

Белая Г.А. Эстетические взгляды А.К. Воронского

В автобиографической книге "За живой и мертвой водой" Александр Константинович Воронский с мягким юмором рассказал о начале своей литературной работы. Фельетон, написанный голодным подпольщиком (1911), неожиданная удача (напечатали!), потом знакомство с В.В. Воровским, который редактировал тогда в Одессе газету "Ясная заря", и вновь фельетоны, но теперь уже вперемежку с заметками "о Горьком; об Аверченко, о Леониде Андрееве, о макетной кооперативной жизни, о расценках, о бытовых условиях рабочих..."[1]. Все это рождено было "острой нуждой", и к своим успехам "на литературном поприще" автор относился как к незаслуженной обмолвке судьбы.

Но оказалось, что все это было не случайно. И когда в 1918 году Воронский стал редактором Иваново-Вознесенской губернской газеты "Рабочий край" (вскоре возглавив ее), за ним стоял уже опыт не только партийной, но и публицистической работы. Литературное же призвание обнаружило себя в той интенсивности, с какой начал писать Воронский свои "литературные заметки", а также в диапазоне тем, которые волновали не известного еще читателю критика. За годы деятельности Воронского в "Рабочем крае", как установлено, им было опубликовано "свыше 370 статей, рецензий, заметок, фельетонов и других материалов, не считая недописанных передовиц"[2]. Из них более пятидесяти работ было написано на литературные темы - о писателях-классиках, о предоктябрьской литературе, о зарубежных книгах.

Воронский - судя по его книгам - рано понял роль жизненного опыта в формировании человека. Образование, полученное самостоятельным путем (за "политическую неблагонадежность" Воронский был исключен из духовной семинарии после окончания пятого класса), убедило его в великой способности литературы быть собеседником, спутником, единомышленником человека на пути к постижению мира. Он считал, что благодаря своей правдивости классическая литература вобрала в себя драматический и многосложный опыт человеческой жизни. Новое, революционное общество имеет возможность, приобщаясь к классике, быстрее понять себя, мировую историю и ход революционного процесса. Литература - "художественный документ" состояния общества: эту мысль Воронский повторял убежденно и настойчиво. "Читайте в первую голову наших классиков,- обращался напрямую Воронский к подписчикам газеты "Рабочий край".- Это то великое, драгоценное наследие, которое передается новому миру, рождающемуся в крови и неизбывных муках"[3].

Внимателен был Воронский и к современной ему литературной жизни. Он видел в ней резкое расслоение художественной интеллигенции, банкротство многих старых писателей ("отжившие люди, отжившие тени, отжившие настроения..."[4]) и "свежую боевую струю" - нового писателя, который "идет из недр революционного народа. От сохи и станка".

Жестковатость тона, продиктованная резким размежеванием литературных позиций, может показаться современному читателю, как верно замечает П.В. Куприяновский, порожденной оценками "прямолинейными, односторонними, произнесенными запальчиво"[\[5\]](#), из провинциального далека. Но Воронский, сидя в Иваново-Вознесенске, имел отнюдь не провинциальный кругозор. Это давало ему внутреннее право при всей загруженности партийной работой откликаться не только на политические и литературные события своего края, но и на выход новых журналов, сборников, альманахов, книг, публиковавшихся в центральных издательствах. Истоки заостренной четкости суждений Воронского коренились, кроме того, в самой его натуре, не склонной, как стало ясно позднее, к компромиссам, в складе его ума, всегда стремившегося вынести наверх и обозначить в слове центральный узел разногласий. Но - главное - они исходили из позиции Воронского, которую сам же он и сформулировал: "...благо революции превыше всего, и иных постулатов у меня нет"[\[6\]](#).

Эта исходная позиция оставалась неизменной на протяжении всей его жизни. Именно она привлекла к себе внимание В.И. Ленина, высоко ценившего партийную и журналистскую работу Воронского[\[7\]](#). В январе 1921 года Воронский был переведен в Москву. Приказом за подписью Н.К. Крупской 3 февраля 1921 года он был назначен заведующим редакционно-издательским подотделом Главполитпросвета. В марте 1921 года Оргбюро ЦК РКП(б) утвердило его членом коллегии агитационно-пропагандистского отдела Госиздата (впоследствии он стал заместителем ее председателя и курировал выпуск советской художественной литературы).

В эти месяцы 1921 года именно Воронский поставил вопрос о необходимости издавать "толстый" литературно-художественный и общественно-политический журнал. Вскоре на квартире В.И. Ленина в Кремле состоялось совещание по организации нового издания - журнала "Красная новь". Воронский был назначен главным редактором. Он приступил к его изданию, выдерживая, как читаем мы год спустя в письме к В.И. Ленину, "бешеную борьбу с журналами частных издательств и в своей среде". 1921-1922 годы были особенно насыщенными в жизни Воронского: руководя одновременно журналом и литературным отделом "Правды", он в 1922 году был еще и референтом В.И. Ленина по литературе белой эмиграции. Вскоре решением специальной литературной комиссии, созванной Политбюро ЦК РКП (б), было создано издательство "Круг" (1922); его возглавил тоже Воронский. В первой половине 20-х годов широко развернулась и его лекционная деятельность: по заданию Агитпропа он читал курс лекций по русской литературе в Коммунистическом университете им. Я.М. Свердлова, в Педагогическом институте им. К. Либкнехта и во Всесоюзном институте журналистики[\[8\]](#).

К пятилетию со дня Октябрьской революции на заседании специальной комиссии Воронскому было поручено составить проект одного из томов ("Наука и искусство") юбилейного сборника и подготовить статью о художественной литературе при Советской власти до нэпа, в эпоху гражданской войны, и при

нэпе[9]. Роль Воронского как активного организатора советской литературы была тем самым признана. В книге 1928 года "Очерки литературного движения революционной эпохи" Вяч. Полонский по праву писал: "За А.К. Воронским в истории советской литературы должно укрепиться имя Ивана Калиты, собиравшего литературу по крупницам, когда она еще не представляла того богатства, какое имеем теперь". Но тут же он добавлял: "Положение "собирателя" было, конечно, нелегким"[10]. За этими словами стояло знание и понимание той реальной ситуации, той реальной литературной борьбы, в процессе которой Воронский вырос из организатора литературы в ее идеолога, ее теоретика.

Опорой для неустанной внутренней работы Воронского стали в первую очередь труды Г.В. Плеханова, учеником которого он себя считал и трагический разрыв которого с В.И. Лениным глубоко переживал[11]. Столь же явственно ощущается в статьях Воронского влияние идей критиков-шестидесятников, революционных демократов. Однако, начав со следования своим учителям, Воронский апробировал их идеи в новой исторической ситуации - ситуации революционной. Это ставит перед нами вопрос о предыстоках марксистской критики, о трансформации многих эстетических представлений в процессе реально осуществившейся революции, об усвоении, развитии, а подчас и преодолении многих идей предшественников.

Для исследования этих еще не решенных проблем творчество Воронского дает богатый материал. Кроме того, необходимо иметь в виду, что критик в течение 20-х годов целеустремленно обдумывал методологические проблемы, вытекающие из работ К. Маркса, Ф. Энгельса, В.И. Ленина. Это вводит нас в процесс становления марксистской критики 20-х годов - процесс, отмеченный небывалой остротой споров, резкой поляризацией точек зрения и претензией каждой из сторон на роль пророка в своем отечестве.

В этом драматическом процессе Воронскому суждено было занять особое, исторически значительное место.

1

"Основной вопрос, вокруг которого идет жестокий спор, это: что такое искусство? каковы его задачи? его общественное значение?" - писал В. Лебедев-Полянский во вступительной статье к первой антологии "Современная русская критика. 1918-1924".

"Мы сразу отмечаем взгляд, что искусство - украшение жизни". Но, считал он, "взгляд на искусство как на средство познания жизни тоже начинает отходить в историю". Отмечая, что "теория искусства как только жизнепонимания - не новая теория, когда-то сыгравшая большую роль в истории русской общественности", В. Лебедев-Полянский писал: "...но теперь она страдает созерцательностью, пассивностью, не вскрывает всего социального значения искусства. Теперь не времена Белинского, а период диктатуры пролетариата и крестьянства"[12]. Именно поэтому теории искусства как жизнепознания В. Лебедев-Полянский

противопоставлял теорию искусства-жизнестроения как концепцию, которая якобы "полна активности, глубоко и деловито материалистична и достаточно ясно определяет общественное значение искусства"[\[13\]](#). В доказательство своей мысли автор ссылаясь на тезисы К. Маркса о Л. Фейербахе, где К. Маркс писал: "Философы лишь объясняли мир так или иначе; но дело заключается в том, чтобы изменить его"[\[14\]](#).

В этом высказывании сошлось многое из того, что было характерно для эстетической мысли начала 20-х годов: и напряженный интерес к проблеме социальной активности искусства, и вульгаризированно толкуемый К. Маркс, и ложное противопоставление формул "объяснять" мир и "изменять" мир. Главное же - в эстетике 20-х годов обсуждению подверглось самое существо искусства, выразившееся в традиционно русском звучании: "Искусство служит жизни, развитию общества, развитию человека". В новых условиях казалось, что эта "общая формула неясна, отвлеченна"[\[15\]](#) и т.д. Поэтому были выдвинуты предложения по ее уточнению.

Ее уточняли левовцы: они поставили под сомнение само понятие "познание" - как пассивное. Они метафизически противопоставили познание и практическую деятельность человека, "созидание" и "созерцание", "познание" и "преобразование". Их революционный пафос выступил в форме ложной дилеммы: духовно-художественная ценность искусства или его материально-утилитарное назначение. Их отношение к культурному наследию, как известно, было нигилистическим.

Что это означало применительно к литературному процессу 20-х годов?

Полную реорганизацию художественной системы: отказ от реалистически разработанного характера, обнаженность приема, узко понятую функциональность художественного задания. "Разрушение эстетики" применительно к конкретной плоти художественности обернулось тем, что сами левовцы назвали "распрей" между "языком логики" и "языком образов" (С. Эйзенштейн). Считалось, что "язык образов" устарел и его можно сдать в архив.

В течение первой половины 20-х годов следы пролеткультовской идеологии еще давали себя знать не только в левовских теориях, но и в позиции напостовской критики: разлад между "языком логики" и "языком образов" был характерен и для них. Вульгаризируя теорию отражения, они сводили задачи искусства к иллюстративности, ставили под сомнение способность художественного образа к воплощению глубинной правды жизни.

Общим для левовских и рапповских теоретиков было и то, что вульгаризировалось понятие "классовость" применительно к искусству[\[16\]](#). Творчество художника объяснялось только его классовой принадлежностью. Искусство прошлого, как писал Б. Арватов, социально ограничено. Поэтому вне рамок своей эпохи оно мертво. Отсюда следовал логический вывод о невозможности контактов нового

читателя и нового искусства с исторически сложившимися формами искусства. Класс как бы замыкался в рамках своего собственного опыта. Это ограничение накладывалось на всю историю культуры и определяло перспективы развития нового искусства, которое, если следовать этой теории, было обречено на замкнутость в самом себе и изолированность от духовного опыта человечества.

Александр Константинович Воронский был среди тех, кто убежденно отстаивал "старомодную" мысль об искусстве как художественном познании жизни. Вопрос о том, какими путями рождаются формы искусства, как они связаны с действительностью, что является глубинным, специфическим импульсом их возникновения, стал центральной темой его статей. В проблеме "искусство и действительность" был акцентирован гносеологический аспект: отношения искусства и действительности преимущественно исследовались со стороны отношения субъекта и объекта. На первый план выдвинулась проблема социальной активности искусства. На взгляд Воронского, она выявляла себя прежде всего в активности процесса художественного познания действительности, предполагающего пересоздание действительности реальной в действительность эстетическую.

Этот вопрос Воронский считал решающим для судеб современного литературного развития. Решающим - и в то же время не решенным. "Октябрьская революция, - писал он даже в конце 20-х годов, - выдвинула ряд новых художников со свежим ощущением действительности, но и они по разным причинам до сих пор еще не разрешили вопроса об отношениях нового искусства к миру"[\[17\]](#).

"Разрешить" его значило, по Воронскому, самоопределиться писателю идеологически и художественно. Опора на ценности классической литературы; пропитанной огромной любовью к общечеловеческой культуре, должна была, по его мысли, стать фундаментом нового подхода к искусству.

С самого начала своей деятельности критик настаивал на том, что "замкнутых культур нет. И когда один класс уступает место другому и один общественный строй сменяется другим, если не происходит "гибели культуры", в том или ином виде и размере от старого к новому передаются экономические и культурные приобретения. Иначе никакого прогресса, никакого поступательного хода "вперед и выше" не было бы"[\[18\]](#).

Воронский неизменно подчеркивал объединяющее начало, заложенное в культуре человечества. Сознвая свою ответственность, понимая, что вступает в прямой бой с псевдореволюционными критиками, Воронский писал, выделяя курсивом: "Из тонкого оружия марксистской критики в таком понимании теория превращается в обух, которым гвоздят направо и налево без всякого толку и без разбору. Нет общества как особого организма, развивающегося в рамках классовой борьбы. Что в формах классовой борьбы идет вперед, прогрессирует или развивается все общество в целом, что в этих формах совершается накопление материальных и духовных ценностей - это с такой точки зрения должно казаться нелепым, вредной

ересь. Классовая борьба превращается в самоцель, она самодовлеющая, она не служит средством для поступательного развития человеческого общества"[19].

Значение этой мысли, выдвинутой Воронским, возрастает, если мы вспомним, что прошло еще целое десятилетие, прежде чем критики и эстетики к ней вернулись (в связи с дискуссией об историческом романе и выработкой принципа историзма в подходе к явлениям искусства). В 1935 году, отмечая "двойственность" капиталистического общества, Д. Лукач призывал обратить особое внимание на то, что одновременно это "последнее классовое общество" представляет собой "неразрывное единство общественного прогресса", включающее в себя и "разрушение патриархальных, феодальных и пр. отношений" и "революционное развитие материальных производительных сил"[20]. Не свободное от вульгарно-социологических наслоений другого рода[21], это положение в сущности перекликалось с идеями Воронского начала 20-х годов.

Исторический принцип осмысления культуры во многом predeterminedил позицию Воронского в эстетических спорах 20-х годов. Более того, именно он оказался водоразделом между Воронским и его противниками. Для оппонентов Воронского история была подобна беспорядочному складу, из которого можно брать только то, что относится к "форме", минуя то, что относится к "содержанию". Идея целостности художественного организма, закономерности смены художественных эпох, вопрос о сложном механизме преемственности, о сложности понятия "художественное мировоззрение" - все это было вне их понимания и анализа.

Оказалось, однако, что без уяснения этих принципиальных представлений литература революции двигаться вперед не может.

Воронский понял это раньше многих. Опираясь на историческую точку зрения, он предложил свое решение и текущих проблем современности, и ее возможных перспектив.

2

В 1922 году в статье "Литературные отклики" Воронский анализировал пореволюционные судьбы "старой" литературы, исходя из настроений предреволюционной интеллигенции. Он видел закономерность дифференциации художественной интеллигенции после Октября, и, хотя в частных оценках оказался не во всем прав, сам подход его был интересен: Воронский хотел уловить генезис новых общественных и художественных явлений.

Эго же отличало и подход Воронского к пролетарской литературе. Он хорошо ее знал по литературным контактам в Иваново-Вознесенске. "Еще в годы гражданской войны, - пишет П.В. Куприяновский, - под его идейным воздействием складывался и рос "кружок настоящих пролетарских поэтов" при иваново-вознесенской газете "Рабочий край"... Кружок был замечен и отмечен Горьким, его деятельностью Горький заинтересовал В.И. Ленина... Позднее, в 1922 году, о

поэтах этого кружка Д. Семеновском, М. Артамонове, М. Нижине и других Воронский опубликует в "Красной нови" статью под названием "Песни северного рабочего края"[22]. В эти же годы он писал о том, что "возрождение русской литературы придет с низов, от рабоче-крестьянского демоса, либо не придет совсем"[23].

В статье "Литературные отклики" Воронский останавливался и на обзоре творчества "молодых писателей и поэтов, принявших революцию и Октябрь"[24]. Он исследовал их социальный опыт ("огромное большинство "молодых" пришло из низов, прошло школу войны, побывало в Красной Армии и на фронтах гражданской войны, выварилось в котле советской действительности..."[25]), их новый статус в революционном обществе.

Именно в эти годы он писал в личном письме В.И. Ленину по поводу авторов первых номеров журнала "Красная новь": "...в противовес "старикам", почти сплошь белогвардейцам и нытикам,- я задался целью дать и "вывести" в свет группу молодых беллетристов наших или близких нам. Такая молодежь есть. Кое-каких результатов я уже добился. Дал Всеволода Иванова - это уже целое литературное событие, ибо он крупный талант и наш. Есть у меня С.А. Семенов, Зуев, Либединский, Н. Никитин, Федин и др. Все это молодежь - самый старый В. Иванов 27 лет. Все они из Красной Армии, из подлинных низов, с красноармейскими звездами. Твердо уверен, что через год-два эта зелень совсем окрепнет и займет места Чириковых и прочих господ, и займет с честью. Против "стариков" я организую молодежь"[26].

И дальше:

"Таланты из низов прямо прут, - им только надо дать ходу, и организовать идейно. Вот почему я ушел теперь в "литературщину"..."[27].

Но Воронский видел и другое: он понимал, что "молодежь" - это "другая психология, иной духовный облик, другой культурный тип". И он видел, что пока это поколение "слишком приковано к настоящему, к быту"[28].

В написанной вскоре статье "О группе писателей "Кузница"" он подробно исследовал исторический процесс становления пролетарского писателя как нового "культурного типа".

Отсутствие историзма при анализе пролетарских поэтов Воронский считал методологической ошибкой с тяжелыми последствиями, ибо, на его взгляд, бытовая, историческая среда, в которых складывался их облик, конкретно-историческая ситуация, их породившая, предопределили их судьбу. Духовно вызрев в предреволюционной обстановке кануна 1917 года, они явились красноречивым свидетельством того, что "в избяной, крестьянской, деревянной России народилась новая культура городов, стали, бетона и железа"[29]. Но новый художественный тип вырабатывался как тип "культурного одиночки, учившегося в

углах, в подвалах, как бог пошлет, лишенного своей художественной среды"[30]. Что это значит в жизни, Воронский знал по собственному опыту. Что это значит в творчестве - об этом рассказали они сами: об острой печали городского новообращенца, о ностальгии по деревне, о грусти, связанной с "биологичностью и беспомощностью этой жизни, с туманами, мокрыми овинами, мокрыми ветками деревьев, с суеверием, смертью, драками, пьянством, грубостью"[31].

Воронский не склонен был идеализировать эту жизнь. Но он чувствовал, что отрыв от нее дается поэтам "Кузницы" очень тяжело и что их выход - "в дымных, коптящих заводах" - несет в себе новые противоречия. Тут и "пафос поэзии железа и стали"; но тут же знание того, что железо и поработает. Эту вторую правду игнорировать нельзя, считал Воронский. И был прав, потому что действительно, говоря его же словами, "не от избытка сил своих, не от крепости мышц, не от богатства и преизбытка своего иногда поэт зовет к машине, прославляет ее, а оттого, что дух изъязвлен, изранен, изгрызен, отравлен сомнениями, нерадостными настроениями, тяжким изнурившим прошлым"[32]. Отсюда - как следствие, а не причина - известный "космизм" пролетарской поэзии, ее абстрактность. И эстетически, и идеологически отсутствие в творчестве "кузнецов" живого, осязаемого, видимого человека крайне смущало Воронского. Они не создали объективно значимых художественных образов. Это сводило на нет самые революционные намерения поэтов. Схема не могла убедить, а значит, и завоевать читателя - в глазах Воронского это был тяжкий недостаток. Анализ творчества пролетарских поэтов приводил Воронского к выводу, что их тянет назад осевшее в подсознании прошлое.

Воронский не считал это случайным недоразумением. Более того: он видел здесь проблему и социологическую, и эстетическую.

3

Считал, что "беллетристика в ближайшее время будет играть очень большую роль, - такие времена"[33]. Но беллетристика в том ее виде, как она существовала, мало удовлетворяла критика. Он видел в ней засилье бытовизма. Ее здоровую, крепкую тягу к реализму и даже к натурализму он считал залогом возможных успехов. И в то же время, напоминая он в статье "О группе писателей "Кузница"", "чрезмерное увлечение бытом грозит тем, что произведения будут страдать некоторыми существенными недостатками. В бытовых произведениях сила художественного обобщения всегда ограничена местом, обстановкой, всем данным материалом. Быт ограничивает также художественную выдумку и экспериментаторство художника... Если современная художественная проза вообще не может похвалиться широкой обобщающей работой в духе старой классической литературы, то тем более это нужно сказать про большинство прозаических вещей "Кузницы". В них быт очень цепко обычно держит писателя, не позволяя ему сплошь и рядом выйти из рамок локального, текущего материала, препятствуя перейти к созданию типов, картин в большом масштабе, имеющих

общечеловеческое значение, запечатлевающих наиболее крупные жизненные явления нашей эпохи"[34].

Поэтому уже в 1923 году Воронский поставил вопрос об ограниченности обобщений, известной узости опыта, "недостатка в синтетических средствах"[35], свойственных некоторым художникам того времени, и хорошим художникам (Вс. Иванов, Л. Сейфуллина, А. Неверов и др.). Отмечая достижения этих писателей, особенно в жанре сказа, критик в то же время считал, что как способ художественного познания действительности сказ не универсален, обладает определенной, неполнотой, ибо не дает выявиться уверенной авторской позиции. Он звал писателей к тому реализму, который умел бы "сочетать быт с художественной, фантастикой, с художественным экспериментом, со способностью к синтезу".

Протестуя против бытописательства, Воронский категорически отрицал ссылки на переходность периода самой действительности. Реальность - и так это было на самом деле - казалась ему отстоявшейся в основных своих чертах. Отказываясь видеть конечный результат художественной работы в простом бытописательстве, критик настойчиво выдвигал мысль о необходимости господства художника над избранным материалом.

Но что такое синтез? Кем из художников революции он достигнут? И достигим ли вообще?

Воронский отвечал. Это сочетание реализма с романтикой и символизмом, писал он в 1923 году: оно "может быть названо неореализмом. В неореализме символу придается реалистический характер, а реализм становится символическим и романтическим. Таким путем стараются достигнуть органического сочетания бытового с романтикой и художественной "философией" писателя. Этим произведению придается большая значительность и широта и преодолевается ограниченность бытовых приемов".

Но вопрос об отношении к современности болезненно назревал и в связи с писателями-"попутчиками". Критик видел, что даже та часть предреволюционной интеллигенции, которая была настроена перед Октябрем тревожно и ожидала взрыва, была готова к революции идеальной, но не реальной. Это поставило интеллигенцию в особую ситуацию. В статье "На платформе затаенного характера Советской власти" (1923) Воронский призывал понять сложность и мучительность процессов, исторически неизбежных в психологии интеллигенции: "Прежние идеологические устои рухнули, сгорели в огне войны, революции и всех последующих и сопутствующих им событий. Война показала свое подлинное лицо, в вихрях революции разметан отвлеченный демократический иллюзионизм (чистая демократия)... капитализм не вселяет более никаких радостных и бодрых надежд; он смертельно болен...; русская революция обнаружила с непререкаемой явностью, что в ней над мелкобуржуазной стихией доминирует пролетарское, организующее, созидательное начало; большевизм стал стержнем эпохи. Все это становится уже

аксиоматическим"[36]. Но, понимал критик, "в интеллигентских кругах это пока отражается больше в сфере сознания, да и то криво; не полно. В "нутро" новое проникает слабо, с трудом"[37]. Идет сложный процесс приспособления интеллигенции, ибо эти люди "вынуждены приспособляться, насильственно перекраивать себя, производить ревизию своих взглядов, своего миропонимания, волей-неволей, под угрозой быть окончательно выброшенными за борт жизни"[38].

Нужно ли форсировать этот процесс?

Применительно к литературе это звучало так: нужно ли форсировать процесс перестройки мировоззрения "попутчиков", когда эти писатели, благодаря своему таланту и правдивому изображению жизни, дают объективно точную картину революции?

Воронский считал форсирование "перестройки" писателя противоестественным. Особенность революционной эпохи критик видел в том, что "наши чувства, наша интуиция неизмеримо больше нашего ума отстают от духа эпохи. Интуитивно проникнуться этим духом трудней, чем усвоить его головным образом. Для этого надо вжиться и сердцем и помыслом войти в новую общественность"[39]. Поэтому Воронский возражал тем, кто, по его мнению, "границы между разными направлениями, отражающими разные социальные напластования... в нашем литературном споре иногда и не в меру заостряют". Чем настойчивее утверждали рапповцы, что "попутчик не может не расслаиваться"[40], чем больше ожесточения вносили они в понимание хода литературного процесса ("время не смягчает, а углубляет идеологическое различие между писателями"[41], - считал Л. Авербах), тем настойчивее был Воронский в борьбе за единство советской литературы, всякую политику раскола считая противоречащей реальному развитию литературы. Печальная судьба рапповской идеи - "попутчик" становится "союзником или врагом" - исторически подтвердила правоту Воронского.

Это не означало примиренчества. Так, в момент увлечения писателей- "попутчиков" народно-разговорным словом Воронский сигнализировал об опасности гипертрофии областничества; в период преимущественного внимания к крестьянству он настаивал на опасности "народнической идеализации и обсахаривания" крестьянства, считая, что это так же вредно, как и его "развенчание". Он с большой определенностью писал о вреде "уклона в сторону своеобразного славянофильства", не скрывая своего удивления и перед явлением другого плана - изображением старой интеллигенции "с оттенком сожаления" и некоторого презрения у таких писателей, как Б. Пильняк, Вс. Иванов, Ник. Никитин, Мих. Зощенко. Воронский широко высказывался по поводу бытовавших историософских взглядов, вскрывал "пустоту всесветного шпенглеризма", призывал, отрицая буржуазную западную культуру, дифференцировать ее, бережно отбирая в ней все ценное. Воронский нередко вступал и в прямые политические споры (например, с Евг. Замятым), но поскольку всегда вел их исходя из анализа художественного мировоззрения писателя, они вырастали в философскую

полемику, затрагивали проблемы смысла основных вопросов человеческой жизни, "ребром", как тогда говорили, вставших во время революции.

Отстаивая ценность произведения талантливых писателей, критик замечал: "Все дело в том, что у попутчиков часто больше России, больше революции нашей, с ее особенностями, чем в красных псалмах, гимнах и в мертвых, ходульных рассказах и в агитповестях, больше быта, больше жизни и больше художественного чутья"[\[42\]](#).

Это была проблема практическая - тактика отношения к "попутчикам" (много позже М. Пришвин писал Вяч. Полонскому в письме от 25 января 1926 года: "Вы правы относительно А.К. Воронского, которого никак нельзя обижать уже по одному тому, что во время литературного пожара он выносил мне подобных на своих плечах из огня"[\[43\]](#)). Но это была проблема и методологическая, ибо в качестве главного критерия выдвигался объективный результат - объективный смысл художественного творчества.

Конечно, нельзя было не заметить в таких высказываниях полемических перехлестов. Конечно, трудно было надеяться на то, что открытое противопоставление писателей-"попутчиков" "красным псалмам" пролетарских писателей обойдется без деформации и искажения основной идеи Воронского.

Так и произошло. Позиция Воронского подверглась ожесточенным нападкам напостовской критики, как только вышел первый номер журнала "На посту" (1923). Тональность его материалов была агрессивной. Многие писатели "попутчики" объявлялись клеветниками на революцию (Н. Никитин, И. Эренбург, А.Н. Толстой и др.). Ясно было, что "под обстрелом" (название статьи С. Родова) были не частные промахи редактора "Красной нови", а его принципиальная позиция.

Но идея А. Зонина "надо перепахать" (название его статьи в журнале "На посту". 1923. №2-3), где мысль о радикальном пересмотре творчества "попутчиков" касалась В. Маяковского и В. Инбер, Н. Тихонова и С. Есенина, М. Герасимова и П. Антокольского, В. Брюсова и С. Образовича, угрожала, на взгляд Воронского, самому существованию советской литературы. Так появилась статья-памфлет Воронского "О хлесткой фразе и классиках" (1923) и в том же году - статья "Искусство как познание жизни и современность". Скрытые "литературные разногласия" перешли в фразу открытой и длительной полемики. Воронский явно отказывался считать работу писателей-"попутчиков" шитой "гнилыми нитками словесного творчества", а себя - "маниловым", покрывающим "клеветников". Откликаясь на статью "Искусство как познание жизни и современность", Н. Тихонов писал Воронскому: "Лелевич и Родов работают впустую. Работают неприятно. Они шельмуют своих же товарищей"[\[44\]](#).

Выступления Воронского вызвали ожесточение и расслоение в среде напостовцев и в их авторском активе. "Воспрещается сотрудничество в "Красной нови",

"Ниве", "Огоньке" - записывал в дневнике 1923 года Дм. Фурманов. - Это крепко суживает поле литературной деятельности"[45].

В письме в редакцию журнала "Молодая гвардия" от 10 декабря 1923 года Лидия Сейфуллина, например, сообщала о выходе из редакции журнала и мотивировала это так: "... я не разделяю отношения журнала "На посту" к журналу "Красная новь" и к редактору ее тов. Воронскому в частности"[46].

Но, нападая, напостовцы ссылались на Г.В. Плеханова.

Обойти это молчанием было нельзя, да и незачем.

4

Сама по себе ссылка на авторитет Г.В. Плеханова еще ничего не означала: в 20-е годы именем Плеханова клялись все - часто клялись всуе. Тогда же напостовцы и левовцы вызвали из забвения имена других предшественников, в частности, Д.И. Писарева. Но, как заметил вскоре Воронский, несмотря на то, что генетически идея "разрушения эстетики" восходит к Писареву, - "искусства, как средства познания жизни, Писарев не отрицал"[47].

Что же касается Г.В. Плеханова, то все было гораздо сложнее.

Плеханов действительно занимал особое место в истории русской критики и истории общественного сознания, ибо он первым понял, что "русскому рабочему нужно не отречение интеллигенции от культуры, а сама культура в превосходной степени"[48].

Его главной целью, как пишет, исследуя его творчество, М.А. Лившиц, было "восстановление эстетики после того разрушения, которому она подверглась, начиная с Писарева и кончая более осторожной утилитарной позицией последнего народничества..."[49]. Но эта задача не была им решена в том объеме, в каком была перед собой поставлена, как была задумана. Презрительно отвергнутая "писаревщина" не окончательно умерла, - она вернулась в его социологию, хотя и на другой лад[50].

Одна из причин этого заключалась в том, что теорией художественного познания Плеханов не занимался. Он считал, что сказать "искусство... есть отражение жизни значит высказать хотя и верную, но все-таки еще очень неопределенную мысль. Чтобы понять, каким образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней"[51], то есть связь искусства с общественной психологией, в частности связь искусства с классовой борьбой.

Апеллируя к Плеханову, напостовцы и рапповцы деформировали эту мысль до неузнаваемости.

Воронскому был близок и дорог Г.В. Плеханов. Еще в ранней статье "Г.В. Плеханов (1918-1920)" Воронский писал: "Есть одна область, где колоссальная роль Плеханова нами, марксистами, недостаточно оценена. Это область литературной критики. Плеханов оставил нам много статей и книг из истории русской общественной и художественной мысли: его книга о Чернышевском, его статьи о Белинском и Герце не, об Успенском, о Некрасове - далеко не полный перечень того, что было написано Плехановым. Здесь Плеханов выступает перед нами как единственный и несравненный истолкователь истории нашей общественной мысли с точки зрения марксизма... С тонким художественным чутьем Плеханов соединял основательнейшее знакомство с предметом, глубокое умение и способность к анализу. В этой области Плеханов наглядно показал, как нужно применять метод Маркса"[52].

Поэтому теоретическую полемику со своими оппонентами Воронский начал с реабилитации идей Плеханова. В центр был выдвинут вопрос о проблеме объективной истины, содержащейся в художественном образе.

Исходя из того, что активность лежит в самом существе познания; Воронский снимал противопоставление познавательной и преобразующей функций искусства, широко бытовавшее в критике 20-х годов, как ложную дилемму, как отступление от марксистской теории отражения. Признавая, что "сознательно или бессознательно ученый и художник выполняют задания своего класса", Воронский в статье "Искусство как познание жизни и современность" акцент ставил на том, что "помимо субъективных моментов, в искусстве и науке есть объективные". Поэтому, делал вывод Воронский, "рассматривая искусство под углом классового расчленения общества, наши лучшие теоретики марксизма, писавшие об искусстве, никогда не забывали подчеркнуть с самого начала объективную, общественную ценность в настоящих, в великих произведениях искусства". Воронский возражал против логики, по которой выходит, что "раз художник своими произведениями служит определенному классу, а жизнь класса определяется его интересами, то в его вещах ничего, кроме голой классовой заинтересованности, направленной против другого класса, нет и быть не может"[53]. Эту точку зрения Воронский считал "вульгаризацией теории классовой борьбы"[54].

Но Воронский не остановился на уровне негативном. Развенчивая демагогические построения напостовцев, он предлагал свою программу: "писать правду". И звал: назад, к классикам. И объяснял: искусство классиков притягательно потому, что они "были воистину великими художниками. А подлинное искусство заключается в мышлении при помощи образов"[55].

Так объективно-познавательный смысл образа, противопоставляемый Воронским утилитарным схемам, становился в его интерпретации дорогой к непреходящей ценности искусства.

Поставив эти вопросы, Воронский понял, что без возвращения к проблеме эстетических отношений, связующих искусство и действительность, его полемика

будет запоздалой иллюстрацией к Плеханову, не более того. Тогда в соответствии с логикой своих размышлений он вернулся к вопросу о том, чем же реальность эстетическая отличается от реальности как таковой.

...В середине статьи "Искусство как познание жизни и современность", как бы останавливая себя на полдороге, Воронский делал оговорку, что во всем сказанном им здесь об искусстве нет никаких откровений, что от Белинского и Чернышевского этот взгляд на искусство, как на особый метод познания жизни, воспринят был марксизмом и в первую очередь Г.В. Плехановым. Это была невольная неточность, вернее, это было неосознанное смещение традиции, попытка синтезировать то, что делал Плеханов, с тем, что порознь делали В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский.

Дело в том, что Г.В. Плеханов никогда не занимался исследованием вопроса об эстетических отношениях искусства и действительности. Он считал, что незачем заниматься провозглашением "вечных законов искусства".

Между тем, как верно заметил М. Лифшиц, "обратившись к системе понятий, названных им в совокупности "научной эстетикой", мы не найдем в ней ответа на самые существенные вопросы этой науки, которые относятся все же к ведомству "вечных законов искусства", поскольку, конечно, в мире вообще, а в истории тем более можно найти что-нибудь вечное"[\[56\]](#). С этой точки зрения, считал М. Лифшиц, "старая классическая эстетика в стиле Гегеля, Белинского, Чернышевского, которой Плеханов отказывал в звании "научной"... имела некоторые существенные преимущества"[\[57\]](#).

Именно поэтому, опробовав плехановскую методологию, Воронский вскоре ощутил ее недостаточность. Это-то и заставило его дополнить список предшественников ранней советской критики именами революционных демократов. В известном смысле Воронский оказался скорее их продолжателем, развил не столько плехановскую идею "научной эстетики", сколько идею "реальной критики" Н.А. Добролюбова, глубоко усвоив мысль Н.Г. Чернышевского о необходимости начинать с главного вопроса - о месте искусства в общественном развитии. "...У художника есть своя основная цель - художественно правдиво воспроизводить жизнь"[\[58\]](#), - писал он, почти дословно повторяя Чернышевского.

Сложность, однако, состояла в том, что и в критике любимых им "шестидесятников" преимущественное внимание было уделено общественной функции искусства.

Неразработанность вопроса о специфике искусства в революционно-демократической критике поставила советских критиков 20-х годов, и в частности Воронского, в очень сложное положение. Но именно в это время он нашел методологическое подспорье - это были только что опубликованные в русском переводе письма Маркса и Энгельса к Лассалю по поводу драмы Лассалья "Франц фон Зиккинген". Воронский - едва ли не первым - исследовал мотивы, по которым

Маркс и Энгельс отдавали предпочтение Шекспиру, а не Шиллеру. Их совет "черпать вдохновение у Шекспира, а не следовать по стопам Шиллера, с его превращением индивидуумов в простые рупоры времени..." пришелся по душе Воронскому, так как полностью соответствовал его представлениям о природе искусства и о силе художественного образа.

Его тут же обвинили в отрицании пролетарской литературы.

В ходе полемики как-то было забыто, что, создавая "Красную новь", Воронский едва ли не первым вспомнил о С. Подъячеве, И. Вольнове и других пролетарских писателях. Что в тот момент, когда напостовцы в своем журнале поместили статью о соколе, который стал ужом[59], Воронский защищал М. Горького "как революционного советского художника" (см. статью "Встречи и беседы с Максимом Горьким"). Что именно в статье "О группе писателей "Кузница"" Воронский выдвинул идею "неореализма", идею синтеза реализма с романтикой, считая это направление самым плодотворным в новой литературе. Что в 1922 году в "Правде" Воронский четко сформулировал основные методологические принципы разговора о пролетарской литературе, сделав это на материале творчества Д. Бедного.

Спорить в тот момент о пролетарской литературе было политически опасно. Критика упрекали в том, что он идет за Л. Троцким. В действительности же он настаивал на том, что пролетарской литературы нет, есть химера, выдумка, блеф.

Вневременной же смысл размышлений критика состоял в том, что он перенес центр разговора о "пролетарской литературе" с вопроса о классовом происхождении писателя на круг его интересов, на предмет его изображения и оценки, выйдя тем самым к проблеме объективного смысла художественного творчества как основному критерию критики.

"Художество, - писал он, - разумеется, агитирует и пропагандирует (сознательно или бессознательно, в данном случае все равно), но агитирует и пропагандирует оно лишь в конечном счете; основная цель художественного слова в полном соответствии с его задачами как мышления при помощи образов заключается в синтезе, в творческом перевоплощении, в выявлении типических черт, характеров и т. д."

Конечно, далеко не всегда этот принцип ему самому удавалось осуществить. Так, печальной ошибкой стала несправедливая оценка им творчества Маяковского. Он любил его лирику, максимализм его требований к человеку, оценил "грандиозность" образов; но он же сгустил краски, заявляя о "нигилизме" поэта, оторвал "физиологизм" Маяковского от его духовного начала, подчеркнутую "грубость" образов воспринял как их "извращенность"[60]. Он тоже, подобно Маяковскому, гипертрофировал - подчеркивая у поэта мотивы одиночества, его индивидуализм и эгоцентризм. Поэтому он не понял намеренной плакатности поэтики "Мистерии-Буфф" и "150 000 000", в поэме "Про это" увидел только

"ледяное одиночество", а отношение к Октябрьской революции истолковал как безуспешную попытку слиться с революционным потоком.

Наступала середина 20-х годов. Время торопило и Воронского - от него оно тоже ждало синтеза, обобщения. От "Литературных откликов", "литературных заметок", "очерков" о писателях, как он назвал свои первые "портреты" - Б. Пильняка, Вс. Иванова, Е. Замятина (все - 1922 год), надо было переходить к статьям, выражающим его общий взгляд на творчество. Опора на авторитеты не могла заменить своего взгляда на "природу вещей", как любил говорить Воронский. Упреки в недооценке пролетарской литературы, в переоценке писателей-"попутчиков" требовали не только хлестких споров, но и концепции художественного творчества. Всем ходом событий и логикой собственного духовного развития Воронский был подготовлен к тому, чтобы обратиться к теории искусства. И он это сделал.

5

Как мы видели, и теоретическая, и практическая линия Воронского вызревала не в кабинетной тиши, а в полемических спорах. С середины 20-х годов его главными противниками стали критики-рапповцы. Воронским владела идея культурного ренессанса в литературе революции - отсюда его вера в творческие силы писателей разных направлений. Рапповцы считали, что только писатели из их среды ("да и то не все"[61], как справедливо заметил С. Шешуков) могут претендовать на включение их имен в революционную и социалистическую литературу. Это свидетельствовало, как несколько лет спустя признавал А. Фадеев, "о левацком вульгаризаторстве, об опасности своеобразного "пролеткультизма", перед которым вплотную стояла РАПП"[62].

Но до такого признания надо было еще дожить.

Между тем тучи над Воронским сгущались. Фраза "воронщину необходимо ликвидировать"[63] приобрела в устах рапповцев характер практической деятельности. Они ходатайствовали перед ЦК о снятии Воронского с должности редактора "Красной нови". Под их давлением состав редколлегии журнала начал меняться. Воронский склонен был уйти из журнала, но остался после вмешательства и поддержки его М.В. Фрунзе[64]. Защищал Воронского и А.В. Луначарский. В документе, написанном для ЦК партии, он подчеркивал: "Резолюция ВАППа, опубликованная "Правдой" в целях информации, чрезмерно резка и напрасно старается отождествить политическую позицию Троцкого с линией Воронского..."[65]. Но в апреле 1927 года, когда журнал "Красная новь" обсуждался на совещании в отделе печати ЦК РКП (б), его линия была подвергнута критике. К тому же в 1926 году Воронский примкнул к троцкистской оппозиции. Сработаться с новой редколлегией (Ф. Раскольников, В.М. Фриче и Вл. Васильевский) он не смог. В 1927 году он подписал последний для него как редактора номер (10) журнала. В этом же году он отошел от руководства издательством "Круг"[66]. В 1929 году за участие в троцкистской оппозиции

Воронский был исключен из партии, но в 1930 году, после отхода от оппозиции, в партии восстановлен.

Несмотря на тяжелые обстоятельства, творческая интенсивность Воронского не ослабевала. В 1924 году вышла его небольшая книжка "Ленин и человечество", где была - в числе прочих - статья "Россия, человечество, человек и Ленин"; она обратила на себя внимание художественной одаренностью автора, его способностью давать не только "силуэты", как часто он называл свои статьи о писателях, но и художественно проработанное, живое лицо, тип. Поэтому никого не удивила его следующая книга "Литературные типы" (1925) - она точно соответствовала не только его критическому складу, но и его художественной склонности (вторым и дополненным изданием эта книга вышла в 1927 году). Практическая литературная борьба по-прежнему была жизненно важной для Воронского - об этом свидетельствовала его книга-памфлет "Мистер Бритлинг пьет чашу до дна" (1927).

И все-таки с середины 20-х годов многое изменилось во внутренней жизни Воронского. Под влиянием наветов и необоснованных упреков в нем усилился процесс самопознания, самосознания. В 1927 году появляются первые части его мемуарно-художественной книги "За живой и мертвой водой". Меняется характер статей о писателях - место социологического "очерка" (а именно так были написаны его первые монографические статьи о Б. Пильняке, Е. Замятине, Вс. Иванове) занимают "портреты", где мы встречаемся уже не только с социальными "типами", но и с разветвленной характеристикой творческой индивидуальности писателя. Воронский ищет "ключ" к писателю, его главную "метафору", как он говорил, его "образ мира", как сказали бы мы сегодня. "Во всяком художественном произведении,- писал он в 1927 году,- есть основная эмоциональная доминанта, общее мироощущение, общая чувственная оценка мира, людей, событий...". Несколько позднее он пишет Г. Лелевичу из Липецка: "...моя голова сейчас занята темами художественного порядка, и никак отвязаться я от них не могу"[\[67\]](#).

Это не значит, что социологический интерес к искусству исчезает из мышления Воронского. Нет, в работе "Об искусстве писателя" (1925) он почти буквально, почти без поправок применяет метод Плеханова к анализу творческого процесса. В 1928 году он повторяет: "...лучший среди марксистов искусствовед Г.В. Плеханов"; он и позже никогда не упускает из виду классовую оценку творчества писателя.

И все-таки, перечитывая его сейчас, мы видим, как он бьется, как тесно ему в тисках чисто социологического анализа, как стремится Воронский откорректировать его за счет обширного художественного пространства, в которое помещает он писателя.

В той же статье 1925 года "Об искусстве писателя" Воронский мучительно пытался оправдать деление Г.В. Плехановым работы критика на два акта - "социологический" и "эстетический". Он же ставил и другой вопрос: "Как, однако, быть с рассечением произведения на содержание и форму?" Он принимал

плекхановскую мысль о двух актах критики, но тут же обставлял эту методологию огромным количеством оговорок, оспаривал ее практически, анализируя творческий процесс героя Льва Толстого - художника Михайлова. Мы видим эту внутреннюю работу в сознании критика: она откристаллизовалась в противоборстве его вопросов и ответов, заданных самому себе, произнесенных вслух; но мы видим и его отход от априорных схем - и это победа. "Для художника Михайлова техники, отличной от содержания,- пишет Воронский,- не существовало. Прав он или не прав? Прав со своей точки зрения, прав как художник. В процессе творчества для художника его произведение существует единым, целостным и неделимым. Михайлов не понимал поэтому, как можно расщеплять это единое целое, противопоставлять технику содержанию. В самом деле, что являлось для Михайлова, во время творческой работы, содержанием и что техникой, формой? Может быть, содержанием была идея человека, находящегося в припадке гнева? Но такая идея отвлеченно для художника не существует, она всегда для него облекается в образ, идея, облеченная в образ, есть уже форма, но форма, целиком совпадающая с содержанием. С другой стороны, может быть, формой можно назвать закрепление на бумаге, на полотне открытого образа и освобождение его в дальнейшем от лишнего, ненужного? Но если это закрепление назвать формой, то она неразрывно связана с содержанием. Творчество художника конкретно. В конкретном форма и содержание органически слиты. Творческий акт длителен, иногда очень мучителен, но он не распадается для художника на звенья логической цепи и потому не поддается расщеплению"[\[68\]](#).

Расщепления на форму и содержание Воронский не видит и в процессе восприятия произведения читателем ("эстетически мы воспринимаем и оцениваем художественное произведение единым и целостным, так как воспринимаем его конкретно"[\[69\]](#)). Допуская возможность "расщепления" в критическом анализе, даже считая в известной мере его неизбежным, он в то же время призывал помнить, что перевод произведения "с языка образов" на "язык логики" всегда условен: "Художественное произведение конкретно; оно неделимо само по себе"[\[70\]](#).

Преодоление Плеханова, как мы видим, произошло естественно и органично. Оно находилось в соответствии с внутренним развитием интересов Воронского и его эстетического чувства. Плеханов остался для него значимой фигурой (так, в статье "Фрейдизм и искусство" он противопоставлял "психоанализ" Плеханова, рассматривающего художника "как общественного человека", антиисторизму психоанализа Фрейда, изолирующего психологию персонажей от общественной среды). Но Воронский никогда уже не вернулся к чистому "языку логики". Не произнося слова "целостность" художественного произведения (столь широко бытующего в современной критике), он вышел к этой идее задолго до нас.

Поэтому уже в 1929 году, обсуждая с Г. Лелевичем план марксистского литературного учебника и оговаривая свое в нем участие, он писал: "На себя я бы взял литературные портреты, предоставив вам социологическую канву. Из портретов я мог бы не спеша написать о Пушкине, о Гоголе, о Лермонтове, Тютчеве, о Толстом, Успенском, Чехове, Андрееве и кое о ком из современных. А

вы - все остальное... Учебник нужно начинать с времен древнейших, но упор - на 19-е столетие и новое время"[71].

Последняя фраза особенно значительна для понимания позиции Воронского второй половины 20-х годов, ибо она проливает свет на важнейший для него вопрос - о характере реализма, к которому, по его мнению, в идеальном пределе должна стремиться советская литература.

Уже ранняя характеристика его как "неореализма" (1923) предполагала, что новый метод не будет повторением реализма "передвижников" (искусство передвижников считали оппоненты Воронского выражением его вкусов). Несколько позднее, в 1925 году, он писал еще определеннее: "Искусство революции должно суметь органически слить реализм Толстого с романтикой Гоголя и Достоевского". В то же время его волновало, что задача сочетания реализма с романтикой еще не поставлена (в художественном творчестве тогда этого достигли, на его взгляд, только М. Горький. и И. Бабель). Все эти высказывания существовали в определенном контексте - Воронский продолжал бороться с бытописанием. В 1928 году, говоря о бытовизме, он дошел до категорического вывода: "Здесь нужна не реформа, а революция",

Именно в этот период появляется в статьях Воронского понятие "внутреннего реализма", противопоставляемое иллюстративности как внешнему, поверхностному соприкосновению с реальностью. "Внутренний реализм" в его интерпретации - это "умение художника проникнуть во внутренний мир героя". "Художественная правда,- писал в, эти годы Воронский,- лежит в сочетании реализма внешнего с внутренним".

Может показаться, что эти положения Воронского - плод умозаключений, кабинетных размышлений отставленного от реальных дел человека. Но это не так: уже упомянутая статья "Об искусстве писателя", как и вслед за тем появившиеся "Заметки о художественном творчестве", и статья "О художественной правде",- все они были конкретны, выводы извлекались из тщательного анализа творчества крупнейших писателей, в том числе и таких сложных, как А. Белый и М. Пруст. Нельзя не заметить, что анализ творчества этих трудных и противоречивых художников, в которых критик сумел увидеть не упадок и модернистское искажение реальности, а преобразование и развитие классического реализма, во многом определил его представление о "неореализме" как искусстве будущего. В эти годы Воронский был глубоко убежден, что "усвоение старого литературного наследия прежде всего должно быть начато с того, чтобы научиться изображать живые типы во всей их пестроте, сложности и разнообразии"[72]. Так он писал в статье "А. Фадеев" (1927). За всем этим сквозило прежнее неприятие рационалистического толкования человека. Достоинство Фадеева критик видел в том, что писателя интересует внутренний мир его героев, а не их внешнее поведение. В то же время он считал, что в обработке психологического материала следует идти дальше.

Надо было обладать известным бесстрашием, чтобы в поисках этого "далее" обратиться к таким фигурам, как А. Белый и М. Пруст. Представления о них в восприятии современников были отягощены разговорами о сложности, непонятности, субъективизме этих писателей. Воронский же увидел в их книгах не только "придуманное, головное, навязанное рассудком" (как писал он об А. Белом), не только дисгармонию и хаос больного, бредового сознания. Он воспроизвел художественный космос писателя, он ввел читателя в художественный мир Белого, раскрыв его не посредством перевода "образа мира" писателя на "язык логики", а через серию искусно смонтированных картин, через "сцепление положений", как сказал бы Л. Толстой, и тем самым как бы воспроизвел "образ мира" А. Белого. Воронский раскрыл парадоксы художественного космоса писателя, где рационализм причудливо сочетался с непосредственностью свежих, первоначальных впечатлений. Он вступил в спор с его философской концепцией, согласно которой в мире преобладает "хаотическое". Он противопоставил ему свое представление об истине, которая поверяется "земной практикой", и свое представление о реальности, где все "прочно", "обладает своим порядком и гармонией". И в первой статье "Андрей Белый, (Мраморный гром)", и в статье об А. Белом, впоследствии опубликованной в "Литературной энциклопедии", он повторял неизменно: Белый - "первоклассный художник", который "при всей своей неуравновешенности и неустойчивости, тяготении к оккультизму"[\[73\]](#) сумел создать ряд ярких образов и типов.

Но критика интересовало уже не только "что", но и "как": это он считал общеинтересным. И Воронский писал о Белом-"новаторе", о его особой ритмической прозе, оказавшей большое влияние на раннюю советскую литературу, о значении того, что писатель сделал,- "он с особой настойчивостью выдвинул и подчеркнул положение, что слово в художественной прозе есть прежде всего искусство... Слово у Белого живет своей жизнью, имеет свою судьбу и оправдание... После Белого мы стали богаче. Гоголевскую манеру он довел до современной остроты. Он обратил наше внимание на ритм и словесную инструментовку прозаической фразы, сгустил слово как искусство, утончил наш вкус к художественной детализации"[\[74\]](#).

Так Воронский методологически вернулся к тому обогащению "реальной критики", которое было задано еще внутренним развитием Н.А. Добролюбова. Добролюбов, как писали потом исследователи, был убедителен в своем критическом анализе благодаря "реабилитации художественной реальности произведения"[\[75\]](#), но его современники этого как бы не замечали. Не заметили эволюции Воронского и люди его времени.

Между тем идея "реабилитации" художественной плоти искусства в статьях критика все более углублялась. Он рисковал, когда - хотя и с оговорками - называл А. Белого "гением". Он еще больше рисковал, когда писал, что молодой революционной литературе есть чему поучиться у Марселя Пруста. Ни то ни другое не вмещалось в его прежние вкусы и тем более в бытовавшие тогда социологические шаблоны.

Но Воронский сознательно шел на этот риск.

В 1927 году, в статье "Заметки о художественном творчестве", он писал о системе Станиславекого: ""Система" стремится помочь художнику-артисту усвоить не внешнюю сторону пьесы или роли, а в первую очередь основную эмоциональную доминанту, внутренний образ художественного произведения и уже через это усвоение схватить, найти, осмыслить и внешний образ, сценические подробности, жесты, интонацию, костюмы, освещение, декорацию"[76].

В сущности, это была целая программа исследования произведения. Предполагаемым адресатом была критика. Воздерживаясь от поучений, Воронский в статье о Прусте продемонстрировал, каков позитивный смысл методики такого анализа.

Он вновь - как и в других "портретах" - искал "ключ к художественному методу" писателя, его своеобразию. Он обнаружил его в уникальной способности Пруста воскрешать в своей памяти конкретно-чувственные воспоминания, расширяющие духовное пространство проживаемой человеком жизни. "...Его психоанализ приводит к подлинным и редким открытиям из жизни человеческого духа, характеристики изображаемых им людей метки и новы; он культурный и умный писатель, он много знает; его метафора всегда неожиданна - и отличается выразительностью"[77].

Мысль о позитивных результатах прустовского психоанализа выдавала проблему, давно владевшую Воронским. Воюя с антипсихологизмом многих теоретических концепций первых лет революции, он всегда связывал идею апсихологизма с отрицанием творчества как "особого акта художественной деятельности". Высказав эту мысль впервые в 1923 году, Воронский повторил ее в 1925-м: со стороны писателей и критиков так называемого левого фронта, считал он, "ведется довольно энергичная литературная кампания против толкования искусства как творческого акта"[78].

Так, пойдя в глубь творческого процесса, Воронский вынужден был поднять и один из самых острых вопросов общественной и художественной жизни 20-х годов - вопрос о соотношении интуиции и сознания в акте творчества.

6

Еще в статье "Искусство как познание жизни и современность" Воронский подчеркивал, что пока он заостряет только вопрос об объективном моменте в художественном процессе; за порогом остался - "вопрос о сознательном и бессознательном творчестве, о вдохновении, о форме и т. д."

Почему Воронскому в 1923 году уже стала ясна важность этой проблематики?

Потому что, в сущности, за вопросом о психологии писателя стоял вопрос о психологии человека в эпоху революции.

Воронский исходил из мысли В.И. Ленина о революции как о противоречивом переходном этапе в развитии общества. Сложность эпохи перехода, считал Воронский, побуждает к тому, чтобы трезво, с полной дальновидностью и ясностью уметь определить удельный вес сознательного и бессознательного в общественной жизни прошлого, настоящего и нового будущего.

Тем самым идеи Воронского относительно бессознательного требуют анализа их в более широком, нежели мы привыкли, контексте. Нельзя, в частности, не обратить внимания на его прямой спор с такими писателями, как Пильняк, которые, на его взгляд, в увлечении плотью жизни, ее естественной первобытностью приходили к преувеличению бессознательного, темных стихий жизни (статья "Борис Пильняк"). Нельзя не поразиться тонкости и глубине анализа такого писателя, как Всеволод Иванов (см. одноименную статью), в первых же произведениях которого критик увидел не только изображение "земли радостной и опьяненной", но и "зоологическую жестокость", идущую от той же инстинктивной стихии жизни. Заслуживает внимания мысль Воронского, высказанная им в качестве "грубой наброски", как он говорил: не является ли вообще гиперболизация подсознательного (в частности, фрейдизма) симптомом "разочарования в рациональном направлении и ходе общественной борьбы пролетариата"? С другой стороны, опираясь на свой интерес к бессознательному в человеке в связи с пробуждающимся и преобразующимся сознанием, Воронский с большей точностью, чем другие критики, ставил вопрос о новом герое новой литературы, призывая писателей вдумчиво всматриваться в процесс изменения человека в революционную эпоху. Свое представление об отношениях человека и мира Воронский выразил в драматичной - и в то же время полной социального оптимизма - формуле: "Между творческим началом человека и косной, огромной, космической неорганизованной, слепой стихией жизни есть глубокое, неизжитое противоречие. Это противоречие поднимает нередко жизнь человека на высоту подлинной трагедии. Этой трагедией окрашен весь поступательный ход истории человека на земле"[\[79\]](#).

Воронский видел, как драматичен и длителен процесс выработки нового человека, какие есть в нем "огромные, таинственные, пока мало исследованные области человеческого духа" и какая "своя, неприметная для взора, могучая жизнь" таится в них. За порогом сознания лежит стихия, которая "по временам... прорывается, показывается на поверхности человеческого сознания, и тогда человек совершает поступки, какие он никогда не совершал, тогда неожиданно изменяется обычный строй мыслей его и чувств, его характер, отношение его к окружающему"[\[80\]](#).

Вдумываясь в постоянное, неизменное внимание Воронского к бессознательному, нельзя не увидеть его побудительных мотивов. Для литературы 20-х годов вопрос о бессознательном был проявлением общего интереса к движущим силам революции. Художники начала 20-х годов, увлеченные метафорой метели, разбушевавшейся стихии, отразили участие в революции не только сознательных

революционеров, которые сыграли роль авангарда революционного движения, но и огромных масс населения, революционных не по мировоззрению, а по мироощущению. Воронскому казалось, что для уяснения пути этих людей в революцию необходимо уловить душевные движения стихийно революционных масс. Существовавшая рядом литература "кожаных курток" и людей-рационалистов усложняла проблему. Критик понимал, что "революция выдвинула и вызвала к напряженно-деятельной жизни новых героев с особым душевным складом, с особыми сознательными и подсознательными чувствами"[81], но отказывался видеть в этих людях новый антропологический тип с приматом ratio. "Достаточно сослаться на то, - говорил Воронский, - как обыкновенно изображаются коммунисты: и у попутчиков, и у пролетарских писателей они, в сущности, либо "кожаные куртки", либо "братишки" Запусы. У нас тоже горят в огне, не помня и не щадя себя, бурей налетают, рубят направо и налево и т.д. Становится непонятным, где же диалектика, где внутренние и сложные процессы формирования личности, где обычные сомнения и колебания, наблюдаемые в жизни?"[82]

Отвечая на упрек Воронского в схематизирующих штампах, Либединский попытался канонизировать штампы как особенность будто бы первых десяти лет революционного искусства. "...Для прошлой эпохи,- писал он, - характерно, что именно этими штампами мы все же завоевали читателя. Мы от этих штампов сейчас приходим и углублению наших тем. А штамп,- я это утверждаю, - есть неизбежная, совершенно неизбежная стадия, первоначальная стадия развития литературы всякого класса"[83].

По сравнению со своей прежней позицией ко второй половине 20-х годов рапповцы, казалось, шагнули далеко вперед, ибо к этому моменту они уже ощущали необходимость обращения к психологическому раскрытию личности. "Реалистический показ личности" они объявили в 1927 году "очередной задачей" советской литературы. Но место старого штампа начал занимать новый шаблон. "...По существу цельной личности нет,- писали рапповцы.-... Тут нужно брать человека таким, каков он есть". И расшифровывали свой новый рецепт: "Во всяком человеке есть определенные основные классовые определяющие человека, и, кроме того, есть какие-то психологические и идеологические наслоения чрезвычайно сложные, которые в человеке ведут борьбу"[84].

Воронский пытался преодолеть этот схематизм. Рационализм рапповцев ассоциировался в его сознании с насилием - над действительностью, над человеческой психикой, творческим процессом. Воронский увидел в этом отпечаток идеи Г.В. Плеханова о том, что революционным эпохам вообще свойствен налет рационализма, увидел - и оспорил, не принял этой идеи.

Перед революционным искусством, считал Воронский, стоят другие задачи: в центр психологического анализа должны встать "незаметные общественные сдвиги, формирование чувств и намерений в недрах человеческого существа, новые бессознательные навыки, привычки, инстинкты".

Такую точку зрения пришлось отстаивать не только против схематизма рапповцев, но и против "организационной идеи" лефовцев. Действительно, лефовцы и в конце 20-х годов не чувствовали потребности в расшифровке внутреннего мира человека.

Воронский справедливо полагал, что признание прав бессознательного разрушает поверхностно-рационалистический взгляд на человеческую психику. И вначале, в статье "Фрейдизм и искусство" (1925), он останавливается на той истине, что "за порогом нашего сознания лежит огромная сфера подсознательного"^[85], что "это подсознательное совсем не похоже на склад или на кладовую, где до поры до времени наши желания, чувства, намерения пребывают в состоянии бездеятельного покоя или сна. Вытесненные по тем или иным причинам на задворки нашего сознания, они ведут очень активную жизнь и, достигая известной силы, прорываются неожиданно в наше сознательное "я" иногда в кривом, в искаженном, в обманном виде"^[86]. Это понимание Воронского отражало общий уровень советской психологии 20-х годов, акцентирующей в учении Фрейда мысль о динамическом взаимопроникновении различных этажей психики. "...Бессознательное,- писал один из виднейших психологов 20-х годов Л.С. Выготский, - не отделено от сознания какой-то непроходимой стеной. Процессы, начинающиеся в нем, имеют часто свое продолжение в сознании, и, наоборот, многое сознательное вытесняется нами в подсознательную сферу. Существует постоянная, ни на минуту не прекращающаяся, живая динамическая связь между обеими сферами нашего сознания"^[87].

Опираясь на идею подвижной связи между сознанием и подсознанием, Воронский попытался установить сложные связи между разными "этажами", уровнями, как сказали бы мы теперь, творческого процесса.

Однако в ходе полемики с лефовцами и рапповцами, которые, как он говорил, "все больше вещи "делают"", "работают" над ними, а не творят, не создают их", он многое и гипертрофировал. Это сказалось в том, что преимущественно акцентированной в творческом процессе оказалась роль интуиции.

Участвуя в спорах своего времени вокруг самого понятия "интуиция", Воронский считал необходимым дать свое, точное, на его взгляд, определение.

"Интуицией, - писал он, - вдохновением, творчеством, чутьем мы называем мнение, истину, сумму представлений, идей, в которых мы уверяемся, минуя сознательное аналитическое мышление". Интуиция не означает, что творческий процесс протекает как сомнамбулическое состояние. "В интуиции нет ничего божественного, мет-эмпирического... Неверно также утверждение,- продолжал он,- что интуиция по своей природе противоположна рассудочной деятельности или что рассудок убивает интуицию. Противоположность известная тут есть, но она, как и все противоположности в мире, относительна: ведь интуиция есть не что иное, как истины, открытые когда-то с помощью опыта рассудка предшествовавшими поколениями и перешедшие в сферу подсознательного".

Нельзя не видеть, что попытка объяснить специфику интуиции в искусстве, исходя из существа природы эстетического чувства, сближает подход Воронского с поисками современной психологии искусства.

Современные ученые, признавая роль бессознательного в освоении мира, считают, что в искусстве эта роль чрезвычайно специфична. "Мы отнюдь не искажим природу процесса создания эстетического образа,- пишут они,- если скажем, что этот процесс состоит из непрерывного ряда "решений", которые художник должен выносить, чтобы материализовать свой эстетический замысел... Этот неосознаваемый мотив выбора присутствует, следовательно, в акте подлинно художественного творчества всегда, ибо если бы он вытеснялся и решение превращалось до конца в акт рациональный, ясно осознаваемый и логически аргументируемый, то этим подрывалось бы самое существо художественного процесса, нарушалась бы интимнейшая его психологическая структура и вместе с ней распадалась бы та сила проникновенного видения, которая составляет прерогативу и основу культурной значимости всякого подлинного искусства.

Устранив из акта художественного творчества опору на бессознательное (допустим на мгновение такую фантастическую возможность), мы тем самым это творчество полностью бы разрушили"[\[88\]](#). С другой стороны, пишут исследователи, искусство "зависит от активности осознаваемого не в меньшей степени, чем возможности и функции последнего от скрытых особенностей бессознательного"[\[89\]](#).

Но самая мысль о месте и роли интуиции в творческом процессе была невозможна, недопустима для официальной советской критики.

В момент споров, да и позже, установилось мнение, что Воронский, говоря об интуиции, только варьировал учение А. Бергсона о двух основных способах восприятия действительности - научном, отмеченном решающей работой рассудка и организующем использование материала действительности в практических целях и художественном, рожденном даром интуитивно постигать сущность вещей.

Воронский опроверг такое представление о мире - опроверг давно, еще до приезда в Москву, еще находясь на губернской работе. В 1920 году, в газете "Рабочий край", он опубликовал - в связи с выходом книги М. Гершензона "Мудрость Пушкина" - статью под ироническим названием "Долой разум!". В ней он писал о своем отрицательном отношении к идеям А. Бергсона, об абсурдности недоверия к свету разума. Он и теперь, в конце 20-х годов, писал о том, что мир прекрасен, что настоящий художник обладает способностью открывать "прекрасное там, где оно скрыто", что миром правит закономерность, а не случай.

Интуитивное в своих истоках творчество объявлялось подвластным рассудку только в своей последней стадии. "Здесь интеллектуальный уровень художника сплошь и рядом имеет решающее значение,- признавал Воронский. - Сюжетный костяк, оформление материала в слове, в звуках, в красках, в линиях, пропорциях,

сокрытие главных приемов - все это требует огромного интеллектуального напряжения"[\[90\]](#).

Оппоненты Воронского, многое переняв у него, многому у него научившись, в то же время огрубляли его взгляды.

Воронский из статьи в статью повторял, что "художник должен быть на уровне политических, нравственных, научных идей своей эпохи... Нельзя писать романы, поэмы, картины в наши годы, не определив своего отношения к современным революционным битвам... Тут одного чутья, интуиции, инстинкта недостаточно"[\[91\]](#).

Рапповцы столь же настойчиво игнорировали эти положения, обходили оговорки Воронского, объясняющие, почему он так подробно анализирует вопрос о месте бессознательного начала в творческом акте.

Способность художника переключаться в мироощущение своих героев, принимать его на себя, жить жизнью других героев, жизнью мира - все это, по мысли Воронского, возвращает мир человек заставляет заново ощутить его данность. Снимая покровы с мира, возвращаясь к его изначальной свежести и утверждая правду своего "детского", наивного мировосприятия, художник как бы освобождает жизнь от всего, что "огромными темными пластами наслоила нее современная цивилизация, уродливый строй общественной жизни, дикие отношения между людьми". "Обнажение жизни", совершенное Толстым, стало для Воронского эстетическим ориентиром, а мысль о "детскости", об особом душевном складе писателя, о яркости и чистоте непосредственного восприятия надолго определила русло разговоров о типе художника. Тайной искусства, самой глубокой и сопротивляющейся разгадке, было объявлено "воспроизведение самых первоначальных и непосредственных ощущений и впечатлений"[\[92\]](#).

Воронский писал об этом воодушевленно и страстно. В своей мемуарно-художественной книге "За живой и мертвой водой" он писал о своем детстве так, что становилась ясна выверенность этой идеи его собственным психологическим и художественным опытом. "В детстве мир, - писал он, - рассказывает двойным бытием: он ярок и свеж, он овеян чистым и непорочным дыханием жизни, отпечаток непререкаемой подлинности, полноты, роста лежит на нем. И в то же время мир опутан выдумками, наполнен призраками, чудесным гулом незримых видений, звездным волшебством. Эти восприятия, полярные для взрослых, у ребенка живут по-братски, не угашая друг друга... Мы переживаем это теперь лишь на пороге бытия; позже сущее и возможное (или невозможное) теряют и свою непосредственную силу, и свою наивную сопряженность"[\[93\]](#).

Разрабатывая психологию творческого процесса, Воронский неустанно повторял: "Искусство своим объектом имеет действительность, - но природа чувства и мысли людей, их поступки только тогда становятся предметом искусства, когда они возводятся в факт эстетического достоинства, в перл создания..."[\[94\]](#).

Но, может быть, спросят нас, сама идея равновесия между субъектом и объектом, их изначально неразрушимой связи, само внимание к природе художественного познания, проявляемое Воронским, - все это было уже неуместным, уже устаревшим после революционных сдвигов в обществе? Может быть, Воронский так привержен был к классическим представлениям об отношениях "первой" и "второй" природы в силу своей неспособности понять требования, предъявляемые к искусству после революции?

Нет. Воронский исходил именно из специфики революционного времени, и в этом обостренно историческом чувстве была его сила как критика.

Нельзя забывать того, что и во второй половине 20-х годов рапповцы смысл работы художника видели в "показе" действительности, сводя тем самым задачу искусства к воспроизведению жизни. При этом они исходили из мысли о якобы полной адекватности содержания художественного произведения и содержания отраженной в нем жизни. Момент преобразования действительности в творческом процессе, ее пересоздания в эстетическую реальность из их анализа искусства исчезал. Само стремление Воронского различать реальность как категорию жизни и реальность эстетическую клеймилось рапповцами как идеализм.

Но и "левые" художники эволюционировали сложно. К концу 20-х годов многие из них признавали противопоставление формул "искусство есть познание жизни" и "искусство есть строительство жизни" - "глубоко ошибочным"^[95]. Они писали, что пора положить конец распре между "языком логики" и "языком образов".

Мы забываем порой, что, как писал С. Эйзенштейн, "вопреки изгнанному термину "творчество" (замененному словом "работа"), назло "конструкции" (желающей своими костлявыми конечностями задушить "образ") - "упоеание эпохой" и у "левых" художников рождало один творческий (именно творческий) продукт за другим"^[96]. Но мы забываем и то, что даже в конце 20-х годов, в момент признания "образа" и "творчества", в выпадах того же С. Эйзенштейна против психологизма театра, игрового кино слышались отголоски прежнего, упрощенного понимания эстетических отношений искусства и действительности, которое с обнаженной резкостью заявляло о себе в начале 20-х годов.

Борьба Воронского с рационалистическим подходом к искусству фактически подготовила постановку темы органического творчества, органичности художественного образа, как она зазвучала в критике последующих лет, в частности у А. Лежнева, Д. Горбова. Центральная идея их эстетической концепции - творческий акт есть акт, в котором принимают участие и художник, и модель для его произведения, - впервые как идея была и заложена, и сформулирована Воронским. Упорное возвращение критики 20-х годов к "мысли сердечной" и "мысли головной" было тем же вопросом, о котором мы говорили вначале словами С. Эйзенштейна, - отражением борьбы "языка логики" и "языка образов", того напряжения в системе этих отношений, которое было характерно для революционного искусства и стало, как мы знаем, вообще характерно для

искусства XX века. В противовес тем, кто пытался канонизировать разрыв в системе художественного целого, Воронский настаивал на единстве мышления художника. Он попытался реализовать эту установку в книге "Гоголь" (1934).

Написанная через несколько лет после выхода его итоговой теоретической книги "Искусство видеть мир" (1928), она свидетельствовала об эстетической неуступчивости Воронского. Он по-прежнему стоял на своем давнем представлении о способности искусства возводить действительность в "перл создания". "Украинская ночь при всей своей прелести не так волшебна, как она изображена Гоголем, но мы ему верим, - писал он. - Ему верится даже и тогда, когда он пишет явно неправдоподобное... Месяц, который только вырезывается из земли, не наполняет мир, тем более торжественным светом". Все "залито таким светозарным блеском, что читатель невольно поддается обаянию и уже сам дорисовывает картину". Почему это становится возможным? Потому что Гоголь прекрасно понимал - "искусство всегда условно"[\[97\]](#).

Если бы Воронский к моменту написания книги "Гоголь" оставался только критиком и теоретиком, эта мысль вряд ли поразила бы его читателя своей новизной: Воронский высказывал ее уже неоднократно. Но за прожитыми годами стоял уже и его опыт художника - он был автором книги "За живой и мертвой водой" (1927, 1929), в 1933 году на страницах "Нового мира" печатался его роман "Бурса" (1933), в том же году вышел его сборник "Рассказы и повести", а потом и книга "Желябов" (в серии "Жизнь замечательных людей") (1934).

Поэтому мысль о пересоздании жизни в искусстве к середине 30-х годов Воронский выстрадал уже и как художник. Еще глубже он понял, как беспомощен "язык логики" перед "языком образа". Мы верим ему вдвойне - у него самого критический анализ текстов был порой спрямлен вульгарно-социологическими формулировками, столь, казалось бы, ему чуждыми. Поэтому так часто в книге о Гоголе Воронский отступает от "языка логики", уходит в гоголевскую цитату, под спасительную тень гоголевского образа.

Медленно и тщательно прочитав тексты Гоголя, Воронский и в этой книге ставит свои прежние темы. Он пишет о реальности и фантастике, о реализме и символическом, о характере и типе, о "языческом преклонении" Гоголя перед жизнью, о его "интимной связи с вещью", о его сатире и смехе, о воздействии его творчества, которое сказалось потом у Толстого, Достоевского, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Горького. Воронский не выносит больше на поверхность литературные распри, но все время помнит о них. Это отголосок не утихших со временем "литературных разногласий" слышим мы в вопросе: "Чем может быть полезен Гоголь советской литературной современности?"[\[98\]](#). Это продолжающийся спор находим мы в ответе, который предлагает нам критик: "У Гоголя надо учиться социальной насыщенности произведений, умень брать жизнь во всю глубину и ширину, а не "вполобхвата", не с головокружительной высоты, не со стороны и сбоку, не в угоду редакциям и издательствам, как это часто, к сожалению, у нас еще бывает. У Гоголя надо учиться конкретности,

внимательному отношению к художественным подробностям, упорству, способности вынашивать произведение"[\[99\]](#).

Конечно, во многом выйдя за пределы своего времени, Воронский в то же время был кость от кости, плоть от плоти его. Он любил свое время. Он любил свою жизнь.

В его статьях бьется не только его мысль - мы чувствуем его страсть. И не о себе ли он писал, когда говорил об одержимости Гоголя искусством? "Гоголь смотрел на свою работу художника как на служение обществу. Искусство для него не являлось ни забавой, ни отдыхом, ни самоуслаждением, а гражданской доблестью и подвигом... Все отдал он этому подвигу: здоровье, любовь, привязанность, склонности. Каждый образ он вынашивал в мучениях, в надеждах, что этот образ послужит во благо родине, человечеству. Многие ли из советских писателей являются подвижниками"[\[100\]](#).

Многие оценки А. Воронского оказались верны. Многие литературные прогнозы оправдались. В современных критических спорах мы не раз еще прибегнем к его опыту. Это значит, что потомки оценили важность эстетических проблем, поднятых критиком. Актуальное звучание идей Воронского является объективной оценкой его деятельности и признанием его исторических заслуг.

Избранная библиография

Воронский А. На стыке. М., 1923.

Воронский А. Искусство и жизнь. М., 1924.

Воронский А. Литературные записи. М., 1926.

Воронский А. Литературные типы. М., 1927.

Воронский А. Мистер Бритлинг пьет чашу до дна. М., 1927.

Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1928.

Воронский А. Избранные статьи о литературе. М., 1982.

Воронский А. Литературные портреты. Т. I-II (1928, 1929).

Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1987.

[\[1\]](#) Воронский А. Избранное. М., 1976. С. 565.

- [2] Куприяновский П.В. А.К. Воронский в газете "Рабочий край" // Литературное наследство. Т. 93, М., 1983. С. 621.
- [3] Цит. по: Куприяновский П.В. А.К. Воронский в газете "Рабочий край". С. 625.
- [4] Там же. С. 631.
- [5] Там же. С. 625.
- [6] А.К. Воронский - Е.И. Замятину. Письмо от октября - ноября 1922 г. // Литературное наследство. Т. 93. С. 571.
- [7] См.: Дементьев А. А.К. Воронский и советская литература // Воронский А. Избранные статьи о литературе. М., 1982; Куприяновский П.В. А.К. Воронский в газете "Рабочий край"; Динерштейн Е.А. Вступительная статья к переписке А.К. Воронского с советскими писателями // Литературное наследство. Т. 93.
- [8] См.: Литературное наследство. Т. 93. С. 615.
- [9] См.: там же. С. 565-566.
- [10] Полонский Вяч. Очерки литературного движения революционной эпохи. М., 1928. С. 142.
- [11] См.: Воронский А. Избранное. С. 577.
- [12] Современная русская критика: 1918-1924. Сост. Ин. Оксенов. Л., 1925. С. XII-XIII.
- [13] Там же. С. XII.
- [14] Там же. С. XIII. В более позднем переводе: "Философы различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его". (Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 3. М., 1955. С. 4).
- [15] Современная русская критика: 1918-1924. С. XIII.
- [16] Подробнее об этом см.: Акимов В. В спорах о художественном методе. М., 1979.
- [17] Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1987. С. 552.
- [18] Воронский А. Искусство и жизнь. М., 1924. С. 65.
- [19] Там же. С. 30.

- [20] Литературный критик. 1935. № 2. С. 215.
- [21] Подробнее об этом см.: Белая Г. Проблема историзма в советской литературной критике 30-х годов // Контекст-83. М., 1984.
- [22] Куприяновский П. Возвращение Воронского // Тамбовская правда. 1982. 17 сентября. С. 3.
- [23] Красная новь. 1921. № 2. С. 227.
- [24] Там же. 1922. № 2. С. 270.
- [25] Там же. С. 271.
- [26] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 356.
- [27] Там же.
- [28] Красная новь. 1922. № 2. С. 271.
- [29] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 418.
- [30] Там же. С. 419.
- [31] Там же. С. 422.
- [32] Там же. С. 427.
- [33] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 356.
- [34] Там же. С. 444.
- [35] Там же. С. 399.
- [36] Воронский А. Искусство и жизнь. С. 227-228.
- [37] Там же. С. 228.
- [38] Там же.
- [39] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 465.
- [40] На литературном посту. 1926. № 1. С. 19.
- [41] Там же. С. 16.

- [42] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 439.
- [43] Новый мир. 1964. № 10. С. 197.
- [44] Литературное наследство. Т. 93. С. 594.
- [45] Фурманов Д. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1961. С. 324.
- [46] Литературное наследство. Т. 93. С. 617.
- [47] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 375.
- [48] Лифшиц Мих. Очерк общественной деятельности и эстетических взглядов Г.В. Плеханова // Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства: В 2 т. Т. 1. М., 1978. С. 49.
- [49] Там же. С.46-47.
- [50] См.: там же. С. 86.
- [51] Плеханов Г.В. Сочинения: В 24 т. Т. 14. М., 1924. С. 118.
- [52] Воронский А. На стыке. М.; Пг., 1923. С. 280-281.
- [53] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 379.
- [54] Там же. С. 380.
- [55] Там же. С. 378, 379.
- [56] Лифшиц Мих. Очерк общественной деятельности и эстетических взглядов Г.В. Плеханова С. 68.
- [57] Там же.
- [58] Воронский А. Искусство и жизнь. С. 32.
- [59] Сосновский Л. Бывший ГлавСокол, ныне ЦентроУж // На посту. 1923. № 1. С. 86.
- [60] Воронский А. Литературные типы. М., 1927. С. 12.
- [61] Шешуков С. Неистовые ревнителы. Из истории литературной борьбы 20-х годов. М., 1984. С. 148.
- [62] Фадеев А. Старое и новое // Литературная газета. 1932. 17 октября.

- [63] Вардин Ил. Воронщину необходимо ликвидировать // На посту. 1924. № 1.
- [64] См.: Литературное наследство. Т. 93. С. 538-539.
- [65] Из творческого наследия советских писателей // Литературное наследство. Т. 74. М., 1965. С. 35-36.
- [66] См.: Литературное наследство. Т. 93. С.539-540.
- [67] Письмо А.К. Воронского Г. Лелевичу от 18 марта 1929 года // Литературное наследство. Т. 93. С. 614.
- [68] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 466-467.
- [69] Там же. С. 467.
- [70] Там же.
- [71] Литературное наследство. Т. 93. С. 614.
- [72] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 325.
- [73] Литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1929. Стлб. 427.
- [74] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 96-97.
- [75] Зельдович М. Метод критика и народность писателя // Вопросы литературы. 1976. № 11. С. 171.
- [76] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 533-534.
- [77] Там же. С. 354.
- [78] Там же. С. 461.
- [79] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 222.
- [80] Там же. С. 29.
- [81] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 28.
- [82] Там же. С. 20.
- [83] Либединский Ю. Реалистический показ личности как очередная задача пролетарской литературы // На литературном посту. 1927. № 1. С. 26-27.

- [84] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 27.
- [85] Там же. С. 494.
- [86] Там же.
- [87] Выготский Л. Психология искусства. М., 1968. С. 96.
- [88] Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. Т. II. Тбилиси. 1978. С. 483.
- [89] Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. Т. II. С. 483.
- [90] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 549.
- [91] Там же.
- [92] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 545.
- [93] Воронский А. Избранное. С. 25-26.
- [94] Воронский А. Литературные записи. М., 1926. С. 67.
- [95] Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 36.
- [96] Там же. Т. 1. С. 103.
- [97] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 598.
- [98] Там же. С. 686.
- [99] Там же.
- [100] Воронский А. Искусство видеть мир. С. 691.

Источник: Белая Г.А. История в лицах. Из литературной критики 20-х годов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 110 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение, Серия "Лекции в Твери").