

DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-170-182>

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)6



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. А. Л. Юрганов
г. Москва, Россия

**«Я АПЕЛЛИРУЮ К СЪЕЗДУ»:
МАРК КРИНИЦКИЙ ПРОТИВ «ЛОЖНОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ»
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА**

Аннотация: Писатель-модернист Марк Криницкий (1874–1952) — один из самых модных писателей Серебряного века — был широко известен своими любовными романами, полемическими и философскими статьями о природе художественного творчества. В советское время он оказался едва ли не единственным членом Союза писателей, кто осмелился критиковать в 1930-е гг. главный метод советской литературы — социалистический реализм. Критиковать открыто, не боясь репрессий. Он выступал на многих совещаниях, посвященных проблемам советской литературы как сторонник художественности, которая, по его мнению, обязана быть свободной от диктата партии и государства. Эта критика была не поверхностной, а глубокой. Она затрагивала не только тематику социалистического реализма, но и заказной характер литературных произведений советских писателей. Марк Криницкий оставался верным своим модернистским идеям о свободе творчества, он требовал от писателя не «отражения» социалистической действительности, а преобразования внутреннего мира человека через вовлечение его в переживание идеальных мотивов своей жизни. Марк Криницкий был репрессирован в конце 1940-х гг. Последние годы жизни он провел в психиатрической лечебнице, будучи осужденным за антисоветскую пропаганду.

Ключевые слова: Марк Криницкий, модернизм, социалистический реализм, съезд Союза писателей СССР.

Дата поступления статьи: 28.06.2019

Дата публикации: 28.09.2020

Информация об авторе: Андрей Львович Юрганов — доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, пл. Миусская, д. 6, 125993 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5409-2578>. E-mail: Iurganov@yandex.ru

Для цитирования: Юрганов А. Л. «Я апеллирую к Съезду»: Марк Криницкий против «ложной изобразительности» социалистического реализма // Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 170–182. DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-170-182>

В материалах Первого съезда советских писателей (17 августа – 1 сентября 1934 г.), хранящихся в РГАЛИ, сохранилась записка Марка Криницкого под таким страстным названием «Я апеллирую к Съезду».

В ней он отметил, что руководство Оргкомитета ССП в предсъездовский период упорно держалось за «литературно-критическую тенденцию» по защите «ложного

мнения» о так называемом «познавательном» назначении художественной литературы. Ей предписывается либо «служить целям научной популяризации» (Максим Горький), либо «помогать» научному знанию в тех областях, куда оно «бессильно по своей природе проникнуть» (журнал «Литературный критик»).

Если первый взгляд низводит художественную литературу на несамостоятельную степень простого, подсобного популяризаторского приема, то второй пытается протащить легко распознаваемую уловку агностицизма, обычно трактующего о недостаточности научно-организованного разума для познания действительности, «многосторонность» которой якобы ускользает от «сухости» или «примитива» научного мышления. В этой связи делаются даже попытки возложить на художественную литературу обязанность «ставить многие проблемы раньше, чем их поставит наука» (Л. Леонов. «Призыв к мужеству»), чем лишний раз подтверждается в духе некоторого курьезного литературно-художественного «авангардизма», что дело тут идет действительно о наделении художественной литературы «принудительным ассортиментом» познавательной функции в научно-объективном смысле этого слова, но по какому-то совершенно своеобразному познавательному методу, коренным образом отличному от научного (РГАЛИ. 631. Оп. 1. Д. 134. 48–48 об.).

В этой записке Марк Криницкий определил, как различие между «назначением» и «значением» художественного слова, так и их взаимосвязь:

...разоблачая со всею решительностью всякое «познавательное» направление в искусстве, мы не можем, да и не станем, само собою разумеется, отрицать известного значения художественной продукции в качестве материала для познания действительности: так, Шекспир, менее всего заботился о том, чтобы популяризировать умственные завоевания своего времени или давать точные географические и исторические сведения для своих современников, сам в своих творениях представляет великолепный материал для научного исторического познания своей эпохи, но делать отсюда вывод о познавательном назначении искусства означало бы или тот же абсурд, что все значение искусства заключается в том, чтобы когда-либо послужить прекрасным материалом для исторической науки, или же желание заниматься явно-недобросовестной игрою в слова (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 1. Д. 134. Л. 49–49 об.).

Марк Криницкий под «назначением» искусства понимал ее призвание творить, «т. е. делать открытия в своей области, как наука делает их в своей, и это значит: создавать *свои собственные, самостоятельные* типы!». Он полагал, что в романе или в сценическом действии читатель или зритель «хочет находить самого себя». Но, как признался писатель, все его попытки «выступить на эту тему в прессе встретили противодействие группы, стоящей за “познавательное”, информационное искусство». На съезд его позвали в качестве «гостя»; он хотел выступить с докладом «Проблема читателя», но слушать его не захотели.

1 сентября 1935 г., в день закрытия Съезда писателей СССР, Марк Криницкий направил «Докладную записку» на имя Председателя Совета Народных Комиссаров РСФСР тов. Сулимова, в которой писал об «опасности от подмены художественного образа иллюстрацией».

Наблюдая затянувшийся кризис, в котором, как в жестоком параличе, уже который год лежит советское художественное слово, я, вслед за тов. А. М. Горьким (см. его выступление на 1-ом пленуме Правления ССП), ищу выхода из постигшего нас бедствия, ибо *молчание художественного слова в стране есть подлинное народное бедствие* (здесь и далее курсив мой. — А. Ю.). Правда, для тех, кто видит в художественной литературе род подсобной деятельности, направленной на популяризацию знаний из области политики, истории, географии и естествознания, указанный

кризис представляется, по-видимому, явлением поверхностным, а потому и легко преодолимым, и тов. А. М. Горький даже находит возможным наметить срок для его преодоления, а именно 2 года, к празднованию 20-летия Октябрьской революции. Но в совершенно ином свете представляется печальное положение вещей для обозревателя, *признающего за художественной литературой самостоятельное значение*, при том в своем роде столь же великое и всеобъемлющее, как и значение науки. Взгляду тов. А. М. Горького, что «в нашей литературе не должно быть резкого различия между художественной и научно-популярной книгой» («О темах»), такой исследователь противопоставит истину о двух совершенно отдельных областях деятельности человеческого духа: научной и художественной и будет в их смешении находить основную причину наличия постигнутого нас художественного кризиса. Вместе с тем, для него не может представлять сомнения, что, идя по пути, предложенному А. М., мы ни в 2 года, ни в больший срок, да и никогда вообще не изживем наших печальных обстоятельств, и великое Двадцатилетие не принесет праздника советской художественной литературе (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 56–56 об.).

Марк Криницкий смело говорил о вреде «иллюстративности», когда литературу обязывают освещать день сегодняшний: «В художественном отношении нет большего зла, как возлагать на художественную литературу так наз. “освещение” процессов происходящих в стране. “Освещение” это, или ознакомление читателя с названными процессами, предполагающее его незнакомства с ними, другими словами: роль возлагаемая на художественное слово, до того чужда последнему, что сразу выбивает из под него его родную почву, и мы получаем в конечном итоге, ту литературу иллюстраций различного рода общих положений, которою располагаем на текущий советский день и в повести и на театре, и которая, не имея ничего общего с искусством художественного слова».

«Общие положения» — это директивы органов власти, партийные решения «на текущий советский день»: других «общих» просто не было.

В этой записке Марк Криницкий рассматривал художественность в ее *собственных категориях*, — без намека на связь с идеологией «сегодняшнего дня». Его интересовала «художественная правда» как самостоятельная категория, устанавливающая свои отношения между читателем и писателем. Посредников нет!

Но проблема есть... — это «границы выдумки»: «Никто не станет отрицать (и справедливо), что в художественном творчестве разрешается выдумка. Однако каковы свойства и размеры этой допускаемой выдумки? Должна ли быть какая-нибудь определенная граница между художественною выдумкою и любым сочинительством, не достигающим художественной цели? Если мы назовем цель, преследуемую художником, некоторою правдою, которой, в отличие от незаконной выдумки, он как-то добивается, хотя и прибегает к своеобразному измышлению в области сюжета, обстановки и тех или других черт действующих лиц, то, значит, мы будем в дальнейшем рассуждать о какой-то “художественной правде”» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 56 об. – 57).

Писатель показал разные примеры, как создается ощущение подлинности на основе выдумки. Один из них был во многом типичным для всей советской литературы: «Самые несложные из них диктуют приемы имитации живого, реального факта: подавайте действующих лиц и обстановку действия так, чтобы они максимально напоминали реальную действительность» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 59 об.).

Авторы стремятся довести имитацию факта до полнейшей иллюзии (здесь и далее подчеркнуто автором. — А. Ю.), так, чтобы стереть всякую грань между выдумкою и реальным фактом, т. е. превратить выдумку в факт, «не подлежащий никакому сомнению», — разумеется, в глазах малоквалифицированного читателя. Так приходим к выводу: стремление присвоить художественной литературе информационные цели неизбежно приводит нас к дешевому натуралистическому приему «литературной фотографии» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 60).

Марка Криницкого не устраивала сама попытка «ловко имитировать воображаемый факт»; он видел, что из этой ловкой имитации получаются два результата — «или читатель (мало критически развитой) примет выдумку за действительный факт, или читатель (критически достаточно развитой) найдет известное удовольствие в ложности сделанного рисунка, в ярко выпуклой натуралистической манере — и только, — в обоих случаях прием находит свое “оправдание”, все же, не в художественной эмоции читателя, а или в слабо развитых художественных вкусах последнего или в известной снисходительности более развитого читателя, которому больше ничего и не остается делать, как довольствоваться предлагаемым ему нехитрым развлечением (“вагонная литература”» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 60–60 об.).

Чтобы понять «нормальные условия читательского восприятия», необходимо следовать «подлинной задаче художественного творчества». Писатель должен следовать «закону и задаче своей деятельности». Иными словами, законы и задачи у писателя свои собственные, ибо художественная литература по своей природе — не иллюстративная, а значит, не вторичная и не зависимая от текущей политики, от государственно-партийных «общих положений».

Для него важным оказывался вопрос о случайности факта — в реальной действительности и в романе: в этих разных плоскостях залегали глубокие основания как действительности, так и художественной литературы. Он писал: «Есть факты, отражающие, или носящие в себе, целую систему известных отношений. Таков факт случайной гибели “Челюскина”, обнаруживший воочию перед всем миром железную внутреннюю организованность советского человека, т. е. нашу собственную организованность — факт, прекрасно охарактеризованный в ряде очерков участников события. В реальном факте, лежащем в основании подобных очерков, имеется та убедительность, которая не нуждается ни в какой “теории”» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 60 об. – 61).

Как же быть со случайностью в романе? Он вновь вернулся к главной своей мысли, что художественная литература не иллюстративная, — и ей не нужно художественно показывать героизм челюскинцев, если это событие уже произошло: «<...> лишь ложное представление об информационной задаче художественной литературы могло привести современных советских писателей к соблазну иллюстрировать те или другие общие положения» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 61).

В романе или повести, считал писатель, нет вообще места природно-случайному. Здесь «случайность», изобретенная писателем, обращена к читателю для того, чтобы он узнавал себя, свой собственный образ в «центральной фигуре повествования»:

В сочиненном (здесь и далее подчеркнуто автором. — *А. Ю.*) повествовании (повести, романе) нет вообще места «случайному» в его «природном» смысле: привлекаясь для характеристики центральной фигуры повествования, за которую читателю предлагается узнавать свой собственный образ, это «случайное» насквозь носит чисто, так сказать, «псевдонимный» характер. Предполагается, что здесь та или другая черта легко подлежат замене нашими собственными чертами. Кто такой «Обломов»? Это всероссийский образ тогдашнего читателя, своеобразный образ всероссийской неподвижности. Можно ли сказать, что «Обломов» обобщил в себе черты определенной общественной группы, например, помещиков? Ясно, что нет, и это проливает свет на всенародное значение искусства, которое, таким образом, обращается не к отдельным группам населения, а ко всему обществу в целом. Нельзя сказать: «вот этот человек — Обломов, а я нет, потому что сегодня речь не обо мне: моя очередь завтра» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 61 об. – 62).

В литературном образе «нет ни одной черты, которая не была бы чертой самого читателя», ибо искусство обращено «не во вне, не к законам объективного мира, а внутрь — к требованиям нашего идеала»!

Вопреки всему, что было советским в художественной литературе тридцатых годов, Марк Креницкий утверждал значимость не объективной реальности, как первичной по отношению ко всякой творящей личности, не идеи, вторичной по отношению к материи — но идеала, духовного начала!

«Лопуховы» живут в тебе, «публика», и если они представлены в книге, как образец, это менее всего означает, что они отдалены от этой «публики», которую тут же так нещадно бичует «добрый и сильный автор». «Лопухов» и «Кирсанов» — не фотографии с живых лиц, но «оконеченные» художественным резцом черты, пробуждающиеся в массе, к которой и обращена эта бичующая и, вместе, вдохновляющая книга. «Оконеченные» не в смысле «живой иллюзии», в чем и нет никакой надобности, а лишь в целях применения этих образов читателем к себе, так что в образе нет ни одной черты, которая не была бы чертой самого читателя, хотя она и отлична по внешности. Образец может даваться только тем, кто может (здесь и далее подчеркнуто автором. — А. Ю.) ему следовать. Нужно ли мне еще распространяться на тему, что в искусстве мы никогда не найдем показа частичных явлений по правилу: «Держи вора!» или «Пади ниц перед героем!» Нужно ли мне еще тратить время, доказывая, что одно из основных отличий искусства от научного познания объективной действительности как раз состоит в том, что в искусстве наш взор обращен не во вне, не к законам объективного мира, а внутрь — к требованиям нашего идеала? Вот почему «случайное» мы избираем в рассматриваемом нами роде художественных произведений — в сочиненной повести, в романе — не в его объективном проявлении, где оно предстает перед нами как реальный факт, а в совершенно особенном смысле, который можно обозначить, как способность данной подробности быть замененной. Конечно, имеется в виду замена выведенной подробности собственно читательской «подробностью». Так, фамилия «Обломов» может быть заменена твоею, читатель, а его халат твоим сюртуком, — все это свободно переставляемые подробности, и только в этом состоит их «конкретность», как видишь, не имеющая ничего общего с конкретностью образа, бьющего на имитацию «живой жизни». Скажут: это тонкости. Нет, это — принцип, определяющий мастерство художника (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 63–63 об.).

Как модернист, он критиковал Н. Г. Чернышевского за его теоретический тезис о назначении художественной литературы отображать внешнюю действительность [1, с. 118–132]. Тезис о первичности безлично-объективного процесса в сравнении с личностью творца Марк Креницкий рассматривал как писательскую капитуляцию: «К сожалению, при попытке систематизировать (а вернее: тестизировать) свои взгляды на задачу художественного образа, Н. Г. Чернышевский не сумел отмежеваться от приписывания художественному творчеству познавательного назначения. Не отрицая и даже подтверждая задачу искусства, как “приговора о явлениях жизни”, он, все же, не дает ясного понятия, о каких явлениях жизни (о внутренних или внешних, иначе: объективных в отличие от субъективных оценок) должна в искусстве вестись речь, и можно полагать, что, в конечном итоге, художественную правду он сводит при попытках дать себе о ней более разработанный отчет, к внешнему воспроизведению действительности. На этой, по крайней мере, точке зрения он стоит в своей крайне неудачной, перегруженной “ученостью” работе: “Эстетические отношения искусства к действительности”. Просто, жалко выписывать эти капитулянтские строки: «Искусство только напоминает нам своими воспроизведениями о том, что интересно для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 63 об.).

Главный мотив его теории литературы состоял, как уже отмечалось, из двух ключевых тезисов, внешне схожих, но на самом деле разных по своим функциям, — назначение литературы и значение литературы.

Назначение — это само художественное творчество, самостоятельное, никак не связанное с познавательной функцией, влиянием политики и идеологии «сегодняшнего дня», **значение** — это обширная область созданного, которая допускает познавательную функцию в отношении себя. Смешение этих состояний опасно тем, что художественный (литературный) тип, выведенный писателем, «приравнивается к научному или, вообще, умственному “понятию” и наряду с последним рассматривается как узаконенное орудие познания» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 64).

Фактически Марк Криницкий выступил против культа социологической действительности — самой актуальной парадигмы советской культуры.

Тов. Л. Леонов в «Литературной газете», как я уже указывал неоднократно, пытается лишь смягчить эту явно поповскую тенденцию умалить познавательное значение человеческого разума, когда пытается доказать, что художественная литература идет только впереди науки, которая со своим громоздким («статистическим» по понятиям Леонова) аппаратом, все же, впоследствии «догонят» ее. Этот новый вздор сформулирован его автором следующим образом: «Писатель нашего (?) времени обязан угадывать явления, прежде чем их зафиксирует статуправление, ставить многие проблемы раньше, чем их поставит наука». («Призыв к мужеству») (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 64–64 об.).

Приписывание литературе «познавательного статуса» убивает художественность.

Займемся этим вопросом с надлежащим терпением и обстоятельностью, чтобы раз и навсегда опровергнуть невежественную легенду о каком бы то ни было внутреннем сходстве между типичностью изображения и «общностью» понятия и через это устранить мнимое назначение художественного типажа, расширять наши познания об объективном мире, сообщая им ряд новых, по сути дела, обобщенных представлений. Да ничего подобного! (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 65 об. – 66.)

Важнейший элемент концепции художественности сформулирован им через модернистское противопоставление науки как опыта коллективно-познавательного и писателя-художника как личного опыта в восприятии художественной правды: «В научном познании я проверяю истину коллективными глазами, в восприятии художественной правды я довольствуюсь исключительно моим личным опытом (здесь и далее подчеркнуто автором. — А. Ю.). И не только довольствуюсь, но самые условия личной оценки и проверки правдивости образа здесь приобретают характер известной внутренней обязательности с точки зрения носимых мною в себе идеальных оценочных норм» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 66).

Обратим внимание — оценочные нормы «в себе», внутри личности, а не во вне.

Марк Криницкий писал, что «всеобъемлющая область наших нормативных представлений, направляющих и регулирующих нашу практическую деятельность» и есть наши идеалы, — их происхождение он не стал уточнять: «<...> они живут в нас, хотя обычно в скрытом, но тем не менее в чрезвычайно осязаемом состоянии. Они, как здоровье, ощущаются нами или при нарушении последнего или при соответственном упражнении здорового органа. Мы испытываем потребность в своеобразном “упражнении” наших идеалов. Эта потребность свойственна человеку на всех ступенях его цивилизации. Это — потребность в самокритике, самовзвешивании, в устройении своей личности *согласно живущим в нас требованиям на этот счет* (курсив мой. — А. Ю.)» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 66–66 об.).

Потребность писателя выразить свою личность — это движение к внутреннему миру читателя. Для чего? Чтобы в связке писатель – читатель возникла коммуникация мыслящих миров посредством художественного текста. Писателю видно то, что обычному человеку, загруженному своей обыденностью и ежедневностью, не видно; художнику хочется обратить внимание на вопросы, которые созрели в жизненном мире читателя, но еще не обсуждались: в такой взаимной потребности заключена «вся задача художественного творчества».

Ему (писателю. — А. Ю.) необходимо открыть такой упущенный из вида уголок нашей внутренней жизни или мало-упражняемый участок, а то и больше: совсем неведомый (а после художественного показа оказывающийся нашей обычной ежедневностью, как красота вещи, мимо которой мы проходили каждый день, не замечая ее, и только в первый раз увидели на картине!), по отношению к которой мы не прилагали мерки наших идеальных оценок. В результате художник изображает нам всегда лишь нас самих или в отступлении от идеальных требований, или в состоянии их напряженного упражнения. При этом, хотя нам и кажется, что мы читаем повесть о «каком-то» Обломове или Лопухове, однако, что означает наше сочувствие герою повествования или наш стыд за него? Художник разрешает нам сидеть в зрительном зале искусства за густой вуалью и только изредка позволяет себе грубый окрик: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» (Гоголь). Такова не внушающая никаких сомнений задача искусства (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 66 об.).

Он вновь отделял задачи науки от задач искусства в широком плане, оговаривая, что «за плечами художественного образа, как и всей деятельности художника, *не стоит никакого ответственно-организованного коллектива* (курсив мой. — А. Ю.), который бы осуществлял проверочную функцию. Каждый читатель здесь вынужден судить самостоятельно, являясь единственным и подлинным авторитетом по данному случаю, разумеется, в собственных глазах».

Судя по всему, он описывал не советскую литературу, за плечами которой как раз стоял, и еще как стоял, ответственно-организованный коллектив, — партия большевиков во главе со Сталиным, а *идеальную ситуацию* художника, свободно творящего свои образы, — только в такой отстраненности можно не рассмеяться над суждением писателя.

И читатель, к которому обращается свободный художник, — «вынужден судить самостоятельно». Свобода внутреннего мира художника порождает свободу выбора читателя...

Марк Криницкий не был наивным человеком. О советской литературе, ее сервизме он писал в «Докладной записке» с безутешной откровенностью:

А что представляет собою наша современная «изящная» советская литература, как не одно огромное печальное кладбище похороненных идеалов наших прекрасных рождающихся дней, так как «творчество» наших писателей регулируется исключительно «ведомственными» программами? Поднят в руководящих партийных кругах вопрос о генеральной реконструкции Москвы, и вот уже радио оповещает нас, что тов. В. Катаев намерен приступить к созданию повести или романа на тему об архитектурном оформлении красной столицы. На авансцену литературы проталкивается «литературный делец», работающий по трафарету: о чем сегодня пишут газеты? О Беломорском канале, о разведении льна или об Арктике? Прекрасно: содержание уже есть. Вопрос стоит только за формой. А форма тоже уже освещена трафаретом: пиши так, чтобы рецензент имел право намекнуть в своей рецензии, что за действительными лицами повествования скрываются такие-то и такие-то действительные лица (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 71).

Трудно представить, кто еще мог позволить себе столь открыто говорить о праве художника выражать свободный от внешних прикосновений духовный мир!.. Так писал модернист, не изменивший своим прежним взглядам на сущность творчества.

К этому следует добавить, что Марк Криницкий был теоретическим противником классового подхода в литературе. И хотя прямо он не вступал в полемику, но весь его пафос обличения «иллюстраций» заключал в себе мысль, что любая попытка толковать социологически понятие «общности» художественного типа, «разоблачается сама собой, так как раз сразу же становится очевидно, что понятие служит для обозначения свойства, принадлежащего неограниченному количеству предметов данного круга, между тем, как художественный образ означает свойство, характеризующее менее всего какую-либо отдельную группу, имея отношение ко всем читателям книги без исключения» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 67 об.).

Так что, например, читатель романа «Обломов» не может относить Обломова к людям какой-либо определенной категории, а вынужден принимать его на свой счет, и через это «обломовщина» оказывается не групповым свойством, а потому и вообще не свойством, так как знакомство со «свойством» вещей служит нам для познавательного различения предметов, явлений объективной действительности, здесь же перед нами характеристика одного из видов («типов») нашего поведения. Таким образом «общность» художественного типа является не общностью принадлежности свойства, а лишь определенной общественной функцией художественного изображения. Как же можно это смешивать? Во всяком случае, лишь в результате этого чудовищного смешения Обломов попадает в категорию лиц «определенного сорта» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 68).

Впрочем, при всей внешней открытости Марк Криницкий мог также весьма искусно избегать лобовых столкновений с идеологией. Для этого он находил слова-заменители, которые слегка затемняли смысл сказанного. Например, вместо словосочетания «классовое значение» он вводил в текст новую дефиницию — «групповое значение».

Общечеловеческое при полном расцвете социализма он, как в свое время и Троцкий, противопоставлял ограниченности классового (исторически вынужденного) подхода.

Мы должны в этом пункте нашего исследования некоторым усилием мысли освободиться от ложной привычки придавать художественному типу групповое значение. Бесспорно, привычка эта пустила в нас глубокие корни. Как? Нас хотят «заставить» видеть в типе только объективированную форму нашего собственного поведения? Внушить нам мысль, что это именно мы бываем Дон-Кихотами, Отелло, Фаустами. Но именно в этом пункте вся сила развитой мною на этих страницах мысли или ее «уязвимое место», если бы кому пришла охота поспорить. Попробуйте! Нападать на нее нужно именно здесь. И, в свою очередь, для каждого понимающего очевидно, что именно отсюда так же ведут две дороги: одна — в сторону художественного реалистического направления, могущего лишь при социалистическом общественном строе достигнуть своего полного расцвета, так как требования «общечеловечности» образов здесь не заслоняется больше классовым искажением, и другая — в болото натурализма, пытающегося сделать художественный образ «особым видом» познания объективного мира через «оконкретизированное» понятие (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 68–68 об.).

Марк Криницкий спрашивал: может ли «та или другая программа в той или другой, даже самой почтенной деятельности, занять в художественном творчестве место идеала, оплодотворяющего это творчество»? Поскольку писатель в самом вопросе предполагал отрицательный ответ, поскольку он не сделал никаких оговорок насчет статуса той или иной программы, то можно думать, что и строительство социализма

в СССР, самая «почтенная» из всех программ, тоже не могла стать идеалом для художественной литературы: ибо всякая социальность — уже художественности, всякая общность не сравнима с культурным охватом литературы, идеал — явление общечеловеческое, а не групповое.

Нет большего художественного преступления, как смешивать между собою два эти понятия: программу, как нечто рожденное научным анализом и представляющее собою изложение звеньев тщательно проработанного производственного процесса, и идеал, этот всеобъемлющий стимул, собственное содержание которого *вырастает вместе с порождаемой им практической деятельностью* (курсив мой. — А. Ю.) (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 72).

Он привел «простейший пример» несовпадения идеала социальности и идеала художественности — половую любовь. Идеал советского кодекса «начертывает известную программу нашего желательного поведения в этом вопросе, но последняя далеко не исчерпывает непрерывно творимого и, вместе, творящего идеала этого нашего поведения в условиях точно так же творимого нами социалистического века. “Сотворить” советскую любовь это далеко не одно и то же, что записаться в ЗАГСе и выплачивать алименты» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 72).

Нельзя быть художником и не драться за жизненные высоты. В отрицательных ли или в положительных образах художник всегда говорит об одном: о мечтаемом совершенстве. Разве он не оплакивает отступления от совершенства в горестных образах «Гамлета», «Лиры», «Отелло», «Печорина»? Разве он не трепещет в дружеском волнении перед образами «Лопухова» и обоих «Кирсановых»? (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 72).

Марк Криницкий прибег к космическим аллегориям для определения сущности деятельности художника. Но, в отличие от Троцкого, считавшего, что писатель и его творчество — только небольшая часть макрокосма, Криницкий полагал, что художник — «работник микрокосма, а не макрокосма». Это значит, что внешняя действительность не может иметь первенства перед задачами внутренними, духовными, и в области микрокосма — свои законы, не совпадающие с социологией макрокосма.

Художественный образ столь же может быть нами найден на улице Молчановке, как и под субтропиками и на Турксибе. Величайшие художники мира, как тот же Шекспир или Пушкин, почти не путешествовали. Очень нетрудно сосчитать шаги Лермонтова или Гете, и современный советский писатель напрасно клянчит авансы на свои «творческие поездки»: от себя то, во всяком случае, ему никуда не уехать, — от себя, *способного лишь облекать во внешнюю «живую» форму очередные правительственные декреты* (курсив мой. — А. Ю.) (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 72–72 об.).

Быть властителем дум — значит думать, как быть! Но «советский писатель не бывает “властителем” дум», и, по словам Марка Криницкого, «он даже не понимает, как “это делается”». Социологическая, а не духовная, предрасположенность советского писателя, по его мнению, настолько сужает обзор, настолько ограничивает духовно, что ему легче написать о прежнем «мужике» или о прежнем «рабочем», чем о современном человеке Советской России.

Он хочет писать «своею собственною рукой». О чем или о ком? Разумеется, о самом себе. Но ему, по традиции, подсовывают все тот же устаревший жанр, где он продолжает фигурировать в третьем лице, — рассказ о том, «как живет и думает крестьянин». Не гражданин великой соци-

алистической республики, нет, не подумайте! — а именно крестьянин, мужик. Советскому читателю опять предлагается читать о «мужике» или о «рабочем» (в смысле «фабричного» человека). Так сделался возможным современный «писатель мужицкого быта» тов. Панферов, так не умеют осмыслить свою новую роль многочисленные наши «писатели из рабочей жизни». Советская литература все еще продолжает рассказывать кому-то о мужике и рабочем, все еще о «нем», о «них», как и в те проклятые времена, когда были «мы» («чистенькие» читатели из «образованных») и он, или еще точнее: «ен», говорящий «колды-толды». Но «мы» давно исчезли, а «он» все еще остается, и даже продолжает «толдычить». Объект литературы давно заявил и доказал на деле право быть ее субъектом, но его все же продолжают выдерживать в объектах. Когда же, когда наконец, новому читателю будет разрешено вступить во владение литературой, как своим собственным культурным достоянием, где, наконец, постылое «ен» будет заменено радостным «я»? (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 73 об. — 74).

Романтизм, как мировое течение в литературе и искусстве, был в то время актуален при обсуждении советской действительности и путях ее литературного воплощения. Марк Криницкий брал это понятие в кавычки, демонстрируя свое негативное отношение: «Если я не допустил каких-либо грубых ошибок в предыдущем анализе, то нас, следовательно, хотят ложно уверить, что задачей искусства может, между прочим, явиться такой показ действительности, где последняя дана в известном приподнятом плане» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 74 об.).

Что не устраивало Криницкого? «Тут чувства и действия людей подаются в специально преувеличенном виде», — писал он.

Героическая литература велика не тем, что она дает образы «со скидкой» на реальность, а тем, что она показывает нам возможность и даже необходимость, в некоторых случаях неизбежность нашего собственного героизма, живущего вполне реально в нашем сердце и только ждущего обстоятельств для своего проявления, подобных изображенным в книге. Нужно ли упоминать, что эти обстоятельства могут быть столь же разнообразны, как сама реальная жизнь, но момент их преодоления должен находить свою убедительность не в исключительности характеров, выводимых персонажей, а в умении автора с тем большей глубиной осветить значительность для нас нашего идеала, чем разительнее проявления изображаемого героизма при описываемых обстоятельствах. Мы — герои не в силу тех или иных прирожденных сверх-качеств, а в силу глубины сознания своего долга, и работа писателя не в том, чтобы выхвалять своего героя: вот, мол, он каков! Куда вам до него! — а в том, чтобы на его примере лишь углубить *наше собственное самосознание* (курсив мой. — А. Ю.) (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 75).

Непривычной категорией для советского литературоведения была его рубрика в «Докладной записке» под названием «Художественное наслаждение». Оно, по мнению писателя, начинается с того, что литературный образ «требует для своего осуществления присутствия у автора и его читателя совершенно определенного идеала»: наслаждение же — в самой коммуникации...

Марк Криницкий ввел в свои рассуждения понятие мастерства. Оно не тождественно таланту, ибо талант ничего не объясняет, а мастерство требует объяснений. Правила мастерства включают в себя основные задачи художественной изобразительности, главное из которых — *не быть* «тенденцией», т. е. *не подчиняться* внешним влияниям, требованиям, правительственным декретам, газетам: словом, руководствоваться «идеалом», а не «программой».

Он писал: «“Тенденция”, согласно этим правилам, начинается там, где искусство слова пытается руководствоваться вместо идеала как раз какой-либо разработанной программой, о чем уже сказано выше. “Тенденция”, таким образом, зависит не от недостатка таланта, а, главным образом, от незнакомства с задачей искусства

и лишь во вторую очередь от недостатка того, что зовется “литературным талантом” и в данном случае означает художественную зоркость. Программа, правда, виднее, чем идеал. О программе можно узнать из декретов, из газет. Попробуйте-ка оспорить “прогрессивность” декретов! Тут авторы подобных произведений сразу принимают боевую позу. Слепая “критика” хотя бы из тех же “Литературного критика” и “Литературной газеты”, им восторженно подпевает. А художественные образы? Художественность они видят в умении “изображать действительность”. Предполагается, что это “умение” есть нечто самостоятельное, не связанное с содержанием и могущее служить задаче “живости передачи” само по себе. Та или другая прогрессивная программа плюс “художественная” передача!» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 77).

Писатель предложил пять «незыблемых положений» мастерства писателя, неразрывно связанных с задачами художественности в литературном произведении.

Первое и главное: у «художественной изобразительности» нет другого стремления, кроме стремления «показать торжество идеала или отступление от него». **Второе** положение — в развитие первого: «идеал есть представление целевого порядка; в отличие от представления о чем-либо, когда-либо служившем предметом нашего достижения и уже достигнутом нами, он дает нам лишь общее представление о цели, еще незаполненное конкретным содержанием». **Третье** положение — о природе художественных образов: они «суть представления, показывающие, как читателем выполняется или нарушается идеал: в первом случае читатель испытывает чувство гордости и торжества, во втором — стыда и раскаяния». **Четвертое** положение различает актуальную идеологию («программу») и нравственный идеал: «Программа, в отличие от идеала, есть представление порядка средства, а не цели: она указывает частичные конкретные средства, выполнение которых служит общей нашей цели; будучи результатом научного анализа действительности, программа пользуется соответственной научной аргументацией. Лишь в последней полагает свою убедительность и ни в каких побочных способах убедительности не нуждается». **Пятое** положение завершает концептуальную картину: «художественный образ всегда говорит о чем-то совершенном, достигнутом, или отринутом» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 77–77 об.).

Из этих пяти положений вытекало, что существует, как писал Криницкий, не только подлинная, но и «ложная изобразительность», не дающая художественного наслаждения. Всякая изобразительность под идейную «программу» — ложная; всякая изобразительность под «идеал» — подлинная.

Пример — роман М. А. Шолохова:

Дает ли нам, например, «Поднятая целина» тов. М. Шолохова такое наслаждение? Нет, не дает. *Мы не находим в этой повести самих себя, на определенной грани, на конкретной зарубке достигнутого нами идеала* (курсив мой. — А. Ю.). Автор не показывает нам с полной неожиданностью для нас, с известною новизною, этих наших успехов и достижений, чего он, по-видимому, хотел бы. Он не понимает, что художник должен показывать в самом читателе, что-то новое для него. Ведь наслаждение происходит от удовлетворения той или иной потребности, а в художественном положительном образе мы испытываем наслаждение от удовлетворения в нас потребности к похвале, похвала же тем воспринимается нами острее, чем бывает неожиданной. Когда я ожидаю похвалы за то, за что я вправе ожидать похвалы, я уже наполовину ее получил, в художественном же образе я получаю похвалу, когда не ждал. Художественная «похвала» есть своего рода «сюрприз». И обратно: порицание не так для нас больно, когда мы уже приготовились его получить. Но порицание неожиданное, и, главное, неожиданное, не предполагаемое, подобное грому среди ясного неба, вот это — поистине убийственное, беспощадное порицание (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 77 об. – 78).

Верный признак эстетического наслаждения — возвращение читателя к прочитанному: «<...> мы испытываем потребность остановиться нашим вниманием на содержании духовного образа. Мы поражены глубиной его жизненного значения. Мы многократно обращаемся к нему. Он делается для нас основой наших жизненных оценок. Беспреданно, при возвращении к нему, мы испытываем глубокое удовлетворение при его осознании».

...кто станет с тем же намерением перечитывать по столько же раз «Поднятую целину» тов. М. Шолохова или «Время, вперед» тов. В. Катаева. Оба эти произведения иллюстрируют общеизвестные положения о методах правильного подхода к колхозному строительству, и таких же методов правильного проведения ударничества. Может ли иллюстрация сделаться предметом такого многократного внимания к себе. Уже самое понятие «иллюстрация» исключает эту необходимость. «Левый загибщик» Нагульнов нам хорошо известен и из теоретической литературы, чего нельзя сказать ни о «Гамлете», ни о «Дон-Кихоте» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 78 об.).

Самопознание читателя — цель художественного творчества, художественная эмоция не находит себе места ни в идеологии, ни в области научных знаний или достижений, она таится в невольном удивлении читателя перед более глубоким узнаванием самого себя.

Но самопознание касается не только читателя — писателя тоже! Коммуникация между ними приводит к эстетическому наслаждению, когда они оба ощущают «живое веяние идеала»: «Нельзя открыть в душе читателя еще неведомый ему уголок “воплощения” идеала в конкретное действие, не открыв сначала этого уголка в самом себе» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 80). Но тут возникает живое противоречие: «Можно ли “научиться” этому открытию? “Научиться” можно только знать, что из холодной, опустошенной души не может родиться яркого показа действия идеала в наших сердцах. “Научиться” можно только тому, чтобы положить перо, если не чувствуешь в себе содрогания нашей великой эпохи. Писатель не гастролер, а непосредственный и, главное, постоянный участник жизни» (РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 9. Д. 1024. Л. 80).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Юрганов А. Л. Ренессанс личности в судьбе русского модернизма. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 372 с.

© 2020. **Andrey L. Yurganov**
Moscow, Russia

“I APPEAL TO THE CONGRESS” MARK KRINITSKY AGAINST “FALSE REPRESENTATIVENESS” OF SOCIALIST REALISM

Abstract: Modernist writer Mark Krinitsky (1874–1952) — one of the most fashionable writers of the Silver Age — was widely known for his romance novels, polemical and philosophical articles on the nature of artistic creativity. In Soviet times, he proved to be almost the only member of the Writers' Union who dared to criticize during the 1930s the main method of Soviet literature — socialist realism — to criticize openly, without

fear of repression. He spoke at many meetings on the problems of Soviet literature as a supporter of fiction, which, in his opinion, must be free from the dictate of the party and the state. This criticism was not superficial, but deep. It touched upon not only the subject of socialist realism, but also the commissioned nature of literary works by Soviet writers. Mark Krynitsky remained faithful to his modernist ideas about freedom of creativity and demanded from the writer not “reflection” of socialist reality, but transformation of the inner world of man by involving him in the emotional experience of ideal motives of his life.

Keywords: Mark Krinitsky, Modernism, Socialist Realism, Congress of the USSR Writers' Union.

Information about the author: Andrey L. Yurganov — DSc in History, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125993 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5409-2578>. E-mail: Iurganov@yandex.ru

Received: June 28, 2019

Date of publication: September 28, 2020

For citation: Yurganov A. L. “I appeal to the Congress”: Mark Krinitsky against “false representativeness” of socialist realism. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 57, pp. 170–182. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2020-57-170-182>

REFERENCES

- 1 Yurganov A. L. *Renessans lichnosti v sud'be russkogo modernizma* [Renaissance of the individual in the fate of Russian modernism]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2018. 372 p. (In Russian)