкой иронией заветную и сокровенную мечту, он писал о том, как счастлив был бы сменить мундир дипломата на партикулярное платье литератора и посвятить наконец себя любимому делу — искусству, которым ему приходилось заниматься лишь урывками и «сверхурочно». «...Надо же и о бессмертии своем подумать, тем более что неблагодарное потомство готово увековечить мою память как великого дипломата, тогда как я всегда считал себя гениальным публицистом»<sup>1</sup>.

Воровскому не удалось осуществить эту мечту. Его жизнь была оборвана вражеской пулей на самом взлете, в полном расцвете яркого, многогранного таланта. Но и то, что сделал Воровский, то, что только теперь, за последние годы, разыскано на пожелтевших страницах периодической печати тех далеких лет, вызывает чувство глубокого уважения и восхищения.

И когда мы перечитываем сегодня все эти статьи, заметки, фельетоны, перед нами встает не только образ человека глубокого, разностороннего и пытливого ума, умевшего

---

<sup>1</sup> ЦПА ИМЛ, ф. 92, оп. 1, ед. хр. 42.

прозорливо ставить животрепещущие актуальные вопросы политики, искусства и эстетики, но и художника, писавшего об искусстве с подлинным изяществом, увлеченного и увлекающего, заражающего нас своим глубоким и безошибочным восприятием прекрасного.

А. В. Луначарский вспоминал: «... на всех тогдашних марксистов статьи Воровского сразу произвели впечатление каких-то ярко развернувшихся красных цветов... воспринимались, впитывались как сладостный дождь в засуху»<sup>1</sup>.

Надо ли говорить, как важен, как необходим нам сегодня в нашей современной художественной жизни этот высокий пример.

Лучшие литературно-критические статьи Воровского входят в боевой арсенал марксистской критики и эстетики. Его творческое наследие — одна из самых ярких и поучительных страниц марксистской эстетической мысли, утверждающей подлинно новаторское искусство коммунизма.

И в борьбе с реакционными тенденциями, и в отношении к культурному наследию, и при рассмотрении нового социалистического искусства Воровский последовательно отстаивал ленинский принцип партийности, определивший главную закономерность развития художественной культуры XX века.

Живой голос Воровского звучит и сейчас, его пламенные выступления включаются в острейшую борьбу двух идеологий, в дис-

---

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., «Художественная литература», 1967, с. 384.

куссии по коренным проблемам культуры.

Вацлав Воровский навсегда останется в благодарной памяти потомков как один из ближайших соратников Ленина, как человек, проживший яркую, кипучую, вдохновенную жизнь большевистского революционера ленинской школы.

Его эстетическое наследие вошло в золотой фонд теории передового современного искусства.

## СОДЕРЖАНИЕ

---

1. Политика и литература . . . . . 12
2. Против декаданса и распада . . . . . 53
3. Драгоценное наследство . . . . . 74
4. Новая эпоха — новые требования . . . . . 90
5. Мастерство критика . . . . . 136

**Черноуцан И. С.**

**Ч-49 Эстетика и литературная критика  
Воровского. — М.: Худож. лит.,  
1981. — 156 с.**

Книга посвящена анализу литературно-критического наследия одного из первых критиков-марксистов, выдающегося большевика В. Воровского.

Рассчитана на широкие круги читателей.

**ч 70202-290 КБ-28-13-81 4603010102**  
**028(01)-81**

**8P**

*Игорь Сергеевич*  
**Черноуцан**

ЭСТЕТИКА  
И ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА  
ВОРОВСКОГО

Редактор

*В. Зув*

Художественный редактор

*С. Гераскевич*

Технические редакторы

*М. Мельникова*

*Т. Фатюхина*

Корректоры

*Н. Гришина*

*Г. Володина*

ИБ № 2598

Сдано в набор 12.02.81. Подписано к печати 27.08.81. А06822. Формат 70×90<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. № 2. Гарнитура «Литературная». Печать офсетная. 5,84 усл. печ. л. 6,13 усл. кр.-отт. 5,41 уч.-изд. л. Тираж 25 000 экз. Изд. № IX-166. Заказ № 2723. Цена 20 к. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78. Ново-Басманная, 19.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли г. Калинин, пр. Ленина, 5.





Лучшие литературно-критические статьи В. Воровского входят в боевой арсенал марксистской критики и эстетики. Его творческое наследие — одна из ярких и поучительных страниц марксистской эстетической мысли, утверждающей новаторское искусство коммунизма. Живой голос Воровского звучит и сейчас, его пламенные выступления включаются в острейшую борьбу двух идеологий, в дискуссии по коренным проблемам культуры.