

Ф. ШИШЛИН

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ  
В ГЕРМАНИИ



ГОСЛИТГИЗДАТ

1935

Ф. П. ШИЛЛЕР

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В ГЕРМАНИИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА“

1 9 3 4

Редактор В. Гоффеншефер  
Техред. Б. Новиков  
Корректор Л. Каплан  
Художник Л. Литвак



Уполномоченный Главлита № Б-39648  
Заказ издат. № 385. Тираж 5000  
Формат бумаги 72 x 110 в  $\frac{1}{32}$   
10 $\frac{3}{4}$  печ. л. по 50200 знак.  
Сдано в производ. 10/VI  
1934 год. Подписано  
к печати 3/XII  
1934 г. Заказ  
типографии  
№ 1519



Цена книги 3 р. 25 к. Переплет 50 к.



Отпечатано в 7-й тип. „Искра революции“  
Мособлполиграф, Арбат, Филип., 13.

## ОТ АВТОРА

Из вошедших в настоящую книгу десяти статей шесть относятся к 1930—1932 гг. и были помещены в журналах «Литература и марксизм», «Литература и искусство» и «Пролетарская литература». Остальные четыре написаны в 1933 году и публикуются впервые.

Книга не ставит себе задачей освещение и анализ всех направлений современной литературоведческой мысли на Западе. Автор, в течение последнего десятилетия более или менее регулярно следивший за явлениями, наиболее симптоматическими для кризиса западной буржуазной науки о литературе, объединил эти статьи, написанные по различным поводам, дополнил их новыми, и таким образом получился тематический сборник, представляющий собою первую попытку дать обзор и критику основных этапов в развитии науки о литературе в Германии в последнее десятилетие.

Наибольшее место в книге уделено крупнейшему представителю марксистского литературоведения довоенного II Интернационала на Западе — Францу Мерингу. Продолав большую эволюцию — от идеолога радикальной буржуазии до представителя левого крыла германской социал-демократии — он, однако, в своем развитии не дошел до подлинного революционного марксизма эпохи империализма и пролетарских революций, получившего свое выражение в ленинизме. Как литературный критик, он также совершил ряд принципиальных ошибок и до конца жизни (1919) оставался в плену полукантианской своей эстетики. Но все же его литературно-критические работы являются наиболее ценными из работ, оставленных старыми западными представителями



II Интернационала в области литературоведения. Пересмотру этого наследства Меринга и посвящены две статьи. Следующие за ними статьи трактуют об искажении марксистского литературоведения в работах современных социал-демократических литературоведов и критиков.

Часть статей сборника посвящена критике различных представителей и течений послевоенного буржуазного литературоведения в Германии. И эта работа над немецкими материалами не случайна. Ибо, помимо того, что, начиная со второй половины XIX века, руководящую роль в западном литературоведении играет Германия,—она же является и своего рода «классической страной», в которой процесс фашизации буржуазной «демократии» и всяких «демократических» и «либеральных» учений и теорий получил свое наиболее типичное выражение; также и эволюция буржуазного литературоведения представлена, на наш взгляд, в Германии в наиболее «классическом» виде. Это не значит, что буржуазное литературоведение во Франции, Англии, Америке, Италии и др. западно-европейских странах шло точь-в-точь такими же путями, как в Германии. Неравномерность развития капитализма, заострение противоречий в эпоху империализма, ряд исторических особенностей различных капиталистических стран и т. п. придают и литературоведению этих стран свои специфические оттенки и направления. Но тем не менее,—поскольку автор мог судить на основании имевшихся в его распоряжении и не получивших непосредственного освещения в настоящей книге данных об эволюции и состоянии науки о литературе в разных странах Европы, не считая Германии,—они следуют тем общим линиям и тенденциям развития буржуазного литературоведения, которые выясняются при анализе немецкого материала. Эти общие линии развития автор попытался осветить в первой вступительной ко всему сборнику статье.

*Москва, Сентябрь 1934 г.*

# О ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ ЭПОХИ ИМПЕРИАЛИЗМА НА ЗАПАДЕ

(Вступительная статья)

## 1

Во второй половине девятнадцатого столетия, когда умами передовых идеологов буржуазии владели либерализм и позитивизм, — и литературоведение, которое в то время еще не считалось самостоятельной научной дисциплиной и не было четко отделено от философских, филологических и исторических дисциплин, — не избежало общей участи гуманитарных наук: историко-филологический описательный метод, узкий эмпиризм, накопление необозримого множества фактов биографического и текстологического характера без достаточных обобщений, попытки установить «физиологические законы» поэзии и искусства, попытки свести литературоведение и критику — по аналогии с естественными науками — к описательной ботанике или зоологии, — вот основные принципы, господствовавшие тогда в области науки о литературе.

Правда, европейская буржуазия в этот период господства трезвого вульгарного материализма и поверхностного позитивизма достигла еще известной высоты в литературной критике в лице наиболее выдающихся своих «социологов». Ипполит Тэн и Брюнетьер во Франции, Герман Геттнер и Вильгельм Шерер в Германии, Георг Брандес в Дании, стремившиеся сделать из литературной критики «подлинную науку», — при помощи ли «теории среды», «социологии искусства», «точных наук» и т. п. — на много превосходят, конечно, мелочных эклектиков вроде Фагэ, Лансона, Э. Шмидта, Дюнцера и бесчисленную армию профессорско-гелертерских литературоведов 60 — 90 гг. Но, тем не менее, даже на наилучших «социологических» концепциях самых выдающихся представителей позитивизма лежит печать того «отказа от великих теоретических интересов», отличавших буржуазную идеологию в эпоху ее революционного восхода, о котором говорит Энгельс в «Людвиге Фейербахе», печать перехода к устремлениям буржуазии, построившей себе, по словам Энгельса, «новый храм на бирже». Если Брандес, благодаря прогрессивно-радикальной, публицистической заостренности своего творчества, мог, несмотря на свой философский эклектизм, сыграть видную европейскую роль своей борьбой против мракобесия и реакции, то Геттнер и Руд. Гайм, например, вместе с «метафизической спекуляцией» выплеснули всякую вообще «философскую эстетику» и скатились к мелочному позитивизму.

Начиная со второй половины XIX века господствующее положение в литературоведении заняли немцы. Лахман, Гаупт, Шерер, Минор, Авг. Зауэр и многие другие виднейшие немецкие литературоведы поражали науч-

ный мир колоссальным количеством своих историко-филологических исследований, своей точностью, кропотливым собиранием материалов, текстологической и биографической его обработкой. На какие бы «школы» эти исследователи ни подразделялись (историческая, филологическая, биографическая и др.), все они были позитивистами-эклектиками, занимающимися, главным образом, тем, что на основании филологических особенностей и при помощи всяких внешних признаков старались определить время происхождения и судьбы произведения или автора. Особое значение придавалось исследованию литературы, повлиявшей на писателя, сравнивались отдельные мотивы произведения с их первоисточниками и их преломление в творчестве разных авторов. Это влияние и заимствование мотивов исследовалось вне всякой связи с социальной средой писателя и обособленно от господствующего мировоззрения эпохи: первенствующая роль признавалась за личностью автора. Поэтому позитивистическая историко-филологическая школа за все время своего долгого господства, несмотря на большие заслуги в деле собирания материалов и кропотливую текстологическую работу над ними, не в состоянии была разобраться в эволюции литературы как общественного явления. Как выражение определенного литературоведческого метода, эта школа сейчас почти что перестала существовать.

Коренной поворот в буржуазном литературоведении наступил с эпохой империализма, когда особенно обострились все основные противоречия капиталистического общества, когда оно перешло в фазу загнивания и кризиса не только в экономической, но и в идеологической области, когда буржуазия стала лицом к лицу с

сильным организованным рабочим классом и его воинствующим стройным мировоззрением — марксизмом. Либерализм, космополитизм, «позитивистическое обеднение» и «материалистическое запустение», хотя бы в духе Геккеля (по терминологии современных буржуазных идеологов), не годились для вырабатывавшейся идеологии империализма<sup>1</sup>. Именно к периоду вступления буржуазии в эпоху империализма отчетливо выдвигаются требования создать «историю духа» или «духовно-исторический метод», который охватил бы философию, искусство, право, религию и т. д., как формы выявления в этих областях «единого духа», какого-то единого «жизненного стиля». Этот процесс идеологического перевооружения, требовавший для империализма мировоззрения действия, активности, «содержательности», требовавший охвата и синтеза вместо разделения труда между различными идеологическими областями, из которых каждая представляла бы отдельные знания — особенно резко обнаружился опять-таки в Германии. Но вышеуказанная программа «синтеза» и «единого духа» была невыполнима, ибо этот коренной поворот, который должен был произойти в идеологии формировавшейся империалистической буржуазии, сохранил по существу субъективно-идеалистические и агностицистические основы предыдущего периода буржуазной идеологии. Это противоречие в классовом существе буржуазии в эпоху империализма

---

<sup>1</sup> Эта эволюция буржуазного литературоведения в эпоху империализма не означает, однако, что сейчас больше не появляются исследования узко-филологического и формалистического характера; она также не означает, что в буржуазном литературоведении полностью преодолен позитивизм; мы имеем в виду лишь ведущие тенденции.

лизма обрекло названные стремления к выходу за пределы агностицизма, релятивизма и т. д.—на то, что они либо по необходимости оставались только видимостью, как в философской системе Гуссерля, либо превращались в мистическую интуитивную философию Дильтея или Бергсона.

Для характеристики этого «поворота» в буржуазном литературоведении чрезвычайно симптоматичен состоявшийся в мае 1931 г. в Будапеште «Первый международный конгресс по методологии современной истории литературы» под руководством итальянского философа и эстетика Бенедетто Кроче, французского литературоведа Бальденсперже и немецкого литературоведа Оскара Вальцеля. В программном своем докладе «Методология и история литературы» Кроче подытожил искания буржуазной науки о литературе «единого метода», «синтеза» и, подчеркивая резкий отход от позитивизма и историко-филологического метода, требовал, чтобы в основу мировоззрения положили философию. «Таким образом специалист по литературоведению, — говорит он, — самым ходом своих исследований и своих мыслей будет приведен к тому, чтобы стать философом, занимаясь хотя бы философией искусства»<sup>1</sup>. Кроче видит этот синтез в возрождении немецкой классической идеалистической философии и приспособлении ее к новым обстоятельствам.

«Вообще было время, — пишет он, — когда это единство теории и истории, философии и литературы было повсеместно признано или, по меньшей мере, прочув-

<sup>1</sup> Benedetto Croce. Methodologie und Literaturgeschichte. («Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte». Heft 4, 1932, стр. 529).

ствовано и пережито — это эпоха, в которую возникла история поэзии, эпоха великой идеалистической и романтической философии Гердера, Вильгельма Гумбольдта, Фридриха Шлегеля, открытая госпожой Сталь во Франции и во всей Западной Европе. И это наследие мы должны снова воспринять. Под этим не подразумевается, что нужно удовлетвориться истинами, выработанными теми критиками, или принять все тогдашние понятия, заблуждаясь в тех же ошибках, в которых заблуждались они»<sup>1</sup>. Как «приспособить» эти идеи к построению метода «индивидуалистического историзма» — это явилось темой доклада итальянского профессора Луиджи Руссо<sup>2</sup>. И если докладчик выступает в духе своего учителя Кроче против националистических, этнологических и расовых теорий литературы, то это нужно объяснить тем обстоятельством, что Кроче — один из немногих итальянских философов культуры, которые не присоединились к официальной теории литературы итальянского фашизма, тем не менее и его метод «индивидуалистического историзма» и «идейного синтеза» является типичным продуктом буржуазной идеологии эпохи империализма.

## 2

У идеологов буржуазии эпохи империализма, в отличие от предыдущего периода, проблемы отношения искусства к действительности снова получают почти то же заостренно-радикальное значение, как и у идеологов вос-

<sup>1</sup> Там же, стр. 532.

<sup>2</sup> Luigi Russo. Richtlinien der literarischen Kritik und der Literaturgeschichte in Italien. (Там же, стр. 534—547).

ходящей буржуазии; они снова подчеркивают связь глубочайших вопросов мировоззрения с актуально-политическими проблемами современности, на которые так мало внимания обращали литературоведы историко-филологической школы. И литературоведы духовно-исторической философской школы, занявшей господствующее место на Западе, особенно в Германии в последние три десятилетия, — очень чутко уловили это новое веяние, правда, не всегда сознавая всю глубину этих проблем. С обострением противоречий капиталистического общества старая, узко-специальная, профессорски-геллертерская «наука о литературе» и любование «эстетикой формы» отходят на задний план. В связи с возникновением неогегельянства и «возрождением» других философских систем периода восходящей буржуазии, — искажаемых ныне и приспособляемых к потребностям империалистической буржуазии в ее борьбе с пролетарским революционным мировоззрением, — «наука о литературе» в лице своих руководящих деятелей все больше и больше отходит от старого, «честного» пережевывания деталей биографий и текстов и, становясь воинствующей философско-эстетической публицистикой или беллетристикой, включается в общую, возросшую до небывалых размеров «философию культуры». Она отказывается зачастую от «толстых», столь излюбленных в прошлом «чисто научных» формальных исследований и защищает в брошюрах и страстных памфлетах реакционные злободневные идеи своей хозяйки — буржуазии.

Основоположником — наряду с Ницше — «духовно-исторического метода» в литературоведении является Дильтей. Заимствуя у Гегеля наиболее метафизические элементы его философии и игнорируя его диалектику,



он пытается создать «новую синтетическую историю духа», на основе своего структурно-психологического понимания функций культуры и установления внутренней связи философии, искусства и поэзии. Он первым из новых буржуазных литературоведов и философов выдвинул положение, что история духа не есть особая область науки, существующая вне или над историей философии, религии или литературы, что она не отдельная дисциплина с отдельным содержанием, а лишь специфический способ понимания (*Betrachtungsweise*) духовного мира. История духа есть метод, построенный на синтезе культуры, — метод, рассматривающий отдельную область культуры, как развитие (*Auswirkung*) всего единого духа (*Gesamtgeistes*) идей эпохи. Эта тесная связь всех областей культуры определяется: извне — общим культурно-социологическим, особенно государственно-правовым, социальным и хозяйственным базисом данной духовной системы культуры, а внутренне и по существу — в их функциональной связи, как отражения одного и того же содержания духа. Дифференциация этого содержания на отдельные области культуры, — религия, философия и искусство, — коренится в структуре «объективного духа», — она осуществляется эмпирически и путем преломления в различных направлениях сознания (*Bewusstseinstellungen*) исторического человека. Основной предпосылкой при этом является единство данного духа культуры и органическая зависимость (*Bezogenheit*) всех его творений от общего внутреннего содержания (*Sinngehalt*).

Взаимоотношение истории литературы и истории духа — по Дильтею — первая задача литературоведения. Нужно определить содержание литера-

турного произведения, особенно в связи с данной ступенью сознания общего духа (Gesamtgeist), и его отражения в соседних идеологических областях — религии и философии. Ступени сознания общего духа определяются его исторически меняющимся отношением (Stellung) к основным проблемам всей духовной жизни, к проблемам мировоззрения или «метафизики». Только эти, так сказать, имманентные проблемы духа открывают по существу новую эру в его развитии. Но они оказывают позитивистическое действие; это соотношение в развитии интеллекта определяется не сознательными фазами, а неизмеримой глубиной и иррациональностью многосторонней жизни единого духа, проявляющейся в различном толковании в поэзии, философии и религии. Стало быть, проблемы эти охватывают всего человека: интеллект, волю, чувства, фантазию, внутреннюю жизнь во всей ее совокупности. В зависимости от преобладания одной стороны духа, и в жизни преобладает религия, философия или поэзия (средневековье — религия, эпоха просвещения — философия, эпоха классицизма — поэзия). Но такие изменения должны объясняться не одними только эволюционно-историческими, психологическими и общекультурными мотивами, но и «объективно-вещественными моментами»: их нужно выводить из присущей самой сущности духа и его проблематике диалектической необходимости.

Мы здесь остановились подробнее на Дильтее потому, что 1) его «система» наглядно показывает то противоречие, которое таит в себе идеология буржуазии на пороге империализма (основные произведения Дильтея написаны в 80 гг.) в ее попытках «преодолеть» старые, субъективно-идеалистические основы, и невозможность

создания «нового объективного идеализма». У Дильтея мы не видим ни цельного мировоззрения, ни цельного метода; элементы позитивизма и интуитивного понимания немецкой классической идеалистической философии всегда оказываются несостоятельными там, где он применяет их на практике. Дильтей сам осознал это противоречие своей системы и впал в глубокий скептицизм и мистику; он представляет собой определенное звено в цепи развития буржуазной идеологии от Ницше к Шпенглеру. Мы, дальше, подробнее остановились на Дильтее потому, что 2) его литературно-философские работы (особенно «Переживание и поэзия», 1905 г.) направлены против эстетики позитивизма и переносят все внимание непосредственно на мировоззрение писателя и на значение интуиции и переживания для поэзии. Дильтей призывает за «миром художника» особенные свойства, состоящие в том, что он питается поэтической фантазией, а priori входящей в его «душевную конструкцию», и приписывает художнику особое тяготение освобождаться от «давления действительности» при помощи присущего ему одному сильного, произвольного стремления к созиданию. Проявляющийся и в литературоведческих работах Дильтея дуализм дал право ссылаться на него как философской формально-эстетической школе (Вальцель, Штрих и др.), так и многочисленным течениям «духовно-исторического» метода в литературоведении последних десятилетий (Унгер, Майнк, Гундольф, Цизарц, Бертрам, Корф, Эрматингер и др.). Для всех этих направлений буржуазного литературоведения эпохи уже зрелого империализма и пролетарской революции характерно основное идеалистическое положение, что «наука о духе» должна строиться синтетически, путем изучения

отдельной области культуры, как выявление саморазвития «единого духа идей эпохи».

Буржуазное литературоведение эпохи империализма отражает в своем развитии и дифференциации на школы и направления различные этапы и оттенки процесса загнивания капиталистического общества и попытки найти выход из кризиса буржуазной культуры. Мы не можем здесь даже бегло перечислить все эти «школы». Некоторым из них, как например, «социологической», мы посвящаем отдельную статью, в которой вскрываются классовые корни буржуазного «социологизма» в трактовке вопросов литературы на современном этапе и описывается эволюция этих «социологов» до фашизма. Здесь же мы вкратце остановимся на некоторых направлениях, которые не затронуты в отдельных статьях.

В конце девятнадцатого и в начале двадцатого столетий большим влиянием пользовалась культурно-генетическая или культурно-историческая школа. Опираясь в основном на эволюционную теорию культуры Юма, Спенсера, Гердера, Гербарта, Штейнталя и др.— это направление получило свое теоретическое обоснование в известных работах Вильгельма Вундта. Литературное произведение рассматривается как продукт творца, который, однако, как отдельная творческая личность, выступает довольно поздно. Как и всякое другое художественное произведение, оно в своем историческом генезисе первоначально всегда есть продукт анонимного массового творчества, затем авторами выступают народы и племена и в конце концов отдельные великие художники, как бы завершающие этот процесс культурной эволюции. Этой схеме общекультурного развития соответствуют в области литературы поэзия примитивных на-

родов, народный эпос и, наконец, произведения писателей-гениев. Но если школа Вундта, главным образом, занималась исследованием зачатков поэзии и искусства на первобытной стадии человеческого общества, то другие сторонники культурно-генетического метода сделали этот метод «универсальным», применяя его к культурным проблемам всех времен. Реакционность этого направления особенно ярко проявилась в работах литературоведов так называемой «этнологической школы»: они объясняют литературное творчество разных эпох и народов особенностями каждой «народности», племени или расы. Как и всякий человек, писатель есть продукт своей «родной земли» и своего «родного уголка». Родина (детство, семья и происхождение) играет очень большую роль, отсюда, например, характерные особенности творчества Вольфрама фон-Эшенбаха как баварца, Шиллера как шваба, Готшеда как уроженца Восточной Пруссии и т. д. Эти взгляды были сформулированы известным австрийским литературоведом Авг. Зауэром в его ректорской речи «История литературы и родиноведение» (Прага, 1907). А ученик Зауэра, Иосиф Надлер, пытался воплотить идеи своего учителя в жизнь и написал четырехтомный труд «История литературы немецких племен и областей», но не мог справиться даже с самыми элементарными проблемами немецкой литературы, не говоря уже о таких сложных явлениях, как романтизм, который объясняется им спецификой духовной жизни восточно-германских племен, являющейся будто бы результатом колонизации страны и смешения германской и славянской рас. Всякие непонятные Надлеру явления, в конце концов, приписываются «характеру племени» или «смешению племен». Отражая реакционно-националистиче-

ские тенденции до войны и фашизацию буржуазии после войны, деятели «этнологической школы», приписывающие всякое прогрессивно-революционное веяние в истории литературы «вредному влиянию» семитской расы, подготовили фашистское литературоведение; впрочем, Адольф Бартельс, один из представителей этой школы, давно уже провозглашен официальным литературоведом немецкого фашизма.

Загнивание капитализма и разложение старой буржуазной идеологии вызвали и в области литературы и искусства появление множества мистических, неоромантических, интуитивно-психологических, импрессионистически-психологических и др. направлений. Выступает ряд «школ», объявляющих искусство вообще единственной реальностью, создающей себе свой мир действительности (напр. О. Уайльд); искусство провозглашается высшей формой интуитивного познания (Б. Кроче). Большим влиянием в послевоенном буржуазном литературоведении пользовался и фрейдизм; он выступил не более и не менее как с претензиями на единственно-научную теорию литературы и искусства, причем на это претендовала не только психоаналитическая школа самого Фрейда, но и отколовшиеся от нее направления. Происхождение искусства, согласно учению психоаналитической школы, совпадает с происхождением культуры, возникающей, как она полагает, с того момента, когда брак между близкими родственниками стал считаться кровосмесительным. Тогда эта форма брака была устранена принудительными мерами, а чувства, связанные с ним, были вытеснены из сознательного в подсознательное; со временем же эти чувства должны были найти себе выход — сперва в религии, а затем в поэтическом творче-

стве. Представители психоаналитической школы в искусстве собрали поэтому огромный материал из мировой литературы, начиная с седой старины и до нашего времени, материал, подтверждающий, якобы, их теорию. После известного исследования самого Фрейда о Леонардо да-Винчи, особенно Отто Ранк в своих многочисленных работах<sup>1</sup> старался доказать, что собственно все великие поэты только и делали, что «освобождались» от Эдипова комплекса, разрешая свои фантазии в поэтических произведениях. Кроме Ранка в этом направлении писали и пишут Э. Гиршман<sup>2</sup>, И. Нейфельд<sup>3</sup>, К. Г. Юнг<sup>4</sup> и многие другие. Под сильным влиянием психоанализа Фрейда находился в последние годы жизни Артур Шницлер и находится сейчас Стефан Цвейг, особенно в своих литературно-исторических очерках. Под это же влияние подпало и немало «марксистов» и в частности бывшая известная голландская социалистка Роланд-Гольст, ударившаяся теперь в мистицизм и «религиозный социализм»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Otto Rank. Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens. 2. Aufl. Wien, 1926.

Его же. Der Künstler. Ansätze zu einer Sexual — Psychologie. 2—3. Aufl. Wien, 1918.

<sup>2</sup> Eduard Hirschmann. Gottfried Keller. Psychoanalyse des Dichters, seiner Gestalten und Motive. Wien, 1919.

<sup>3</sup> Johann Neufeld. Dostojewski. Skizze zu seiner Psychoanalyse. Wien, 1923 (есть русский перевод).

<sup>4</sup> K. G. Jung. Psychologische Typen. Zürich, 1921.

Его же. Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Dichtens. 2. Aufl. Wien, 1925.

<sup>5</sup> См. ее работу: Henriette Roland-Holst-Vander Schalk, Over leven en schoonheid. Opstellen over aesthetische en ethische onderwerpen. Arnhem, 1925, XIII, 488 стр.

Иное значение в эпоху империализма получают также всякие, столь богато представленные в буржуазном литературоведении на Западе формалистические течения. Если в XIX веке формализм обращал свое главное внимание на внешне филологическую сторону художественного произведения, занимался подсчетом и вычислением языковых «особенностей», то теперь он претендует на «мировоззрение», на «философию формы». Вся упадочнически-идеалистическая сущность западного формализма выказалась в связи с расцветом и вырождением экспрессионизма<sup>1</sup>. Вильгельм Воррингер, один из теоретиков нового формализма, в своей книге «Abstraktion und Einfühlung» (1909 г.), рассматривает искусство «отвлечения» как резко противоположное искусству «вчувствования», под которым подразумевается натурализм-импрессионизм. Защищая египетское искусство и барокко против искусства Греции и ренессанса, то есть ограничиваясь будто бы только историей искусства, Воррингер на самом деле в своей книге затрагивал чрезвычайно актуальные темы как литературного наследия прошлого, так и злободневных вопросов современности. Отвергая классицизм и реализм, то есть искусство наиболее прогрессивных эпох восхода буржуазии, Воррингер в действительности теоретически расчищал дорогу абстрактно-идеалистическому экспрессионизму. Не менее ясно эти тенденции выступают в книге Вельфлина «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst» (1915 г.), в которой он рассматривает художников, друг другу «по-

---

<sup>1</sup> См. статью т. Г. Лукача. «Величие и падение экспрессионизма» («Литературный критик» № 2, 1933).



лярно противоположных», — эпох ренессанса и барокко; эту теорию Вельфлин распространяет на все остальные периоды искусства и выдвигает положение, что развитие искусства, то есть переход от одного типа к другому, возможно лишь в порядке ренессанс-барокко, а не наоборот. Вельфлин защищал это положение в применении к изобразительному искусству, — а его последователь, литературовед Фриц Штрих, перенес его и на литературу<sup>1</sup>.

За теорией «чередования» типологических имманентных стилей Вельфлина, Воррингера и их последователей скрывается более глубокий смысл, чем это кажется на первый взгляд: под прикрытием этих проблем проводится собственно мысль о невозможности реалистического отношения к действительности, проповедуется бегство от мира реальной современности. «Чем больше человек овладевал внешним миром, свыкался с ним, — пишет Воррингер, — тем больше притуплялся, затуманивался этот инстинкт. Лишь после того, как человеческий дух в тысячелетнем своем развитии прошел весь путь рационалистического познания, в нем снова пробуждается чувство «вещи в себе», как последний отказ от сущности. То, что раньше было инстинктом, является теперь последним результатом сознания. Сброшенный с горделивых высот знания, человек противостоит образу вселенной таким же затерянным, таким же беспомощным, как примитивный человек». — Своим агностицизмом и иррационализмом Воррингер включается в общий распад буржуазной идеологии эпохи империализма.

Под влиянием Воррингера находится и другой лите-

---

Fritz Strich. Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. München, 1922.

ратуровед, связанный с экспрессионизмом — формалист-эклектик Оскар Вальцель. После крушения движения экспрессионизма он попытался «расширить» теорию Воррингера, найти между двумя типологическими стилями классицизма и барокко какой-то третий, «гармонизирующий» с современностью (период относительной стабилизации послевоенного капитализма) стиль. В своей книге «Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters» (1925 г.) он различает три типа искусства: 1) классицизм, якобы отражающий абстрактное вечное бытие, 2) этому типу противопоставляются два образа движения: развитие барокко и затухающее развитие (gedämpfte Gestaltung).

Между типом художника ренессанса, искусства покоя и «вечного бытия», и типом барокко, выразителя «бесконечного движения», устанавливается третий тип художника, в творчестве которого покой и движение достигают якобы полной гармонии (пример: Гете). Эта «философско-формалистическая» схема Вальцеля оказалась такой же иллюзорной, как и всякие другие «художественно-технические» и «эстетически-формалистические» теории и течения послевоенного буржуазного литературоведения.

Перечисленное здесь множество школ и направлений в буржуазном литературоведении последних трех-четырех десятилетий создает — на первый взгляд — видимость оживления литературоведческой мысли на Западе; на самом же деле оно является продуктом кризиса и разложения буржуазной идеологии. Этот процесс разложения продельвал с конца XIX века до настоящего времени различные этапы и принимал различные формы и направления, включающиеся, наконец, как элементы

или составные части, в идеологию фашизма, ибо фашизм не создал новых идей; фашистская идеология заимствует старые националистические, шовинистические идеи империалистической буржуазии, «воскрешает» прежние реакционнейшие теории, придает им более заостренно-воинствующее, «активистское» выражение. Эта важная черта фашистской идеологии соответствует обострению классовых противоречий, но сама эта идеология носит в себе все элементы противоречивости, разложения и гибели, и ее «активизм» направлен на иллюзорное избежание этой гибели.

Из перечисленных выше литературоведческих школ и направлений наибольшие «заслуги» в подготовке фашистской «науки о литературе», несомненно, имеет духовно-историческая школа Унгера — Корфа — Гундольфа — Бертрама, — затем этнологическая школа Зауэра — Надлера. Корф и Бертрам сейчас же после прихода к власти национал-социалистов сделались присяжными литературоведами «третьей империи». Созданные духовно-исторической школой лозунги о «третьей империи», «вожде», «национальном духе», «германской душе», «новой мифологии» и так далее стали не только составными частями фашистского литературоведения, но и лозунгами официальной национал-социалистской агитации. Официальный «вождь» фашистской «науки о литературе» выпустил летом 1933 г. программную книгу<sup>1</sup>, в которой он рассматривает теорию Дильтея и ее дальнейшее развитие духовно-исторической школой как и с х о д н ы й п у н к т для фашистского литературоведения.

---

<sup>1</sup> Walther Linden. Aufgaben einer nationalen Literaturwissenschaft. München, Beck, 1933.

ния. Наряду с работами Унгера, Корфа, Гундольфа и других, он чрезвычайно высоко оценивает и «заслуги» работ Надлера и Вальцеля, особенно труды школы последнего о немецком консервативном романтизме, одном из «китов» фашистского литературоведения. Каким образом духовно-историческая, социологическая и другие школы пришли в своем развитии к фашизму — будет показано ниже в статьях, специально посвященных этим школам.

Идеология различных буржуазных и мелкобуржуазных групп не является в одинаковой степени непосредственно и прямолинейно, без противоречий, проповедью империализма: наряду с открыто-апологетическими империалистическими теориями литературоведения имеется также немало оппозиционных и мнимоопозиционных направлений, иногда с чрезвычайно радикальной фразеологией, которая не мешает им, однако, не покидать общеполитическую идеологическую базу. Так, в среде левых экспрессионистов в Германии (так называемых активистов), а также в ряде других «ультра-левых» течений (дадаизм и др.) к концу мировой войны и несколько позднее появились определенные «критики» империализма. Но ура-радикальные лозунги этих «антибуржуазных» критиков и писателей не переходили границ весьма отвлеченной, лишенной классовой конкретности «антибуржуазности». Этому литературоведению «левой фразы» мы также посвящаем отдельную статью.

### 3

По мере усиления всеобщего кризиса капитализма после мировой войны и особенно за последние годы, когда

противоречия в буржуазном обществе обнаруживаются все сильнее и сильнее, — буржуазное литературоведение все последовательнее превращается в «философию культуры» гнивающего общества; интерес к «узко-специальным» литературоведческим вопросам все больше уступает место коренным проблемам мировоззрения и судеб буржуазной цивилизации вообще; литературоведение впрягается в колесницу воинствующей идеологии фашизма. Основной темой буржуазно-литературоведческих исследований становится вопрос о судьбах буржуазной культуры и вопрос о борьбе с пролетариатом. Причем в зависимости от неравномерного развития капитализма и кризиса в различных буржуазных странах и в зависимости от места данного литературоведа в структуре буржуазного общества — эти вопросы о «судьбах культуры» ставятся то в мистически-пессимистической, то в деятельно-воинствующей, то в «либеральной» и «демократической», то, наконец, в фашизирующей или открыто фашистской формах. Но всех литературоведов и «культурфилософов» объединяет одно: тревога за буржуазное общество и «европейскую цивилизацию» (читай: капиталистическую эксплуатацию) и ненависть к угрожающей им пролетарской революции. В этом отношении весьма характерен восьмой конгресс «Международного союза культурного сотрудничества» (*Fédération internationale des Unions Intellectuelles*) при Лиге наций, заседавший с 30 мая по 1 июня 1932 г. в Цюрихе. Темой всех докладов и прений на этом конгрессе было: «Угроза европейской культуре». Как чистые метафизики, буржуазные интеллигенты, считающие себя, конечно, «солью земли», думают, что экономический кризис является только «следствием» духовного

кризиса. И поэтому большинство из выступавших давало рецепты «лечения», главная основа которых—мистицизм, вера в бога, в расу; они рекомендовали восстановление «международного доверия» и т. д. Так, немецкий архитектор Эрих Мендельсон в своем докладе «Творческий смысл кризиса» убеждал собравшихся, что виноваты во всем — рационализм и техника и что только искусство, свободное от этих «кумиров», может спасти «западную цивилизацию»,— «явления культурной жизни перестали зависеть от политических и экономических условий, и руководство перешло к творческим силам. Искусства активизируют исконную восприимчивость масс и снова говорят понятным всему миру языком. Реальность и эстетическое наслаждение снова слились воедино. Наука отвергает самодержавную власть логики и знания и в новой системе мира возвращает человеку веру»<sup>1</sup>.

Другой оратор, швейцарский публицист Альберт Эри, в докладе «Расшатанные основы политики и общества», констатирует ужасающее положение буржуазного общества, но все же видит слабый проблеск надежды в «выносливости» европейской расы: «При более тесном контакте,— говорил он,— все же снова воскресает вера в нашу несокрушимую, в сущности не выродившуюся и не изнеженную европейскую расу... Наша раса не в первый и не в последний раз стоит перед задачей преодоления кризиса»<sup>2</sup>. Французскому профессору Фердинанду Манету удалось обнаружить «действительную причину» безработицы в... «кризисе доверия», а немец-

---

<sup>1</sup> «Europäische Revue», Juli 1932, стр. 435.

<sup>2</sup> Там же, стр. 434.

кий профессор Пауль Л а н д с б е р г в свою очередь открыл «настоящую» причину кризиса в «ослаблении веры». «Практические указания», которые «цвет» европейской буржуазной интеллигенции дал своим хозяевам для исцеления от кризиса, содержатся в докладе названного А. Эри и сводятся к ликвидации «основных врагов»: всеобщего избирательного права, политического либерализма и демократии. Эри рекомендует возврат к «новому хозяйственному либерализму, но без рабочего страхования». Вот и все, что может предъявить «интернационал» буржуазной интеллигенции: растерянность, пессимизм, религиозные искажения, с одной стороны, а с другой — предложения спасти капитализм за счет рабочего класса.

Но эта тревога буржуазных «культурфилософов» особенно резка у идеологов немецкой буржуазии; в связи с чрезвычайным обострением кризиса и нарастанием предпосылок революционной ситуации в Германии последних лет — здесь потерпели полный крах расцветавшие раньше так пышно формально-эстетические направления в литературоведении. Буржуазные литературоведы, с презрением относившиеся когда-то к «политизации», ко внесению «публицистики» в «науку о литературе» со стороны коммунистов, — теперь понадевали коричневые фашистские рубашки и с остервенением принялись за литературно-публицистические, культурфилософские памфлеты в защиту «германской культуры» против «культуры большевизма». Но к какому бы лагерю буржуазии, к какому оттенку фашизма (до прихода к власти национал-социалистов и «унификации» литературоведения) эти исследователи литературы ни относились, — все они с глубоким пессимизмом вынуждены констатировать кризис,

хаос в буржуазном мировоззрении. «Старые буржуазные идеалы,— в этом они сходятся все,— безвозвратно погибли». Так, в 1932 г. появился заключительный третий том труда Э. Фриделя «История культуры нового времени». В специальном эпилоге, озаглавленном «Низвержение действительности», автор пишет: «Как и в то поворотное время (то есть в конце средневековья — Ф. Ш.), так и теперь мы прежде всего видим, — и вполне ясно видим, — что существующее понятие о мире уничтожается, что то, что европейский человек в течение пятисот лет называл действительностью, как труха распадается на его глазах»<sup>1</sup>. Фридель ищет спасения в... астрологии и оккультных науках.

Эти «культурфилософы» чувствуют, что буржуазная культура находится в стадии распада, что буржуазная эпоха истории человечества приближается к концу. Мировая война, пролетарская революция, небывалый кризис всей капиталистической системы, — и, с другой стороны, победа рабочего класса на одной шестой земного шара и социалистическое строительство — все эти факторы ускорили и ускоряют распад загнивающей буржуазной культуры, все больше внедряют в сознание самих буржуазных идеологов настроения «сумерек богов». Но эти идеологи воспринимают гибель определенного класса — буржуазии — и гибель определенной системы — капиталистической — как гибель «человечества» вообще. Идеология погибающего класса проникнута «трагическим» сознанием всеобщей гибели. В работах буржуазных литературоведов последних лет это настроение «су-

---

<sup>1</sup> Egon Friedell. Kulturgeschichte der Neuzeit. 3. Bd. München, Beck, 1932. Epilog: Sturz der Wirklichkeit.



мерек богов» и «трагической гибели» можно встретить на каждом шагу. Так, известный немецкий литературовед — метафизик Герберт Цизарцц пишет в 1931 г., в статье о принципах периодизации истории литературы, обрушиваясь на диалектический материализм, как на «убийственный нигилизм»: «...по солнечным часам системы периодов литературовед читает не только ход и состояние времени, но и тайну и повеление: una ex his erit ultima — один из них (часов) будет последним<sup>1</sup>.

«Но, — мечтают другие, подобные Фриделю и Цизарццу теоретики, — может быть, удастся вызвать «ренессанс» бывшей столь богатой буржуазной литературы и культуры на новых началах? Если безвозвратно прошло время крупных предприимчивых капиталистов, то, может быть, современное «историческое призвание» буржуазии и состоит именно в его «бюргерском культуртрегерстве»? Эти голоса раздавались особенно часто во время гетевских торжеств в 1932 г. О таком «ренессансе», например, твердила «Кельнская газета», орган германской крупной промышленности, до ее фашистской «унификации». В специальной передовой статье на эту тему она требует создания «новых основ» буржуазной культуры, прообразом которой был бы «духовный кульминационный пункт бюргерского мышления, руководящий образ бюргерской культуры, являющийся нам в жизни и творческой деятельности Гете»<sup>2</sup>. Но увы, — перспективы для такого «ренессанса» самые неутешительные. «Первый удар, — пишет газета, — был нанесен буржуазии мировой вой-

<sup>1</sup> Сборник «Philosophie der Literaturwissenschaft», hrsg. von E. Ermatinger. Berlin, 1930, стр. 128.

<sup>2</sup> «Bürgerliche Besinnung. Die Grundlagen bürgerlicher Kultur» («Kölnische Zeitung», № 399 от 24 июня 1932 г.).

ной: когда крах 1918 г. низверг существующий строй, от буржуазии оставался только остов. Спокойствие и порядок не могли быть восстановлены одной буржуазией, но при помощи благоразумия немецкой социал-демократии. Этого не нужно забывать и сейчас». Вторым грозным ударом, как полагает газета, была инфляция. «Стабилизация валюты и возвращение к более спокойной внешней и внутренней политической жизни предоставили, казалось, новые шансы попорченной буржуазии. В этот период мнимой конъюнктуры с 1924 по 1929 г. мы видим повсюду, одновременно с экономическим расцветом, попытки восстановления буржуазных форм и буржуазных основ. Это было сопряженное с мучительной борьбой, все вновь и вновь отбрасываемое стремление ввысь». Как бы буржуазия ни старалась создать нечто вроде «новой» литературы и культуры, она, по признаниям самих ее идеологов, сидит у разбитого корыта.

«Виновником» кризиса буржуазной культуры эти «культурфилософы» считают разум и науку, технику и реализм, либерализм и материализм; козлом отпущения для многочисленных историко-культурных памфлетов последних лет является «господство техники над человеком». Буржуазные культурфилософы не понимают, что дело здесь — как это доказал Маркс еще в первом томе «Капитала» — не в самой технике, а в капиталистическом ее применении. Так, немецкий «культурфилософ» Э. Дизель выпустил в 1932 г. книжку «Новое построение мира»<sup>1</sup>, в которой он в ряде вопросов разделяет точку зрения Шпенглера. Не лишено исторической иронии то обстоятельство, что сын изобретателя

<sup>1</sup> Eugen Diesel. Die Neugestaltung der Welt. Stuttgart und Berlin, Cotta, 1932.

дизелевского мотора посылает сегодня проклятие тому, чему отдал свое творчество его отец в эпоху расцвета капитализма. Э. Дизель разбивает всю историю человеческой культуры на три этапа по ландшафтам: природный, культурный и машинный ландшафт. Высшая ступень развития—это культурный ландшафт с его понятием благоговения, утвердившимся ритуалом, орнаментом, архитектурой, искусством. Но вот — в этот ландшафт врывается «дьявольское изобретение» и вклинивает между человеческим мозгом и природой аппарат, «начинающий самостоятельно мыслить», и — нами управляет машина. «Взгляните, — пишет Дизель, — на машинный ландшафт в Европе, расстилающийся над культурным, как один геологический пласт над другим. Через него проходят математические прямые, кривые тела, — из железа, из стали, из асфальта. Около полотна железной дороги теснятся новые строения, как некогда у реки... Путешествия превратились в проход по коридору в соседнюю комнату... О каждом пункте можно справиться в бюро, каждый цветок, каждый водопад занесен в гроссбух... На каждом квадратном километре разбросаны искусственные мозги, в виде контор, почты и телеграфа, само пространство служит теперь лишь элементом машины для аэропланов и радио. Товары, амбары, биржа угрожают каждому хлебному полю, которое хотело бы уклониться от официальных обязанностей и остаться в ландшафте, поэтически нравственном для своего круга людей... Планета окутана слоем исчислений... Нет ни одной нефтяной вышки в Ганновере, которая не разделяла бы судеб Америки. Экономическая судьба коренится уже не в рабочей ячейке и не в ландшафте, но в международном распределительном про-

странстве или трансформаторной станции. Между ними стоят, в чудесном сиянии души, остатки культурного ландшафта, от которых отпадают «демоны ландшафта» и сохранившиеся еще старые силы и соотношения, чтобы уступить место новым... Это — чудовищный факт, что род «человек» включается в новую, не «биологическую», но «механическую среду».

По мнению Э. Дизеля — мы живем в техническом первобытном болоте, с хищными зверями и бурями. Подобно примитивным народам, мы должны убить «диких зверей» — машины, расчистить тропические леса и завоевать себе иные культурные ценности при помощи «демонов мира», но автор тут же уныло прибавляет: «Впрочем, хватит ли наших сил для новых задач, это дело веры». Подобные «культурфилософские» теории и системы варьируются на все лады; всем им свойственны глубоко метафизические, символические, искусственно-романтические заклинания, направленные против рационализма, техники, точных наук, материализма и, в особенности, против марксизма. Так, другой буржуазный «культурфилософ», Пауль Легети, в 1932 г. в своей книге «Путь в хаос»<sup>1</sup>, опираясь на «теорию культурных циклов» К. Брейзига и Шпенглера, утверждающую, что мировая история развивается, подобно природным явлениям, по определенным циклическим законам и что эти законы лучше всего познаются в искусстве и нравах каждой эпохи, — приходит к таким же пессимистическим выводам в отношении современности, как и Шпенглер: современность разлагается от «ядовитой красоты» индивидуализма, от «свободы», этого рожденного во Фран-

---

<sup>1</sup> Paul Legeti. Der Weg ins Chaos. Callwey-Verlag, 1932.

ции «идеала вчерашнего дня»; идеал же «завтрашнего дня» автор видит в «коллективизме» наподобие древнего Египта, а страна, способная осуществить его — это Германия с ее духом «порядка» и дисциплины. Для Легети в 1932 г. гитлеровский фашизм еще слишком «вульгарен», но автор тогда уже находил, «что фашистские организации, повинующиеся неумолимо строгому понятию порядка, лучше всего пригодны для установления новой эпохи во всех странах, если только они смогут отбросить свою национальную ограниченность». Другими словами, Легети хотел бы объединить фашистские организации в международном сотрудничестве для создания подобия «древнеегипетского коллективизма», в котором пролетариат находился бы на положении античных рабов.

Мы остановились на нескольких примерах современной буржуазной «культурфилософии» потому, что буржуазное литературоведение и критика насквозь проникнуты подобными идеями. Характерно, что первым выдвигаемым буржуазными литературоведами и критиками положением является невозможность реалистического изображения действительности; затем следует защита иррационализма против рационализма, вера в чудесное, таинственное, мистика, символика, «новая мифология» и т. д. Эти требования давно уже подняты на щит литературными критиками паразитической загнивающей буржуазии эпохи империализма. Симптоматична в этом отношении статья Густава Гокке, появившаяся в 1932 г.<sup>1</sup> Констатируя «кризис

<sup>1</sup> Gustav R. Hocke. Die Aesthetik des modernen europäischen Romans («Die Literatur», № 30, Beilage zur «Kölnischen Zeitung» от 24 июня 1932 г.).

искусства», автор пишет, что реалистический роман Бальзака, Флобера, Золя, Элиот, Толстого и др. сегодня невозможен; и невозможен он потому, что время «объективного изображения окружающей среды прошло». Теперь нужно перейти к изображению внутреннего мира, мира переживаний. И он видит «классиков нового европейского романа» в Марселе Прусте и Джемсе Джойсе. В «Утраченном времени» находится ключ к эстетике Пруста. Путь к самобытности ищет он в истинном «я» и в сущности вещей. При этом подчеркивается, что действие, поступки — губительны для углубленного мирозерцания, что внимание, слишком сгущенное над предпринятым деянием, показывает нам только маленькие отрезки мира... Выступая против литературы «новой вещности», Гокке требует возвращения к античности, изображения событий исторического прошлого, но, опять-таки, писатель не должен воспроизводить объективную историю, а превращать ее в «новоевропейский символизм». Основной закон новой литературы — «музыкальное н а с т р о е н и е». «Растворение общего в движении, осмысленное по законам музыки, суггестивно переданное, не через изображение, но через настроение, проблема общих мест, традиционных схем, — вот что мы находим у Пруста. Все это вновь встречается нам, по крайней мере, как принципы творчества, у Альдоуса Хексли, роман которого «Контрапункт жизни» охватывает многочисленные мотивы человеческого переживания, в виде разработки темы в симфонии».

Еще большим «классиком» нового романа автор считает Джемса Джойса с его книгами «Уллисс» и «Работа движется». Паразитической буржуазии творчество Джойса с его интимными излияниями, это движение «из

никуда в ничто», этот сентиментальный пессимизм, перед которым мир останавливается в напряженном ожидании ужаса и краха, — кажется «образцовым» и «классическим», возвращение его к эстетике Аристотеля и Фомы Аквинского, «внутренний монолог и откровение подсолнечного», как нельзя лучше отражает настроения и стремления определенных кругов загнивающего капиталистического общества. Но вместе с тем необходимо отметить, что в последние годы настроения пессимизма и созерцательности в связи с фашизацией теории литературы, особенно в Германии, вытесняются пропагандой активного действия и «стальной романтики». Это не значит, что одна часть буржуазных «культурфилософов» и литературоведов относится к действительности только созерцательно, пассивно, пессимистически, а другая только активно, действенно и политически, нет, эти якобы противоречащие друг другу стороны трактовки вопросов литературы и искусства являются в равной мере следствием процесса загнивания капитализма, кризисного его состояния и поисков капиталистического выхода из него.

Мы уже говорили выше, что эволюция буржуазного литературоведения в Германии отражает наиболее наглядно общую линию развития от буржуазно-«либеральных», позитивистических позиций к фашизму. Подобно тому как современная фашистская диктатура является плодом видоизменения «либеральных» методов господства империалистической буржуазии в новой обстановке, так и идеология фашизма является плодом буржуазных идей, вступивших в процесс разложения еще задолго до мировой войны. Современный мистицизм, отказ от позитивизма прошлого века, весь так называемый «ренес-

санс» поповского идеализма и спиритуализма в философии, литературе и искусстве вплоть до «культурфилософской» мифологии, — все это отражает непримиримые противоречия капиталистической системы в эпоху империализма, насквозь реакционный и паразитически-загнивающий характер буржуазной культуры этого периода, и эти элементы идеологии буржуазии стали господствующими именно в мировоззрении и культурной политике фашизма. О характере проявления их в немецком фашистском литературоведении говорится в двух специальных статьях нашего сборника.

В предисловии к французскому и немецкому изданию своей работы «Империализм как высшая стадия капитализма» Ленин писал (1920 г.): «Особенное внимание уделено в настоящей книжке критике «каутскианства», международного идейного течения, которое представлено во всех странах мира «виднейшими теоретиками», вождями II Интернационала... и массой социалистов, реформистов, пацифистов, буржуазных демократов, попов. Это идейное течение есть, с одной стороны, продукт разложения, гниения II Интернационала, а с другой стороны, — неизбежный плод идеологии мелких буржуа, которых вся жизненная обстановка держит в плену буржуазных и демократических предрассудков»<sup>1</sup>.

Ленин дальше говорит о Каутском и компании, что они затушевывают «глубину противоречий империализма и неизбежность порожденного им революционного кризиса», и пишет об определении империализма Каутским, что «оно служит основой целой системы взглядов, разрывающих по всей линии и с марксистской теорией

---

<sup>1</sup> Ленин. Собр. соч., 2-е изд., т. XIX, стр. 75—76.



и с марксистской практикой»<sup>1</sup>, что «затушевывание самых глубоких противоречий империализма Каутским, неизбежно превращающееся в прикрашивание империализма, не проходит бесследно и на критике политических свойств империализма этим писателем»<sup>2</sup>.

Антимарксистская концепция империализма, данная Каутским и другими, теория «организованного капитализма» и т. п. получили свое выражение и в работах литературоведов и критиков современного II Интернационала. В частности, в литературоведении немецкого социалфашизма, которому мы ниже посвящаем отдельную статью, получают свое блестящее подтверждение слова Ленина о «прикрашивании империализма», о разрыве «по всей линии и с марксистской теорией и с марксистской практикой» этой «агентуры буржуазии в рабочем движении» (Ленин).

«Международный раскол всего рабочего движения теперь уже обнаружился вполне (II и III Интернационал)... Империализм есть канун социальной революции пролетариата. Это подтвердилось с 1917 года в всемирном масштабе» — писал Ленин в 1920 г. в названном предисловии. Довоенные с.-д. литературоведы и критики на Западе в лице даже лучших своих представителей (Меринг, Лафарг и др.) не поднялись до той революционной принципиальности и той методологической четкости, которыми отличается ленинское понимание вопросов литературы и искусства. Но с основанием и ростом западных коммунистических партий, с усилением влияния массового революционного пролетарского

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 145.

<sup>2</sup> Там же, стр. 169.

литературного движения также и в капиталистических странах — крепнет коммунистическая критика, хотя пока еще не всегда в достаточной степени справляется со стоящими перед ней большими задачами. Правда, на Западе почти нет крупных теоретических исследований по марксистско-ленинскому литературоведению. Но, опираясь на работы основоположников марксизма-ленинизма и используя лучшее из литературно-критического наследства Меринга и др. наиболее ценных теоретиков левого крыла довоенной социал-демократии, учитывая опыт и достижения коммунистической критики в СССР,— критические отделы газет братских компартий и журналов западных революционно-пролетарских организаций особенно в последние годы достигли уже довольно высокого уровня, и уровень этот неуклонно повышается.

1933

## МЕРИНГ КАК КРИТИК И ИСТОРИК ЛИТЕРАТУРЫ

До сего времени мы не имели полного собрания сочинений Меринга; впервые главнейшие его литературно-критические статьи, главным образом из «Neue Zeit» были изданы на русском языке<sup>1</sup>. В 1929 г. душеприказчик покойного, Эдуард Фукс, предпринял издание десяти томного собрания сочинений Меринга, в которое входят наиболее важные, разбросанные по многим газетам и журналам довоенной германской социал-демократии статьи. В это издание не включаются большие работы, вышедшие отдельными книгами, как то: «Легенда о Лессинге», «История германской социал-демократии», биография Маркса и др. Интересующие нас историко-литературные и критические статьи собраны в появившихся двух первых томах<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Франц Меринг. Мировая литература и пролетариат. Сборник статей, Гиз, М., 1925.

<sup>2</sup> Franz Mehring. Gesammelte Schriften und Aufsätze in Einzelausgaben. Herausgegeben von Eduard Fuchs. Berlin, Soziologische Verlag-anstalt, 1929. Bd. 1—2; Zur Literaturgeschichte mit Einleitungen von Aug. Thalheimer (Bd. 1. Von Calderon bis Heine.

Меринг — первый из марксистов (не считая, конечно, Маркса и Энгельса), сделавший серьезную попытку применения метода исторического материализма к исследованию литературы; в этой области он в дословном смысле является пионером. Таким опытом была его книга «Легенда о Лессинге» (1892—93 гг.), в которой, по словам Плеханова, он переводит художественное творчество Лессинга с языка искусства на язык социологии и показывает, какой дух общественности обнаруживает Лессинг в своем индивидуальном творчестве. Известно также, как одобрительно была встречена «Легенда» Энгельсом, не согласившимся, правда, с некоторыми выводами автора. Но и кроме этой основной своей работы о литературе, Меринг очень часто высказывался по многим вопросам литературы, эстетики и искусства, и пора нам подвести некоторые итоги его методу, его литературной политике и практике и определить его историческое место в развитии марксистского литературоведения. Это тем более необходимо, что после выхода в свет названных двух томов собранных статей Меринга, имя его было использовано — и в первую очередь были использованы его ошибки — для борьбы с марксистским литературоведением, с коммунистической критикой. Так, теоретик брандлерианцев, А. Тальгеймер, снабдивший оба тома своими введениями, используя положение Меринга о буржуазном наследстве, понятное в 90-х годах,

---

416 стр.; Bd 2. Von Hebbel bis Gorki (398 стр.). В эти два тома вошли, опять-таки, только самые важные статьи Меринга. В приложенном ко второму тому списке невошедших статей, заметок и рецензий насчитывается 112! В 1934 г. в издательстве «Academia» вышли литературно-критические статьи Меринга в двух томах,

утверждает в 1929 г.— вслед за Троцким,— что только при социализме будет создано большое искусство, а до этого, даже в период диктатуры пролетариата, пролетарское искусство будет делать лишь «первые шаги». Мы не говорим уже о буржуазной критике, которая сегодня так же, как и при жизни Меринга, упрекает его в «марксистском схематизме» и, воздавая должное его журналистическому таланту, отводит ему то или иное место в истории немецкой публицистики. Нас интересует другое: в какой мере метод Меринга пригоден для марксистско-ленинского литературоведа сегодняшнего дня, где корни его ошибок, как мы должны пользоваться его историко-литературными работами и т. п. Причем подчеркиваем, что целью настоящей статьи не является выявление всех положительных и отрицательных сторон метода Меринга: вопрос такого углубленного анализа всей его искусствovedческой системы также весьма созрел, но его лучше было бы связать с вопросом оценки вообще искусствovedческого марксистского наследства, оставленного нам теоретиками эпохи довоенного II Интернационала. Здесь же мы ограничиваемся некоторыми критическими замечаниями по поводу ряда литературovedческих и историко-литературных взглядов, подлежащих, по нашему мнению, пересмотру.

1

Теперь, когда в нашем распоряжении имеются все наиболее важные литературные работы Меринга, можно получить ясное представление о том многообразии тем и проблем, которые затрагивались во всем творчестве этого неутомимого борца за марксизм во всех областях. Но это «разнообразие» проблем имеет и свои отрица-

тельные стороны: в названных двух томах статей, например, нет ни одной законченной, глубоко продуманной работы о каком-либо писателе или литературном явлении: все статьи были написаны «на случай», как-то—по поводу какого-либо юбилея, дискуссии, постановки пьесы, нового издания писателей и т. п., и поэтому носят печать отрывочности, незаконченности. Занимая всегда передовые позиции в злободневной полемике воинствующего марксизма с буржуазной и реформистской публицистикой, Меринг, естественно, подходит ко всем проблемам литературной критики прежде всего под углом зрения пролетарского борца; он не имел времени для более вдумчивого научного марксистского исследования в этой области. И поэтому, несмотря на все восхищение перед Мерингом, при прочтении его обоих томов испытываешь легкое разочарование. Его высший дар — в освещении исторических и классовых противоречий, высшее его достижение — в разрушении исторических легенд. То новое, что дал Меринг, а именно — применение метода исторического материализма к литературе, он, в сущности, сделал в законченном виде лишь в одном большом своем произведении — в «Легенде о Лессинге». Другие работы, выходящие из обычных рамок статьи — биографии Шиллера и Гейне, — менее удачны и обнаруживают все слабые стороны его метода. Эти два тома снова доказывают, что Меринг велик там, где он в принципиальных спорах противопоставляет враждебным классовой борьбе пролетариата теориям исторический материализм. Они, с другой стороны, показывают, как эта каждодневная работа, это обязательство писать статьи «на случай» отнимали у Меринга время, подрывали его силы и не давали ему возможности подвести самому

итог всей его литературно-критической деятельности в большом синтетическом литературоведческом труде. Мы это подчеркиваем особенно потому, что приписывание Мерингу тех или иных взглядов на основании тех или иных случайных его высказываний может привести к неверным выводам. Поэтому для правильного суждения о Меринге нельзя базироваться лишь на переизданных в данном издании статьях, не принимая, во-первых, во внимание его других литературно-критических работ и, во-вторых, не связывая его взглядов на литературу с его общен исторической методологией и политической позицией.

Меринг пришел к марксизму с уже сложившимся мировоззрением буржуазно-революционного демократа: он отличается от современных ему либеральных фразеров крепкой связью с классической революционной буржуазной культурой и философией. И поэтому неудивительно, что центр тяжести всей литературно-критической деятельности Меринга лежит именно в разработке классического периода немецкой литературы. Он все снова и снова черпает из сокровищницы идей возвышающейся немецкой буржуазии и в своем собственном развитии в марксиста скорее видит лишь последовательное проведение и приложение этих идей к измененной общественной действительности. И как раз из этого живого познания движущих сил той прошедшей эпохи он заимствовал оружие для борьбы с настоящим, с современной ему крупной буржуазией и интеллигенцией, недостаточно последовательной и мужественной для того, чтобы честно сознать свое положение служанки у крупной буржуазии, сделать соответствующие выводы и стать на сторону пролетариата. Путь, по которому шло

развитие Меринга, существенно повлиял на выработку его взглядов относительно использования классического литературного наследства буржуазии в освободительной борьбе пролетариата. Несомненно, большая заслуга Меринга в том, что он поставил этот вопрос в период, когда в социал-демократии чуть ли не каждое мешанско-слезливо-филантропическое произведение, а иногда и хуже, считалось социалистическим, пролетарским. Несомненно, права Роза Люксембург, когда она в письме Мерингу по поводу его шестидесятилетия (от 27 февраля 1916 г.) пишет: «Вы сохранили из лагеря буржуазии и принесли нам, в лагерь социально угнетенных, то, что еще оставалось из золотого сокровища былой духовной культуры буржуазии. Вашими книгами, равно как и вашими статьями, вы неразрывными узами связали немецкий пролетариат не только с немецкой поэзией, не только с Кантом и Гегелем, но и с Лессингом, Шиллером и Гете».

Необходимой предпосылкой для использования этого классического наследства буржуазии пролетариатом Меринг совершенно правильно считал очищение его от тех легенд, которые буржуазия в позднейшие периоды своего развития плела вокруг тех или иных крупных писателей в своих классовых интересах. Такие легенды создавались, с одной стороны, тем, что буржуазия, искажая действительную историческую сущность творчества классического писателя, переделывала его по своему образу и подобию, как это было в классовых интересах буржуазии данного периода, или же, с другой стороны, отказывала творчеству революционного писателя в эстетической ценности, если он никак не подходил к идеологии буржуазии на данном этапе. Примером легенды



первого рода может служить Лессинг, примером второго рода — судьба Гейне в буржуазной литературной критике. Обе эти легенды — и другие — Меринг разоблачил, очистил творчество этих писателей, выявил подлинное их творчество как отправную точку для исследования вопроса, что из произведений этих писателей пригодно для пролетарской борьбы и что принадлежит историческому прошлому. Повторяем: эта сторона литературно-критической деятельности Меринга — наиболее сильная и ценная и для нас работа; \*он в конкретных условиях своего времени так или иначе решил проблему классического литературного наследства. Но важно, как он ее решил и как к ее решению должны относиться сегодня мы. И здесь, на наш взгляд, Меринг безусловно переоценивает значение этого наследства для пролетариата, даже для его времени. На самом деле: почему он признает его чуть ли не единственным достойным внимания пролетариата, до захвата им власти, искусством? Эта точка зрения вытекает последовательно из общей постановки вопроса Мерингом о возможности пролетарского искусства до завоевания власти рабочим классом; пролетариат, по его мнению, в период освободительной борьбы сам, своими силами не в состоянии создать большого искусства, ибо для этого у него отсутствуют достаточные социально-экономические предпосылки: ведь литература, театр и т. д. монополизированы буржуазией. Но и не только поэтому. Искусство, по Мерингу, не имеет для освободительной борьбы пролетариата того же значения, какое оно имело для освободительной борьбы буржуазии.

«Освободительная борьба буржуазии,— пишет он, — особенно в Германии, дала неприятелю свои решитель-

ные сражения в области искусства; в отличие от нее пролетарская освободительная борьба разыгралась с самого начала, притом не ко вреду своему, в области экономической и политической. Так хотело историческое развитие. В первой половине XIX века экономическая и политическая свобода почти отсутствовала, между тем во второй половине она существовала, хотя отчасти; вследствие этого борющийся пролетариат подошел к неприятелю непосредственно и не имел надобности итти окольным путем искусства...»<sup>1</sup>

## 2

Если далее согласиться с Мерингом, что отмирающий буржуазный класс тогда уже неспособен был создать великое искусство, а пролетариат еще неспособен на его создание, то единственным возможным выводом и остался вывод, предложенный Мерингом: критическое использование литературного наследства революционного периода буржуазии. Ставя таким образом вопрос, Меринг, как мы уже указали, переоценивает значение этого наследства для пролетариата и недооценивает творческие силы рабочего класса. О социально-политических корнях таких взглядов Меринга мы скажем ниже, здесь мы только лишний раз подчеркиваем эту его установку.

Даже социал-демократический немецкий профессор Анна Зимсен в рецензии на вышедшие два тома статей Меринга говорит <sup>2</sup>:

<sup>1</sup> Фр. Меринг. История германской социал-демократии. Гиз, М., 1921, т. IV, стр. 328—329.

<sup>2</sup> Anna Siemsen. Franz Mehring und der Naturalismus. В «Leipziger Volkszeitung» от 14 февраля 1930 г.

«Да, временами приходит на ум, не оказывает ли на него мир идей Канта и Шиллера такое же сильное влияние, как и марксизм».

И на самом деле: ошибки литературоведческого метода Меринга, его трактовки вопросов эстетики и литературы коренятся в неправильном понимании марксистской эстетики. Меринг, к сожалению, до конца своей жизни не отделался от некоторых решающих принципов идеалистической эстетики в постановке Канта и немецких классиков, главным образом в «Письмах об эстетическом воспитании» Шиллера. Тов. К. А. Витфогель попытался это доказать в ряде статей после выхода в свет статей Меринга<sup>1</sup>. Даже будучи уже теоретиком «левой» в довоенной германской социал-демократии, он не отверг полностью австромарксистских «дополнений» марксизма неокантианством. Критикуя формалистические принципы эстетики Канта, он, тем не менее, не всегда отвергает их, а наоборот, в тех немногих случаях, когда он касается вопроса художественности литературы, не свободен от формалистической эстетики Канта—Шиллера. Причем не нужно слишком подчеркивать влияние Канта, как это делает К. А. Витфогель. По существу Меринг не был философом, и остатки идеалистической эстетики в его методологии восходят больше к Шиллеру, чем к Канту. А это не совсем одно и то же: «Письма об эстетическом воспитании» Шиллера представляют собою в ряде вопросов дальнейшее развитие эстетики Канта и являются определенным звеном в эволюции немецкой идеалистической эстетики от Кан-

<sup>1</sup> В «Rote Fahne» от 20 апреля 1930 г., в «Linkskurve» №№ 5, 6 и т. д. 1930 г. и в «Под знаменем марксизма» № 7/8, 1930, стр. 207—228.

та к Гегелю. Действительного значения эстетики Гегеля для марксистской эстетики Меринг, безусловно, не понимал: в вопросах об использовании буржуазного наследства в данной области он «застрял» на немецком классицизме.

Этой, далеко не всегда правильной, установке в области эстетики вообще соответствуют и литературно-методологические принципы Меринга. Местами он доходит до того, что мерилom оценки произведения признается художественная форма<sup>1</sup>. Правда, он вообще касается этих проблем весьма редко: во всех его трудах мы видим, прежде всего, по выражению В. М. Фриче, «боевой публицистический подход»<sup>2</sup>. Меринг специально не ставит, как например Плеханов, вопросы искусства и общественной жизни, формы и содержания, проблемы художественности; он нигде не разворачивает полной картины творчества писателя.

«Показать классовый характер литературы, — пишет В. М. Фриче, — такова, конечно, основная задача Меринга, и этот классовый характер литературы освещен убедительно и последовательно»<sup>3</sup>.

Только под этим углом зрения и нужно подходить к методологии Меринга; мы подчеркиваем, что, несмотря на «Легенду о Лессинге», Меринг поставил и разрешил мало принципиальных теоретических вопросов марксистского литературоведения. Те немногие места, где он

---

<sup>1</sup> См. особенно половинчатость критики эстетики Канта у Меринга в «Эстетических очерках», т. II нем. изд., стр. 261, 265 и мн. др.

<sup>2</sup> В. М. Фриче. Меринг как литературный критик. «Печать и революция», кн. 5—6, 1925, стр. 20—28.

<sup>3</sup> Там же, стр. 107.

касается методологических проблем, как-то: о взаимоотношении базиса и надстройки, писателя и класса и т. п., в принципиальной постановке слишком мало разработаны и общи. Так, например, он пишет:

«Как религиозные представления, как юридические и политические учреждения, так и художественное и литературное творчество отдельных народов определяется в конечном счете их экономической борьбой. Поэты и художники не падают с неба; они не блуждают в облаках; напротив, они живут в обстановке классово-борьбы их народа и их времени. Эта борьба может оказывать самое разнообразное влияние на отдельных лиц и побуждать их к самым разнообразным поступкам, но никто из них не может вырваться из ее заколдованного круга»<sup>1</sup>.

Здесь Меринг — как и вообще довольно часто в своих литературно-критических статьях — пользуется неточной терминологией: говоря «эпоха», «народ», «нация» и т. п., он не раскрывает их классового содержания. Так же нечетко он определяет взаимодействие различных идеологических факторов друг на друга, в частности, влияние политики на литературу.

«В поэзии, — пишет он, — вопрос идет не только (!) о форме (*Dichtweise*), но также (!) и о содержании (*Denkweise*). Эту точку зрения хотят сделать смешной, говоря: ага, драматизированные партийные программы! Это не что иное, как наивное искажение. Политика и поэзия — различные области; границы между ними не должны стираться; рифмованные передовицы еще более противны, чем нерифмованные. Но именно тогда, если

---

<sup>1</sup> Franz Mehring. Zur Literaturgeschichte. В. 2, 1929 стр. 103.

требовать, чтоб поэт стоял на башне более высокой, чем стража партии, нужно принимать во внимание не только старый, но и новый мир»<sup>1</sup>.

В каком смысле поэзия и политика отдельные друг от друга области? Только в том смысле, что одно и то же содержание политик выражает иными средствами нежели поэт, и никаких башен, более высоких, чем стража партии, для поэта — сознает ли он это или нет — не существует и существовать не может. Да и сам Меринг всегда доказывает это в своей практической критике. Неточна и формулировка, или — в более общих чертах — понимание Мерингом эволюции литературного процесса, диалектического его развития. Устанавливая конкретную связь между социально-экономическим развитием общества и литературой, Меринг почти всегда под литературным стилем подразумевает литературную школу, направление; взаимодействие же между становящейся и уходящей школами он объясняет традицией и влиянием.

«Подобно тому, — пишет он, — как в истории, так и в истории литературы традиция является крупной силой, и меньше всего можно приурочить начало и конец литературных течений к определенным датам... вообще нет периода в немецкой литературе, в который не вплетались бы многие нити ее более ранних периодов».

Наиболее четки те положения Меринга, где он борется с представителями идеалистических или ложносоциалистических взглядов и где спор идет об основах метода исторического материализма в искусстве. Эти статьи и положения не утратили своей свежести и цен-

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 22.

ности и поныне. Так например, он еще в 1908 г. в «Neue Zeit» дал отповедь тогдашнему представителю теории «литературного вкуса», К. В. Гольдшмидту, то есть той самой «социологической» теории, которая сейчас в немецком литературоведении представлена Л. Шюккингом. Меринг тогда писал о Гольдшмидте:

«В противовес плоскому смыслу бездушных и лишенных всякого эстетического чутья политико-экономистов он находит «тонкое и сверхэкономическое» объяснение: публика требует больше всего нового, острых ощущений, невиданных и неслыханных возбуждающих средств, и вот мы видим по всей линии, как мозги поэтов ревностно стараются выдумать это новое, предложить нечто небывалое, обследовать весь круг и даже наименее аппетитные углы человечества, чтобы удовлетворить избалованный вкус публики наиболее тонкими блюдами. Опять-таки очень хорошо и сильно сказано, но почему именно «публика» «требует» этого? Почему она не «требует» другого? И если решает дело «воля» публики, то как может возникнуть неоклассицизм, которого «публика», по собственному и вполне правдоподобию утверждению г. Гольдшмидта, повидимому, не желает? Ссылка на «волю» публики есть только отсрочка вопроса, а не решение его. Эта воля не падает с неба, а имеет свои земные корни, относительно которых можно, конечно, опасаться, что они имеют «политико-экономическую» природу. Духовные потребности крупнокапиталистического общества, для которых творят современные поэты, именно совершенно отличны от духовных потребностей мелкобуржуазного общества, для которого творили Лессинг, Гете и Шиллер. Это могут наконец понять не только «бездушные и лишенные всяко-

го эстетического чутья» люди. Условия крупного капиталистического способа производства и создали ту «волю публики», которую К. В. Гольдшмидт так красноречиво порицает»<sup>1</sup>.

Не так легко суммировать все методологические высказывания Меринга; нелегко потому, что отдельные его высказывания по этим вопросам являются случайными и не вытекающими из единой, цельной марксистской установки. Подведение их под общий знаменатель затрудняется еще и тем, что, беря цитаты из одних статей, можно было бы притти к выводам, против которых возражал бы сам Меринг на основании цитат из других статей. Мы в этой области можем отметить лишь одно: в тех редких случаях, когда Меринг касается не только анализа содержания произведения, но и вопросов художественной формы, он, во-первых, далеко не вполне свободен от идеалистической трактовки этой формы, данной Кантом, Шиллером, и, во-вторых, находится под влиянием историко-филологического метода школы Шерера. Правда, и здесь он выступает против крайностей этого метода, но, бичуя смешные его стороны, он не замечает, что с ним борется их же оружием. Это — весьма существенно. Первым из марксистов<sup>2</sup> применяя метод исторического материализма при исследовании литературных явлений, Меринг сталкивается с господствующей в то время в литературоведении буржуазной историко-филологической школой. И понятно, что марк-

---

<sup>1</sup> Franz Mehring. Zur Literaturgeschichte. Bd. 2. 1929, 109—110.

<sup>2</sup> Литературно-критических высказываний Маркса и Энгельса Меринг почти что не использовал, а иногда даже полемизировал против них.



сист должен был выяснить свое отношение к ней; характерно для Меринга, как он это делает.

«Нельзя отказать школе Шерера,— пишет он в предисловии к «Легенде о Лессинге»,— ни в большом прилежании, ни в ряде заслуг. Она выполняла большую и кропотливую эстетически-филологическую работу и прекрасно разбирается в критическом анализе художественных произведений с точки зрения эстетически-филологической. Она успешно сумела растолковать, хотя бы интеллигентным слоям немецкой буржуазии, что Анценгрубер, Ибсен, Гауптман—поэты совсем другого полета, чем Блюменталь или Линдау. Сообразно с этим ее труды значительно освежили буржуазную эстетику и критику, бывшие в таком же захудалом состоянии, как и буржуазная поэзия. Но понимание этой школы исчезает, как будто ножом отрезанное, лишь только литературная эволюция соприкасается с экономической, политической или общеисторической. Когда они берутся писать историю литературы, их изложение лишено исторической перспективы, их образы — исторического рельефа. Они ударяются тогда в пустую фразеологию, украшению которой мало способствуют неприятные переливы в лойяльно-верноподданническое настроение».

Ошибка Меринга является и здесь опять то положение, будто историко-филологическая школа может разрешать правильно проблемы эстетики, художественной формы, а при исследовании содержания пасует. Отсюда и основной порок методологии Меринга, отмеченный нами уже выше: исследование художественной формы, эстетической стороны произведения — одно дело; здесь не устарели, будто бы, и эстетические принципы Канта — Шиллера, во всяком случае, в ряде вопро-

сов; а вот анализ содержания произведения — тут справляется только марксизм. В методологии Меринга поэтому, прежде всего, неправильно решен вопрос о взаимоотношении формы и содержания в литературе. Из этого и становится понятным упрек Энгельса по адресу Меринга, — хотя он был сделан в совсем другой связи, — что пора взяться за исследование формы, как выводить ее из основных экономических факторов. Основные элементы метода Меринга сводятся к выявлению среды, в которой вырос писатель, возникло и жило художественное произведение. И если он устанавливает, что «всякое благородное искусство коренится в своей эпохе, всякий истинный поэт живет в своей эпохе и в гармонии с ней», то под этой расплывчатой формулировкой могут подписаться представители самых различных позитивистических, культурно-исторических и «социологических» направлений. Если взять, например, две наиболее отделанные и законченные работы Меринга — кроме «Легенды» — именно, биографии Шиллера и Гейне, то мы в сущности найдем в них сильное влияние историко-филологического метода, с подчеркиванием биографических моментов, указания на эволюцию творчества писателя на фоне экономического и социально-политического состояния эпохи; перед нами круг взаимодействия различных общественных факторов, коренящихся в экономических основах данной общественной формации. Конечно, Меринг хотел писать популярно; конечно, его исследование содержания творчества писателя не противоречит историческому материализму, но и не составляет еще цельного марксистского литературоведческого метода. Анализ эстетической стороны творчества идет сам по себе, а анализ содержания идет тоже сам по себе.

Из частью неправильных, частью мало разработанных методологических положений Меринга вытекает и его историческая концепция развития литературы. И в области истории литературы мы, к сожалению, также не имеем какого-нибудь законченного, синтетического курса истории литературы. Задуманная им история немецкой литературы так и осталась ненаписанной. Приходится опять исходить из хронологической последовательности его историко-литературных статей, как они и изданы по-немецки и по-русски.

Подробнее Меринг проанализировал — ибо это была действительно «его» сфера — классический период немецкой литературы; в нем он рассматривал наивысший расцвет немецкой буржуазной литературы вообще, так как в то время наиболее талантливым идеологам воинствующего молодого класса бюргерства нечего было делать в экономике или политике, поэтому они «спасались» в высоких сферах абстрактного искусства.

«Немецкая классическая литература, — пишет он, — ни в коем случае не по преимуществу литературное явление; по существу своему она была начинающейся борьбой за освобождение немецкой буржуазии. Борьба, правда, велась в облаках, и память о ней стерлась у будущих поколений, лишь только классовая борьба в Германии стала разыгрываться на поверхности земли и сверкающим оружием<sup>1</sup>.

А в другом месте он устанавливает, что «наша классическая литература есть не что иное, как борьба за осво-

<sup>1</sup> Franz Mehring. Zur Literaturgeschichte. Bd. 1, 1929, стр. 49.

бождение немецкой буржуазии. Клопшток и Лессинг, Гете и Шиллер, Кант и Фихте были передовыми бойцами буржуазного класса... Но это развитие сделалось возможным только потому, что все одаренные головы поднимающегося буржуазного класса были вынуждены заняться литературой, ибо жалкое состояние Германии делало для них невозможной борьбу в политической и социальной области. Вдобавок, экономическое развитие той эпохи повлекло за собой сильный подъем буржуазного класса повсюду в Европе, и так как этот класс в Германии был все же недостаточно могуществен, чтобы бороться, как во Франции, за свою политическую власть, то он создал в литературе идеальное изображение буржуазного мира»<sup>1</sup>.

Понятие классицизма у Меринга таким образом покрывается понятием наивысшего расцвета литературы класса, а этот расцвет (до рабочего класса) наступает именно тогда, когда класс экономически и политически еще недостаточно силен, чтобы занимать своих идеологов на другом поприще.

«Подобно тому, — пишет он, — как мы изучаем французскую историю XVIII века по сочинениям Дидро, Вольтера, Руссо и немецкую историю того же времени по сочинениям Лессинга, Гете и Шиллера, — мы можем изучать русскую историю XIX века по сочинениям Белинского, Достоевского и Толстого. Самая богатая жизнь постоянно даруется литературе, когда экономика и политика еще не достигли совершеннолетия и не могут вызвать исторического переворота, заявляющего о себе сотнями языков. Это ее «классическая» эпоха»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Там же, Bd. 2, 1929, стр. 104.

<sup>2</sup> Там же, стр. 353.

Несмотря на то, что Меринг большинство своих литературных работ посвятил именно немецкому классицизму, им все же не вскрыта до последовательного конца та дифференциация, которая фактически заключается в этой эпохе, особенно же эволюция от рационалистического просвещения Лессинга через сентиментализм «бури и натиска» к классицизму Гете и Шиллера. Мы не говорим уже о том, что это развитие немецкого классицизма от Лессинга к позднему Гете представляет собой различные этапы развития немецкого бюргерства как восходящего класса и что отдельные его представители принадлежали к разным группировкам внутри «третьего сословия» и проделали эту эволюцию различными путями. Меринг где-то упоминает, что Гете был представителем среднего, а Шиллер представителем мелкого бюргерства; но каким образом эта социальная дифференциация проявилась конкретно в их творчестве, он не указывает. А между тем мы имеем в развитии немецкой бюргерской идеологии именно эти две более или менее четкие линии. С одной стороны, Гете в литературе и естественных науках и Гегель в философии являют нам эмансипацию общеевропейской буржуазной мысли в специфических тогдашних немецких условиях: это, если прибегнуть к исторической аналогии, — Жиронда в немецкой идеологии. Нас не должны при этом вводить в заблуждение некоторые произведения Гете, направленные против Великой французской революции, как то: «Ученик чародея», «Гражданский генерал» или «Герман и Доротея». Нужно брать не отдельные элементы творчества Гете, а «den ganzen Kerl». Конечно, Гете был против якобинского террора; но и жирондисты были против него. Конечно, Гете шел на примирение с фео-

дализмом, но в то же время он великолепно разбирался в происходящих во Франции событиях, и если он в период, когда германская реакция и ее идеологи, дворянские романтики, считали Наполеона, чуть ли не антихристом, создал культ великого корсиканца, то это ничуть не объясняется какими-то личными качествами Наполеона, а тем, что Гете видел в нем именно воплощение жироидистских идей французской революции.

Иначе дело обстояло с Шиллером. Являясь в своих драмах периода «бури и натиска» писателем немецкой мелкой буржуазии, он также, вследствие слабого развития класса бюргерства, пошел на компромисс с абсолютизмом. И если в философии Гете приблизительно соответствует Гегель, то Шиллеру — Фихте. Гете и Гегель, как идеологи средней буржуазии (крупной тогда в Германии еще не существовало) и представители общеевропейской линии развития буржуазии, с одной стороны, Шиллер и Фихте, как идеологи мелкой буржуазии, с другой — вот как, по нашему мнению, необходимо социально дифференцировать то, что принято называть классической немецкой литературой и философией. Опять подчеркиваем: как Гете, так и Шиллер, — которым, как передовым идеологам этих двух слоев тогдашнего бюргерства, при бессилии их класса в конкретной обстановке французской оккупации не на кого было опереться, — пошли на компромисс с абсолютизмом. Но отразилась ли указанная дифференциация Гете и Шиллера в этом «приспособлении»? Конечно, отразилась. Какими надрывами, внутренней ломкой и трудностями это «приспособление» сопровождалось у Шиллера по сравнению с ровным «примирением» олимпийца Гете! Это «примирение» с немецким княжеским абсолютизмом на-

ложило свою печать на творчество Гете и Шиллера, но не меняет его буржуазной сущности. И Меринг прав, когда он рассматривает классицизм Гете и Шиллера именно как наивысший расцвет немецкой буржуазной литературы.

4

Интересны попытки Меринга выявить противоречия, которые имеются в так называемой «романтической школе». Мы уже выше указали на то, что Меринг часто исходил из литературного течения или школы, не давая себе достаточного отчета в классовом содержании этого течения. Романтизм он рассматривал как единое литературное течение, сперва буржуазное, а впоследствии, благодаря стечению ряда обстоятельств, превратившееся в «двойственное».

«Когда меч чужеземного завоевания совершил то, что бюргерские классы в Германии не могли сделать собственными силами, когда наполеоновское чужеземное владычество удалило худший мусор с немецкой почвы, чтобы самому невыносимой тяжестью лечь на все классы нации, тогда романтическое творчество отразило странно двойственное положение вещей. Национальные и социальные интересы бюргерства вступили в непримиримое противоречие; этот класс не мог свергнуть иностранное иго без того, чтобы иго в его собственной стране не придавило его еще тяжелее. Напрасно старались Шлегели и Тики, выразители чаяний романтизма, перебросить с помощью вымученной гениальности и знаменитой «иронии» головокружительный мост через эту зияющую пропасть; напрасно искали они в литературе всех времен

и народов почву, на которую они могли бы ступить твердой ногой. Романтическая школа могла найти эту почву только в «освященной луной волшебной ночи» средневековья, только здесь можно было отыскать национальные идеи. Но средневековье было самым ярким выражением классового господства юнкеров и попов; из этой двойственности национальных и социальных интересов выхода не было»<sup>1</sup>.

Из этого отрывка из статьи о Клейсте явствует, будто романтизм, как идеология буржуазная, не нашедшая почвы в современности, вынужден был искать спасения в бегстве от действительности и увидеть зачатки буржуазного мировоззрения в прошлом, в средневековой, национально-феодальной монархии и погиб вследствие этого противоречия. В другом месте Меринг определяет сущность романтизма следующим образом:

«Романтическая школа возникла в качестве литературного выражения феодальной реакции, при помощи которой восточная Европа отражала нападение Франции, и самым ее рождением ей была предрекана «освященная луной волшебная ночь» средневековья, как мир ее идеалов и грез; дело шло о глубочайшей ее сущности, а не о случайном явлении, от которого она могла бы отказаться... Но романтическая школа не была, конечно, просто феодально-реакционным порождением; она носила тот же двойственный характер, что и вообще движение народов, приведшее к падению Наполеона; она все же воплощала — в столь ограниченном смысле и при столь смутной обстановке! — национальное возрождение и по-

---

<sup>1</sup> Franz Mehring. Zur Literaturgeschichte. Bd. 1, 1929, стр. 281.



тому являлась решительным шагом вперед по сравнению с классической литературой»<sup>1</sup>.

Такое понимание немецкого романтизма внесло в первые социальную дифференциацию в столь сложное — и марксистски мало исследованное и до сих пор — явление. Меринг понимает, что всех немецких романтиков нельзя свалить в одну кучу — и отсюда его теория о «двуликости» романтизма, которой последний в правильной интерпретации Меринга и страдал. Но Меринг и здесь не довел этой дифференциации до конца; его беда опять-таки в том, что он берет романтизм как единое литературное течение: он не замечает, что это в сущности два классовых литературных течения — немецкого юнкерства и разночинной бюргерской интеллигенции, что эти течения объединяются скорее внешне-формальными элементами. На самом деле: возврат к средневековью, к эпохе расцвета феодального рыцарства таких писателей, как Новалис, Brentano, Arnim, Fouque и др., ничуть не был случайным: это было бегством класса, обреченного на гибель, к «славному прошлому» своего господства. Эти устремления мы имеем не только в области литературы и искусства, но и в теории государства, философии, религии и т. д., во всей так называемой исторической школе права. И, наконец, все эти писатели были яркими идеологами юнкерства не только в литературе, но и в политике, в работе, например, Союза рыцарского стола. А национальные тенденции, проповедываемые этой частью романтиков, — особенно объединение Германии в крепкую монархию, — как нельзя

---

<sup>1</sup> Franz Mehring. Zur Literaturgeschichte. Bd. 1, 1929, стр. 357.

лучше уживались с их романтической теорией об «органическом» единстве монарха и «народа», при котором господствовало бы крепкое разделение общества на кастовые сословия, в противовес «расшатыванию» этого «органического» единства капитализмом; во главе же всех европейских монархий мыслился «глава христианства» — папа римский (Новалис).

Таким образом, интерес консервативных романтиков к «народной» средневековой песне и т. д. нас не должен смущать: он является составною частью мировоззрения консервативного романтизма. Другое дело, что в конкретной действительности эта теория оказалась иллюзорной: остался лишь мир волшебных ночей, разрушенных рыцарских замков, лунных пейзажей, лесных идиллий и мифологических фей.

Настоящий же носитель бюргерских идей в немецком романтизме, — как, впрочем, и в других европейских литературах, — это мелкая буржуазия в период подавления бюргерства и засилия идеологии дворянской реставрации. В немецкой литературе этот стиль ярче всего представлен в творчестве Э. Т. А. Гофмана и некоторых ранних романтиков.

Следующая группа статей Меринга посвящена «Молодой Германии». И тут нужно отдать ему справедливость: между тем как и до сих пор в марксистских и претендующих на марксизм исследованиях по западно-европейской литературе такие писатели, как Берне, Гейне, Гюцков, Гервег, Фрейлиграт и т. д., объединяются под общим флагом «Молодая Германия» — термин, объединяющий по случайному признаку социально разных писателей, — Меринг впервые вносит ясность в эту концепцию, созданную реакционными историками и воспри-

нятую затем и либеральными критиками. Меринг рассматривает творчество Берне и Гейне отдельно от политической лирики и, анализируя либерально-бюргерскую идеологию собственно «Молодой Германии», больше всего внимания уделяет Гуцкову, единственному значительному писателю этой группы, проделавшему до конца всю эволюцию своего класса.

Меринг также первым дал марксистскую оценку политической поэзии 40-х годов в Германии и вскрыл те нити, которыми эта поэзия в лице своих крупнейших представителей — Гейне, Гервега и Фрейлиграта — была связана с рабочим движением и с сформировавшимся в те годы мировоззрением пролетариата — научным социализмом. Большое внимание, которое Меринг уделяет именно политической поэзии 40-х годов, объясняется следующими причинами: во-первых, он и здесь, как и в «Легенде о Лессинге», хотел разоблачить легенду о «нехудожественности» творчества этих трех поэтов, объяснить предание их анафеме буржуазией, отказавшейся от своей революционной весны и изгнавшей поэтому своих певцов из «литературного рая», когда классовые интересы буржуазии того потребовали. Во-вторых, Меринг и на этом примере, как и на примере классиков, хотел доказать и доказал, что единственным ценителем революционного литературного наследия буржуазии является рабочий класс. Как и классиков, пролетариат до захвата власти должен использовать произведения Гейне, Гервега и Фрейлиграта. В оценке художественного творчества этих политических поэтов Меринг не заблуждался: хотя он и называет их условно «социалистическими лириками», однако, он тут же ограничивает этот термин, говоря, что они попутчики социализма. Он пра-

вильно замечает, что «во время подготовки к буржуазной революции буржуазное искусство идет отчасти по пути с борющимся пролетариатом. Это сопровождение продолжается на некотором отрезке пути после частичной или полной победы буржуазии и на определенном пункте прекращается».

Это тот период, когда рабочий класс в определенных вопросах поддерживает еще требования восходящей революционной буржуазии. Но неправильная в некоторых пунктах оценка Мерингом и этих «попутчиков социализма» выявляется там, где он дает анализ взаимоотношений, которые в течение ряда лет существовали между Марксом, с одной, и Гейне, Гервегом и Фрейлигратом, с другой стороны. Мания «реабилитации», связанная с определенными неправильными оценками этапов развития немецкого рабочего движения, мешала ему иногда осветить эти отношения беспристрастно и правильно.

«Историко-литературные очерки» Меринга, посвященные немецкой литературе после революции 1848 г., также не синтезированы, но дают лишь отдельные социологические оценки творчества или отдельных произведений Геббеля, О. Людвига, Т. Фрейтага, Рейтера, Раабе, Шпильгагена, Анценгрубера и др. Меринг оговаривается, что он «ни в коем случае не намеревается изложить немецкую литературу с 1850 г. даже в самых наиболее общих ее очертах», он хочет только «указать на ее внутреннюю связь с экономическим и политическим развитием той эпохи»<sup>1</sup>.

И поэтому мы напрасно искали бы в этих статьях анализ стиля буржуазного реализма, в особенности жан-

---

<sup>1</sup> Franz Mehring. Zur Literaturgeschichte. Bd. 2, 1929, стр. 17.

ров буржуазной психологической драмы (Геббель) и буржуазно-реалистического романа. Зато Меринг — по обыкновению в мастерской журналистической форме — показывает нам убедительно связь и зависимость этой литературы от идеологии чувствующей под собой твердую почву торгово-промышленной буржуазии. О Фрейтаге он пишет: «Определенный период (1850—1870) ее (буржуазии) развития нигде не отражается так точно, как в исторических, поэтических и политических сочинениях Фрейтага... «Дебет и кредит»..., с поэтической точки зрения не ахти-какое произведение, выражает решительный переворот, происшедший постепенно в немецком бюргерстве. Он помог им сбросить с себя идеалистическую кожу и влезть в кожу, служащую маммоне»<sup>1</sup>.

В чем Меринг также мастер — это во вскрытии социальной функции литературы. О том же Фрейтаге он пишет: «Он сделался классическим певцом немецкой буржуазии, которая с течением времени все яснее видела свое спасение сверкающим на остриях прусских штыков. Он обладал умеренным поэтическим талантом и был почти совершенно лишен фантазии, но самое необузданное воображение религиозного поэта не населяло небо столькими ангелами, сколько домовых ликуют по поводу каждого глотка торговой прибыли, получаемой фирмой Т. О. Шретера. Лассаль как-то сказал, что немецкий буржуа не довольствуется получением прибыли по праву, он хочет, чтобы ему ее подавали под моральным соусом. Этот моральный соус Фрейтаг умел великолепно изготавливать»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Franz Mehring. Zur Literaturgeschichte. Bd. 2, 1929, стр. 18.

<sup>2</sup> Там же, стр. 61.

Если Меринг так или иначе правильно оценивал буржуазный реализм 50—70-х годов, то в оценке актуальнейшего литературного течения его времени, натурализма, у него было немало колебаний. В одном он всегда оставался непоколебим и прав: когда он выступал против тех критиков, которые считали натурализм — особенно ранний — социалистическим; эта точка зрения была представлена и в партийных рядах. Но основного социального содержания натурализма Меринг не понял до конца. Утверждая, что буржуазия в эту эпоху создать большое искусство уже не в состоянии, он был склонен видеть в натурализме именно последнее слово умирающего буржуазного класса вообще. Мерингу было ясно, что «неудержимо отмирающее общество собрало все свои силы, чтобы отстоять свое существование, и это был, несомненно, самый крупный запас сил, который оно вообще могло еще собрать, несравненно более крупный, чем тот, который оно в эпоху своего безмятежного существования вообще считало нужным пустить в действие, но далеко не такой крупный, чтобы оно могло еще предотвратить то, что по железным законам истории является неотвратимым. Тут коренится внутреннее родство буржуазного натурализма с феодальным романтизмом, занимавшим в процессе разложения феодального общества то же положение».

И на этом историческом сравнении феодального романтизма как последнего слова уходящего класса аристократии и натурализма как последнего слова уходящего класса буржуазии Мерингу представляется «вполне воз-

можной правильной оценка как сильных, так и слабых сторон современного натурализма».

Меринг отчего-то находит, что с этой точки зрения вполне понятно, почему натурализм отличается таким невероятно узким горизонтом, почему он так цепляется за рабское подражание природе: ведь он беспомощен по отношению к каждой общественной проблеме. Правда, Меринг говорит, что в натурализме отыскивают также и социалистические черты, — однако это лишь подтверждает его внутреннее родство с романтизмом: этот последний также, несмотря на свою средневековую реакционность, до известной степени был «свободомыслящим, — не мог существовать без значительной примеси буржуазной культуры», а это еще и потому являлось безусловной необходимостью, что феодальный мир под ударами буржуазии мобилизовал все свои силы и защищался против своего сильнейшего врага оружием, заимствованным у него же, приблизительно так, как краснокожие защищались против белых огнестрельным оружием; так же можно объяснить, по Мерингу, если принять во внимание исторические условия конца XIX века — социалистические тенденции у натуралистов: именно как заимствованное у пролетариата оружие самозащиты.

Это последний вариант оценки натурализма Меринга. В первые годы выступления Гауптмана он на страницах «Neue Zeit» несколько раз выражал надежду на то, что молодые натуралисты поднимутся до художественного понимания социалистического рабочего движения; но по мере перерождения натурализма в психологический импрессионизм и символизм, он в цитированной выше статье «Натурализм и неоромантизм» констати-

рует несостоятельность этой надежды. Причем он пишет:

«То, что приходится считать пассивом натурализма, рассматриваемого исторически, должно быть внесено в личный актив его носителей. Было бы безусловно несправедливо пытаться объяснить их узколобую позицию в отношении пролетарской классовой борьбы трусостью, расчетливостью, эгоизмом и подобными низменными мотивами. Они остаются в этой позиции верны себе, и большего от них и требовать нельзя. Пропасть, существующая между ними и современным пролетариатом, не может быть засыпана, и если бы они даже захотели сблизиться с рабочим классом, то в результате этой попытки сближения мы услышали бы знакомую жалобу на неблагодарность рабочих».

Поскольку Меринг в данном случае считает немецкий натурализм попыткой декадентского буржуазного общества создать искусство, постольку его выводы верны. Но в том-то и дело, что и здесь опять истинный социальный смысл натурализма Мерингу не совсем ясен. Как и при исследовании социальной природы романтизма, он и здесь находится в плену традиционных представлений о литературных школах и течениях, не выявляя до конца их классовой дифференциации. Он в идеологии немецких ранних натуралистов просмотрел главное — бунт мелких буржуазных писателей, создавших в натурализме именно художественный стиль тех мелкобуржуазных групп, которые вытеснялись по мере развития крупного капитализма. Натуралистическая молодежь сблизилась с социалистическими движениями не потому, что она хотела заимствовать у рабочего класса его оружие для защиты от рабочего же класса, — как это думает Ме-



ринг, — а наоборот — она, неустойчивая, беспочвенная. без твердого мировоззрения, надеялась найти в нем опору и спасение. Но будучи до мозга костей индивидуалистической, с узостью умственного горизонта немецкого мещанина, натуралистическая молодежь не понимала смысла и формы рабочего движения и, так и не найдя выхода, устремилась в штирнеровский индивидуализм, эстетический неоклассицизм, мистический неоромантизм и так далее.

Наибольшее количество статей и рецензий Меринга о натурализме посвящено творчеству Гауптмана. Выше-сказанное о понимании Мерингом натурализма всецело относится и к этим статьям. Трудно себе представить более типичного представителя немецкой мелкой буржуазии 80—90-х годов, чем Гауптман: все, что выходит из рамок идеологии и классовой практики мещанских слоев (городских), ремесленников, мелкобуржуазной интеллигенции, — ему органически чуждо. И тем не менее Меринг почти ничего не говорит именно об этой, самой существенной стороне его художественного творчества. И если Меринг утверждает, что натуралисты неспособны «перепрыгнуть через свою тень», то он должен был для объяснения эволюции от натурализма типа драм «Перед восходом солнца» или «Ткачей» к символизму «Ганнеле» или «Потонувшего колокола» прибегнуть к биографизму и теории среды, — в частности указать на вредное влияние литературной кружковщины на Гауптмана — вместо того, чтобы связывать эту эволюцию писателя с эволюцией тех социальных групп, идеологом которых он являлся. Указывая иногда при анализе произведений Гауптмана на эти стороны, составляющие его мелкобуржуазную сущность, Меринг в то же время

утверждает, что Гауптман уже потому не может считаться великим писателем, что у него «чрезмерно мягкий талант» и поэтому он, чтобы быть уверенным в себе, всегда должен опираться на талант, более сильный. Он говорит, что сила Гауптмана «всегда заключалась в тонкой работе в малом масштабе» и что для него «было счастливой случайностью», что он встретил Арно Гольца, который дал направление его таланту. Далее уже оказывается, что Гауптман потому не гениальный писатель, что у него совершенно отсутствует «бессознательно (!) верное творчество гения». И какую значительную роль в его творчестве играют эти случайности!

«Как встреча с Гольцем была величайшим счастьем его жизни,—пишет Меринг,—так его величайшим несчастьем было то, что он попал в руки Брамса и вообще школы Шерера»...

Статьями о натурализме Меринг заканчивает (хронологически) свою критическую работу. Что последовало за натурализмом — не интересовало его и прошло мимо его внимания. Иначе и быть не могло: раз он стал на ту точку зрения, что «отмирающий буржуазный класс уже не способен создавать большое искусство, а находящийся на восходящей кривой развития рабочий класс еще не способен создавать большое искусство», — то ничего другого и не оставалось, как критически использовать литературное наследство революционной буржуазии — классицизм и политическую поэзию.

Меринг умер в 1919 году. При нем творили итальянские футуристы, немецкие экспрессионисты и т. д., все те литературные проявления, которые в различных художественных и социальных вариантах отражают разложение буржуазной литературы в эпоху империализма.

На все эти явления Меринг смотрел равнодушно — для него это уже больше не искусство, или в лучшем случае последние судороги буржуазного искусства, до которых марксистскому критику нет никакого дела.

Такое непонимание развития литературы последних десятилетий до войны вытекает из общего ленинского понимания империализма Мерингом; из него же вытекает и его трактовка вопроса литературного наследства прошлого и понимание роли революционно-пролетарской литературы. Позицию Меринга в этих вопросах мы рассмотрим в следующей статье.

1931

## НАСЛЕДИЕ МЕРИНГА И ПРОБЛЕМЫ МАРКСИСТСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Работы Меринга, несомненно, занимают первое место среди наследства, оставленного нам довоенным II Интернационалом на Западе в области литературы и искусства. У Меринга по вопросам литературы и искусства гораздо меньше теоретических трудов, чем, например, у Плеханова, но тем не менее его работы сыграли на Западе значительно большую международную роль, во-первых, потому, что они были изложены на более доступном для международной социал-демократии языке, во-вторых, вследствие огромного влияния, которым пользовалась германская социал-демократия во II Интернационале, и, в-третьих, благодаря тому, что почти все они были опубликованы в довоенном органе международного марксизма, в «Neue Zeit».

Многие видные теоретики довоенного II Интернационала на Западе—Каутский, Вандервельде, Лафарг, Роланд Гольст, Герман Гортер и другие—также немало писали в периодической социал-демократической печати на литературные темы, но никто из них не пользовался в этой области такой славой и таким влиянием,

как Меринг. Работы Меринга особенно важны для нас еще потому, что он всегда стоял на левом фронте рабочего движения, и в то время, когда Плеханов стал оборонцем, национал-патриотом и боролся с партией большевиков, Меринг продолжал оставаться интернационалистом и сделался ярким защитником Октябрьского переворота и одним из основателей союза «Спартак» и германской коммунистической партии. Значение Меринга как революционера и марксистского теоретика, с одной стороны, огромное значение, которое имели и имеют его исторические и литературно-критические работы (на них воспитывались целые поколения марксистов), с другой стороны, обязывают нас всесторонне и глубоко проанализировать его методологию, выявить ее достоинства и ошибки, установить и вскрыть источники этих ошибок и дать оценку методологии Меринга под углом зрения современного, ленинского этапа развития марксистского литературоведения.

Необходимо подчеркнуть, что Меринг сам никогда не считал себя теоретиком или историком литературы; все свои многочисленные литературно-критические статьи он писал «на случай». В тех немногочисленных работах, в которых он затрагивает теоретические проблемы, он хотел «очистить лишь место от бурьяна» для построения марксистской эстетики. Он считает себя, прежде всего, историком рабочего движения, — литература и искусство в его работах отодвигаются на второй план, его высказывания по этим вопросам мало систематизированы, и не так-то легко сконцентрировать их вокруг основных проблем марксистского литературоведения и привести в систему. Это тем труднее, что эти высказывания были сделаны в разные периоды и по различным

поводам. Но все же стержневые вопросы марксистского литературоведения и характерное для всей методологии Меринга разрешение этих вопросов красной нитью проходят через все его работы. Это — вопросы построения марксистской эстетики и ее отношения к эстетике Канта—Шиллера, вопросы о политике и художественности, о партийности искусства, о творческом методе, о проблемах пролетарского искусства, о литературном наследстве классиков и т. д. По всем этим вопросам у Меринга имеется определенная принципиальная и более или менее теоретически обоснованная точка зрения.

Перед исследователем методологии Меринга стоит задача выяснить, как сложились его взгляды на эти вопросы, какие из них являются специфическими именно для первоначальной стадии развития марксистского литературоведения, какие из них ошибочны, где источники этой ошибочности и что именно из его взглядов входит в арсенал марксистского литературоведения на новом, ленинском этапе развития. Критическая оценка литературоведческого наследства Меринга является настоящей задачей марксистско-ленинской критики, так как современные социал-фашистские критики, отказываясь от революционных, правильных положений его методологии, стараются использовать его ошибки. Поэтому основная задача — прежде всего вскрыть эти ошибки. Поэтому в настоящей статье мы и останавливаемся больше на ошибках, чем на достоинствах его методологии<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Революционное значение литературно-критической деятельности Меринга с особой рельефностью выступает на фоне борьбы левого крыла германской с.-д. с центризмом и правым оппортунизмом и в области искусства,

Критика и исправление ошибок, которые самому Мерингу не было суждено исправить при жизни, будет лучшим памятником для старого революционера.

Вопрос о литературоведческом наследстве Меринга необходимо связать тесным образом с общей оценкой политического и теоретического наследства германских левых во II Интернационале. Конечно, как литературно-критические, так и экономические, философские и т. д. высказывания Меринга не во всех вопросах совпадают с позицией Р. Люксембург, К. Либкнехта и других левых, но все же в важнейших вопросах их взгляды сходятся, и поэтому мы можем говорить о политических и теоретических ошибках, свойственных всей этой группе. Что касается Меринга, то Ленин еще задолго до войны, всегда подчеркивая большие заслуги Меринга перед теорией марксизма и рабочим движением, неоднократно подвергает критике ряд его неправильных положений, особенно его оппортунистическую оценку отношения Маркса и Лассалья к немецкому рабочему движению; а во время войны Ленин критикует ряд серьезнейших политических ошибок (в статье о брошюре Юниуса и др. работах), свойственных в этот период их деятельности не только Люксембург, но и Мерингу и другим левым. Тов. Сталин в своем письме в редакцию «Пролетарской революции», приведя ряд конкретных примеров, пишет, что «левые социал-демократы во II Интернационале и, прежде всего, в германской социал-демократии представляли слабую и немощную группу, организационно не оформленную, идеологически не подкованную, группу, боящуюся выговорить слово «разрыв», «раскол» (с центризмом), и что «эта отрицательная черта, как известно, сохрани-

лась за левыми и в период после войны»<sup>1</sup>. Оценка, данная в письме т. Сталина общей политической и теоретической позиции германских левых до, во время и после войны, применима и к литературно-искусствоведческим взглядам этой группы, в частности и Меринга. «О чем,— пишет тов. Сталин,— говорят эти ошибки германских левых, взятые из истории довоенного периода, как не о том, что левые с.-д., несмотря на свою левизну, не освободились еще от меньшевистского груза? Конечно, у левых в Германии были не только серьезные ошибки. Они имеют за собой также большие и серьезные революционные дела. Я имею в виду целый ряд их заслуг и революционных выступлений по вопросам внутренней политики и, в частности, избирательной борьбы, по вопросам парламентской и внепарламентской борьбы, об общей забастовке, о войне, о революции 1905 г. в России и т. д. Именно поэтому и считались с ними большевики, как с левыми, и поддерживали их, толкали их вперед. Но это не уничтожает и не может уничтожить того факта, что левые с.-д. в Германии вместе с тем имели за собой целый ряд серьезнейших политических и теоретических ошибок, что они не освободились еще от меньшевистского груза и нуждались ввиду этого в серьезнейшей критике со стороны большевиков»<sup>2</sup>.

Как перед марксистско-ленинской наукой вообще, так и перед марксистско-ленинским литературоведением в частности, стоит задача исследования того литературного и теоретического наследства, которое нам оставили

---

<sup>1</sup> И. В. Сталин. О некоторых вопросах истории большевизма. («Большевик», № 19—20, 1931, стр. 11).

<sup>2</sup> Там же, стр. 14.



левые II Интернационала, и прежде всего вскрыть и критиковать те ошибки, которые они совершали в данном случае — в литературной теории и практике. Тов. В. Кнорин в своей статье о задачах марксистско-ленинской науки по истории Запада пишет: «Мы также не раскритиковали еще в достаточной мере те неленинские установки, которые были принесены в ряд компартий левыми радикалами, люксембургянцами и т. д., через которые они в свое время пришли к большевизму, но сохранение которых является препятствием для действительной большевизации»<sup>1</sup>. Нужно сказать, что это замечание т. Кнорина должно быть полностью отнесено и к литературоведению; мы не должны, однако, забывать, что левые, несмотря на ряд серьезнейших ошибок, несмотря на то, что они не были большевиками, в своем развитии шли к большевизму, и поэтому, при критике их ошибок, всегда надо выявлять эту линию их развития. Понятно, что нельзя отождествлять всех взглядов Люксембург, особенно в литературной области, со взглядами Меринга, но в политическом их развитии у обоих был общий путь — путь к большевизму. В отношении Меринга после войны Ленин в своем заключительном слове на IV конференции профсоюзов от 28 июня 1918 г. говорит, что он «теперь в ряде статей доказывает немецким рабочим, что правильно поняли социализм только большевики»<sup>2</sup>.

Итак, развитие Меринга шло от буржуазной демократии к большевизму. На этом своем длинном пути раз-

---

<sup>1</sup> В. Кнорин. Задачи марксистско-ленинской науки по истории Запада. («Большевик», № 11, 1931, стр. 69.)

<sup>2</sup> Ленин. Собр. соч., 2-е изд., том XXIII, стр. 94.

вития он совершал, как это уже неоднократно отмечалось, немало ошибок.

Так как, по нашему мнению, один из важных источников ошибок теории искусства Меринга лежит в его домарксистском, идеалистически-кантианском прошлом, которого он в области теории искусства полностью никогда не преодолел, то мы начинаем исследование именно с этого периода его литературной деятельности.

1

Меринг родился и вырос в прусской буржуазной семье, и очень долго, как он впоследствии сам выразился, питался «чистым молоком прусской любви к отечеству».

После прохождения обычного для Германии 60-х гг. университетского курса, он примкнул к группе лево-буржуазных журналистов, которая в эпоху грюндерства старалась высоко держать знамя старой революционной демократии и сочувствовала социалистическому рабочему движению, особенно «национальному» его крылу, лассальянцам. Этот кружок буржуазно-демократической интеллигенции объединялся вокруг журналов «Die Zukunft» (1867 — 1871 гг.) и «Die Wage» (1873 — 1875 гг.), издававшихся Гвидо Вейсом. Идеологами его, кроме Вейса, были старые ветераны немецкого домартовского либерализма: Иоганн Якоби, Л. Валесроде, Франц Циглер и др. Меринг был одним из руководителей группы и регулярно сотрудничал в «Die Wage» в 1873 — 1875 гг. Так как идеология этой группы играла решающую роль в его домарксистском развитии, то необходимо подробнее на ней остановиться.

Журнал «Die Wage» был прежде всего политически-фи-

лософско-литературным органом. Оружие для своей борьбы с идеологией трусливого либерализма 70-х гг., эпохи грюндерства, он заимствовал из немецкой классической философии и литературы. Уже в первом программном номере журнала от 3 октября 1873 г. редакция в передовой статье бичует «расслабляющее легкомыслие» и умственную пустоту современного либерализма и видит причины упадка в неправильном воспитании нового поколения, в вульгарном характере художественной литературы, а также «в роковом влиянии, оказываемом языком и диалектикой современной философии на высшие, образованные круги». «Ко всем этим обуславливающим моментам, — говорится далее, — присоединилась затем существующая двадцать пять лет и даже несколько больше, — ибо в 1840—48 гг. виден уже зародыш и контур общественных явлений, с которыми нам сейчас снова приходится иметь дело, — пестрота новых по существу доктринерских партий, усталость после бесплодных боев и наконец бесстыдная покорность судьбе, решение быть с волками по-волчьи. Мы думали, что все пойдет по-иному, но случилось не так». И журнал считает своей исторической и политической задачей пробудить немецкого филистера от политической спячки, постоянно указывая ему на 40-е годы, как на яркий образец демократической политики, которую необходимо возродить, чтобы свести на-нет последствия реакции 50-х гг. В передовой статье, в номере от 2 января 1874 г., журнал опять подчеркивает необходимость перенесения центра тяжести пропаганды с практически-политической области на литературную и научную: «Наше политическое состояние — с войной и славой включительно — только отражение лени, вялости и равнодушия, начавшихся в

1850 г. и не прекращающихся и поныне. С 1850 г. народ в лучшем случае только терпят и с ним считаются лишь, когда власть имущие совершают свои объезды. Уже четверть века и речи нет об инициативе, о великих, отважных идеях, которые могли бы зажечь массы. Вернее сказать, Германия, после великого отступления, превратилась в стадо, которое толпилось за национально-либеральным бараном-вожаком, а затем, когда отыскался смелый гусак (Бисмарк), выстроилось гуськом. Какая сочная и мощная литература была у нас с середины 30-х гг. по февраль 1848 г. Как очистили, например, авгиеву конюшню «Немецкие ежегодники»! «Mutatis mutandis» мы должны возвратиться к этой свежей, радостной полемике, сорвать маски с доктринерских лицезмеров, сказать интеллигенции правду об их мнимых великих писателях, пожелать успеха горнорабочим в глубине шахт и очистить путь нравственной автономии. Какой толк в том, что мы находим недостатки в результатах и последствиях и хулим их, мы должны добраться до принципов и подрубить их корни». А эти корни составляла историография с ее апологией миссии Пруссии (работы Зибеля и Дройзена), с ее эволюционной философией — поповской реакцией, неощеллингианством, с ее вульгарным материализмом в естественных науках, с ее беспомощным, упрощенным реализмом Фрейтага и Шпильгагена в литературе, и «они», то есть группа старых демократов из «Die Wage», «непоколебимые» и «необратимые», призванные избавить народ от этой лжефилософии, лжеполитики и лжелитературы путем возрождения классической немецкой философии и литературы.

Интересно, на кого из классических философов и пи-

сателей опирались эти буржуазные демократы? Как видно по работам руководящих идеологов этого течения, они в области философии следовали, главным образом, за Кантом и Фихте, а в области литературы — за Лессингом и Шиллером. Весьма характерно, что эта группа не понимала революционной сущности гегелевской левой, а оценивала эту философию почти исключительно по старогегельянской школе, считала Гегеля виновником «эволюционной» теории. Младогегельянцы, бывшие воинствующие идеологи радикальной мелкой буржуазии, к этому времени почти все перебежали в лагерь Бисмарка (Б. Бауэр, Д. Штраус, А. Руге, А. Штар и др.). Примирившаяся буржуазия отказалась от учения Гегеля и в критических работах своих философов (Шопенгауэра, Тренделенбурга, Бахмана, Гайма, Гартмана и др.) третировала Гегеля — по выражению Маркса — как «дохлую собаку», а сама уповала на философию вульгарного материализма.

Этот поворот ярче всего выразился в книге «Гегель и его время» Рудольфа Гайма, который сам еще воспитывался на младогегельянских идеях; теперь же, в 1857 г., он рассматривает философию Гегеля только как философию эпохи реставрации, называет ее «системой захвата чужой территории», «эстетизацией чистого мышления», «смещением мыслительной деятельности с религиозными настроениями» и сравнивает все учение Гегеля с большим торговым домом, обанкротившимся от того, что в данной отрасли торговли разразился кризис: современность очень далека от умозрения и интересуется только материальной выгодой. Как говорит другой яркий противник Гегеля этого времени, «беспощадный удар, нанесенный Гаймом (Гегелю), произвел

впечатление бомбы, разорвавшейся в бочке с порохом, и закрепил в общественном мнении обвинительный приговор, вынесенный против Гегеля реалистическим ходом развития философии с середины столетия»<sup>1</sup>.

Это был период, когда, по выражению Энгельса в «Л. Фейербахе», — «интеллигентная Германия распрощалась с теорией, взявшись за практическую деятельность», и «по мере того как спекуляция, покидая кабинеты философов, воздвигала себе новый храм на бирже, интеллигентная Германия забывала великий теоретический интерес». «Что же касается, — продолжает Энгельс, — исторических наук, до философии включительно, то здесь вместе с классической философией совсем исчез старый дух ни перед чем не останавливающегося теоретического исследования».

Группа буржуазно-демократических интеллигентов Вейса — Якоби — Меринга противопоставляла этой философии вульгарного материализма, воздвигающей себе храм на бирже, старую немецкую классическую философию, но не Гегеля в его революционной левой, а Канта. Характерна в этом отношении позиция главного идеолога указанного течения, вождя его, Иоганна Якоби (все группировавшиеся вокруг журнала «Die Wage» назывались обычно «якобитами»). В своей статье о книге Гайма Якоби<sup>2</sup> очень слабо защищает Гегеля от нападок Гайма и только в конце статьи констатирует, что фило-

<sup>1</sup> Dr. Moritz Brasch. «Philosophie und Politik», Studien über Ferd. Lassalle und Joh. Jacoby. Leipzig (1889), стр. 91.

<sup>2</sup> Johann Jacoby. Hegel und die Nachgeborenen в «Königsberger Sonntagspost», herausgeg. von Julius Rupp, № 31 от 1 авг. 1858 г. Статья перепечатана в «Joh. Jacoby, Gesam. Schriften und Reden», 2. Teil. Hamburg.

софия, по Гегелю, есть «выражение своего времени в мышлении», теперь же произошло изменение форм мышления — философские идеи времени приняли практическую форму. В конечном итоге как Якоби, так и вся его группа, в том числе и молодой Меринг, были эклектиками в философском отношении, «но, — пишет Браш, — Якоби как демократического политика, тянуло очень сильно к тому решению проблемы свободы, которое дано в высоко этическом идеализме Иммануила Канта»<sup>1</sup>. Эти «романтические идеалисты» были убеждены в том, что теперь настало время осуществить идеал «свободного человечества» Канта. Ярче всего эта идея выражена в речи Якоби «Кант и Лессинг», произнесенной им 22 апреля 1859 г. по поводу столетия рождения Канта. Последующие за Кантом поколения не смогли осуществить его идеалы, классики и романтики все больше и больше отходили от него. Очевидно, идеалы эти не могут быть достигнуты гениальным поэтическим творчеством и речами. Выявляется серьезное значение политической жизни. Современность — такая же эпоха критики и просвещения, как конец XVIII века, но на более высокой ступени развития. Неудовлетворенные современной философией и литературой, мы обращаем свои взоры назад, к прошлому и ищем для нашей борьбы за свободу подходящих борцов. «И, — восклицает Якоби, — кто более пригоден для этого, кто может быть для нас более желанным, чем Кант и Лессинг? Отсюда теперешнее возвращение к обоим»<sup>2</sup>.

Подобно тому, как в области философии «якобиты»

---

<sup>1</sup> Dr. Moritz Brasch. 1. с., стр. 78.

<sup>2</sup> Joh. Jacoby. Gesammelte Aufsätze etc., стр. 122—123.

звали назад к Канту, так в области литературы они видели свой идеал в Шиллере. В речи по поводу столетия рождения Шиллера от 10 ноября 1859 г.<sup>1</sup> Якоби дает характерную трактовку творчества Шиллера, как отражения кантовского идеала красоты, целиком солидаризируется с его творческим методом и особенно подчеркивает действительную сторону его драм периода «бури и натиска», то есть придает творчеству Шиллера преувеличенно революционное значение, мнение, которого Меринг вслед за Якоби придерживался всю свою жизнь.

«Якобиты» искали своих предшественников в философии и литературе классицизма, в прошлом же искали они и предшественников своих врагов, прототипов современных им либералов. Таким прототипом представляется им Готшед и вульгарные просветители его времени<sup>2</sup>. Тогда Кант изгнал из царства мышления этих филистеров и вульгаризаторов, а теперь «якобиты» призваны сделать это по отношению к вульгарным материалистам в области философии и к плоским реалистам в области литературы.

Но кроме философии Канта и поэзии Шиллера, группа Вейса — Якоби — Меринга опиралась также и на философию старогегельянства, как она была представлена в берлинском обществе старогегельянцев, в котором крупнейшую роль играли Михелет, Розенкранц, а также и Лассаль. Особенно большое влияние на развитие молодого Меринга оказывал последний. Лассаль, как известно, всю жизнь не понимал классовой ограниченности

<sup>1</sup> Joh. Jacoby. Schiller, der Dichter und Mann des Volks. (Gesam. Aufsätze etc., стр. 129—142).

<sup>2</sup> См. статью: Gottsched als Politiker. Zur Genesis des Liberalismus. «Die Wage» № 8 от 21/XI и № 9 от 28/XI—1873 г.



классической немецкой философии. По Гегелю — революционное развитие истории существовало лишь до французской революции; когда дух достиг себя самого, царство разума наступило. События июльской революции и 1848 г. нельзя было оценить, исходя из внутренней сущности гегелевской буржуазной философии. Нужно было или вытравить революционное ядро этой философии и в приложении к прошлому или же превратить его в подчиненный момент и создать таким образом эволюционную теорию, охватывающую и современность, как это сделал Гайм и др. философы буржуазного либерализма 60 — 70-х гг., порывая с диалектикой даже в ее идеалистической форме; или же объяснить исторические события 1830 и 1848 гг. и дальнейшее революционное развитие при помощи гегелевской диалектики, как это сделал Лассаль, не ставя ее, подобно Марксу, «на ноги». Лассаль под влиянием немецких классических философов-идеалистов до конца своей жизни не отделался от идеалистического понимания государства и так и не понял настоящих проблем пролетарской революции. Он, в сущности, рассматривает и критикует современный ему капитализм под углом зрения «вырождения», «падения» буржуазии с вершин классического ее периода, периода Лессинга — Шиллера — Фихте — Гегеля. И Маркс в своей резкой критике философских работ Лассаля и позднее Плеханов отмечали, что Лассаль не сдал своих старогегельянских позиций. Ниже мы увидим, под каким сильным влиянием Лассаля находился Меринг, притом, главным образом, под влиянием его идеалистического понимания искусства, как Меринг в своих теоретических высказываниях по решающим вопросам литературы и искусства опирается

часто не на Маркса и Энгельса, а на Лассаля; здесь же нам важно было вскрыть, в кратких чертах, причины, почему молодой Меринг был кантианцем и как он через Лассаля соприкасался с философией Гегеля.

Домарксистский Меринг целиком вращается в кругу идей «якобитов» и Лассаля. В многочисленных статьях 1873—75 гг. в «Die Wage» на литературные и политические темы он характеризует современную литературу именно с «романтически-якобитской» точки зрения. «Современная литература, — говорит Меринг, — явление упадочное, она отказывается от старого революционного прошлого; вечная истина и образец — классики и политические поэты 40-х гг.» Характерно, что тогда уже, в своих статьях о Бюргере<sup>1</sup> и Платене<sup>2</sup>, Меринг подчеркивает вопрос об использовании этого литературного наследства пока, правда, еще не рабочим классом, а революционной буржуазией. Зависимость своих взглядов от Якоби и Лассаля или, по крайней мере, свою солидарность с ними, он выражает словами: «Демократия заимствует свое самое острое и режущее оружие из арсенала староклассической литературы, ее лучшие передовые бойцы, Иоганн Якоби и Фердинанд Лассаль, находили пищу для своего ума, преимущественно у груди античности; ей они обязаны ясной формой, этическим содержанием, неумолимой последовательностью своего мышления». Мерингу кажется, что классицизм может служить надежной преградой против «утилитаризма» наших дней без идеалов и принципов»<sup>3</sup>. Вместе с Лассалем он скорбит о «падении» прессы и требует, чтобы

<sup>1</sup> «Die Wage», № 19 от 24/IV—1874 г.

<sup>2</sup> Там же, № 10 от 5/III—1875 г.

<sup>3</sup> Там же, № 46 от 13/XI—1874 г.

объявления не помещались в политических газетах, которые, если они действительно хотят стать воспитателями и учителями народа, должны быть изъяты из частных рук и переданы мартиям. Чрезвычайно интересно отметить, что Меринг домарксистского периода требует в резкой форме, чтобы литература стала воинствующей, публицистической, и утверждает, что политика и литература — только разные стороны одной и той же деятельности. «Только в стране, раздираемой зловещей системой мелких государств, — пишет он, — могло быть введено в каноническое правило нелепое положение, будто политика и литература — совершенно отдельные области, между тем как они скорее лишь различные стороны одной и той же деятельности»<sup>1</sup>.

Наиболее характерной для Меринга этой поры является его статья «Литература в Германской империи»<sup>2</sup>. Меринг прежде всего разочарован как в политике, так и в литературе новой империи. По его мнению, по аналогии с развитием Франции, Англии и Испании, все ожидали после победы над феодализмом бурного роста новой, буржуазной литературы, главным образом, национальной драмы. Восхваляя особенно классическую литературу веймарского периода и политическую поэзию 40-х гг., он воскликнул: «1849 год похоронил под развалинами и литературу». Затем наступили дни торжества сентиментальной лирики (Backfischlyrik), католической тенденциозной поэзии, пошлых описаний природы, квиетизма восточной мудрости, и даже не в виде все же

<sup>1</sup> F. Mehring. Zur Geschichte der deutschen Presse. «Die Wage», № 47 от 20/XI - 1874 г.

<sup>2</sup> F. Mehring. Die Literatur im deutschen Reiche. «Die Wage», № 52 от 25/XII--1874 г.

величественных перепевов Рюккерта, но в изящном карманном издании Боденштедта. Только один жанр поэзии своеобразно развивался; это был, в созвучии с бестолковой эпохой, самый бесформенный жанр творчества — роман. Нет недостатка и в раболепных певцах объединения 1871 года: «в жутком тепле оранжерей новое государство вырашивает все новые полчища поэтов и поэтиков». Лирика 1870 г. — «глухая пустыня», а роман — «низкая заросль, в которой насвистывают свои песенки коноплянки и воробьи». 1870 г. привел буржуазных писателей (Гудков, Ауэрбах, Рейтер, Фрейтаг, Шпильгаген и др.) «в величайшее смущение, попросту парализовал их, и парализовал их тем сильнее, чем более добросовестно старались они поэтически прославить величайший политический переворот, который они радостно приветствовали». Особенно резок Меринг в отношении писателей, бывших до 1849 г. революционными, а теперь предоставивших свою музу на службу Бисмарку и новой империи (Э. Гейбель, Р. Готшаль, Ю. Роденберг). Но еще больший ущерб нанесла новая империя драме: от нее не осталось и следа. «Таким образом, во всех областях нашей политической литературы, этого точнейшего и вернейшего зеркала духовного развития народа, идет неудержимое снижение. Шаблонная погоня за утилитарностью в политической и социальной области вызвала неизбежную разрушительную реакцию, жалкий, пустой, поблекший образ отражается в этом зеркале. Немногим будет он служить увещанием. Никогда еще упрек в пессимизме не был так справедлив, как в эти дни. Но рано или поздно наступит час, когда мы увидим громадный ущерб в духовной жизни, которым мы расплатились за внешний почет, могущество,

славу. Тогда упадок нашей литературы будет жесточайшим обвинением против основателей этого государства, не имеющего ничего общего с объединенной свободной Германией наших великих поэтов и наших великих философов».

Итак, жестоко критикуя «идейный упадок» германской буржуазии эпохи грюндерства, проповедуя возвращение к революционным идеалам немецкого классицизма, Меринг тогда еще не понимает, что немецкая буржуазия после своего «грехспадения» в революции 48 г., из боязни перед рабочим классом, заключила союз с юнкерством и не была уже в состоянии создать новый расцвет революционного искусства и философии. Виною этому была не злая воля этой буржуазии, а соотношение классовых сил в Германии 60—80-х гг., — буржуазия находилась, ввиду запоздалого ее развития в Германии, между «молотом и наковальней», то есть между юнкерством и пролетариатом.

Кроме журнала «Die Wage», Меринг домарксистского периода сотрудничал еще в «Frankfurter Zeitung» (1875—1877), затем в «Weser, Magdeburger и Staatsbürger-Zeitung» в 80-х гг. и в журналах «Gartenlaube» и «Grenzboten». Исходя из политической установки своей маленькой группы «последовательных» демократов, Меринг в это время считал, что буржуазия, если бы она осознала свою историческую миссию в Германии и не удовольствовалась барышами в эпоху грюндерства, могла бы, в союзе с рабочим классом, свергнуть господство юнкерства. Убедившись, однако, в иллюзорности таких надежд, он, как в свое время Иоган Якоби, сближается с социалистическим движением лассальянцев и пишет свой известный памфлет против главного представи-

теля прусской умеренно-либеральной исторической школы — Трейчке. Меринг думал тогда, что стремления лассальянцев совпадают с его буржуазно-демократическими взглядами. Но, спустя некоторое время, он разочаровывается в социалистическом рабочем движении, порывает с ним и пишет свою первую «Историю германской социал-демократии» (1877), резко нападая на рабочее движение. Характерно, что и здесь он все же считает Лассалья добрым национальным гением, противопоставляя его интернационалисту Марксу. Особое возмущение в социал-демократических кругах вызывали его нападки на рабочий класс в мещанском журнале «Gartenlaube». Но во время издания закона против социалистов Меринг меняет свои позиции: он изучает марксизм и историю рабочего движения и убеждается в том, что все развитие общества есть борьба классов. Став сперва сотрудником, а позже редактором демократической газеты «Berliner Volkszeitung» он все больше приближается к социал-демократии, порывает в 1890 г. с газетой и, отвергнув предложения буржуазно-университетской карьеры, вступает в партию. Он начинает свое сотрудничество в «Neue Zeit», где его статьи по самым различным вопросам играют воинствующую роль разоблачителей буржуазной и реакционной науки и литературы, а во внутривнутрипартийной борьбе он выступает против правых оппортунистов и левых ликвидаторов.

Таким образом, мы видим, что Меринг проделал большую эволюцию от буржуазного демократа в сторону лассальянского рабочего движения, затем через временный отход от социализма вообще к социал-демократической партии. Он пришел в партию уже сложившимся человеком (ему было свыше 40 лет), человеком, вос-

питавшимся в идеях буржуазно-демократической идеалистической интеллигенции. Свой приход к партии он рассматривал как необходимое звено в развитии этой буржуазной интеллигенции, которая при определенных соотношениях классовых сил в определенную историческую эпоху должна притти к рабочему классу, если она не хочет отказаться от своего революционного идеала и примириться с торгашеской бужуазией. Став марксистом, Меринг следующим образом говорит о своих бывших соратниках: «Очень скоро стало совершенно ясно, что буржуазная гвардия 1848 г., эти идеалистически-гегельянские приверженцы государства и нравственных идей, были предводителями без войска. Экономическое развитие пошло уже настолько вперед, что огромная часть буржуазных классов шла под свободно, развевающимся, прикрашенным разве еще некоторою идеалистическою струей, знаменем капитализма с манчестерскими иконами впереди»<sup>1</sup>.

## 2

Вступив в партию, Меринг очень скоро сделался одним из самых видных теоретиков и историков марксизма. Меринг применил метод исторического материализма при больших конкретных исследованиях вопросов литературы и искусства, но беда его в том, что он не вполне освободился от влияния идеализма Лассаля. Беда здесь в том, что он по-настоящему не усвоил философской эволюции Маркса и Энгельса от левого гегельянства к марксизму. Везде, где в своих работах

---

<sup>1</sup> Ф. Меринг. Легенда о Лессинге. Москва, 1924 г., стр. 62.

ему приходится излагать этот их переход, он упрощает его. Воспитанный на Канте, Меринг не понимал действительного значения гегелевской диалектики для марксизма и не до конца усвоил то, как Маркс «поставил на ноги» идеалистическую диалектику Гегеля. Оставаясь в этом отношении в значительной степени верным своему домарксистскому прошлому, Меринг как в области философии, так и особенно в области эстетики никогда полностью не преодолел Канта-Шиллера, а наоборот, в ряде теоретических вопросов исходил от них.

Эстетика Канта, исходящая из его дуалистической философии, представляет попытку освободить эстетическое ощущение от волевых явлений и вывести его из присутствующих душе особых возможностей. По Канту — сознание состоит из ряда сосуществующих сил, из которых каждая имеет свою особую функцию. Эстетическое ощущение связано с подобной особой силой души, с силой суждения. Кант ставит эту силу посреди между познавательной и желательной способностями, между разумом и волей, он понимает прекрасное, как отношение между человеком и миром, как качество представления. Но это отношение — Кант называет его эстетическим удовольствием — вызывается особой способностью духа. Чистое суждение вкуса происходит независимо от всякого побуждения воли, равно как и от всякого суждения разума. Оно «абсолютно созерцательно», «независимо от созерцания существования предмета», совершенно лишённого интереса. А это означает, что красота не имеет никакого отношения к жизни, к деятельности. Как только мы хотим дать жизненную оценку какому-либо предмету, мы его не рассматриваем больше с эстетической точки зрения, но или чувственно или



морально мы связываем его или с субъективной или с объективной целью. Поэтому о нем нельзя уже сказать, что оно «лишено всякого интереса»; эстетическое удовольствие лишается своей чистоты. Подобно тому как, по Канту, прекрасное в субъекте коренится исключительно в способности суждения, так в объекте оно проистекает исключительно из качества формы. Только «формальная целесообразность», «слияние в форме разнобразного в одно», только идеальная целесообразность безотносительно к цели вызывает чистое эстетическое удовольствие. Эта формальная целесообразность выражается в форме, рисунке, композиции как в пространстве, так и во времени. Она составляет, следовательно, всю основу эстетического удовольствия. Свет, краска, звуковое оформление, запах и т. д. относятся не к прекрасному, а только к раздражению<sup>1</sup>. В противоположность этому, он называет «прикладной красотой» ту, которая «подразумевает представление о цели, определяющей, чем должна быть вещь, следовательно, представление об ее совершенстве, — как, например, красота здания, лошади, человека»<sup>2</sup>. Это представление о цели легко нарушает чистоту эстетического суждения. «Суждение вкуса при созерцании какого-нибудь предмета с определенной внутренней целью может быть чистым только в том случае, если выносящий это суждение либо не имеет никакого представления об этой цели, либо отвлекается от нее в своем суждении»<sup>3</sup>. Ибо суждение разума и эстетическое суждение не стоят ни в какой связи

<sup>1</sup> Immanuel Kant. Werke. Bd. IV, herg. von Rosenkranz («Kritik der Urteilskraft»), стр. 73.

<sup>2</sup> Там же, стр. 79.

<sup>3</sup> Там же, стр. 80.

друг с другом; цель и красота какой-нибудь вещи принадлежат каждая особому миру<sup>1</sup>.

Из кантовского понимания искусства исходил и Шиллер; он так же резко отделяет в своих «Письмах об эстетическом воспитании человека» эстетику от морали и политики. Так же, как и Кант, он считает предметом эстетического исследования не содержание, а форму: «В том и заключается истинная художественная тайна мастера, что он уничтожает материю при помощи формы». Меринг, как и Якоби, правильно уловил новое в «Письмах» Шиллера по сравнению с эстетикой Канта, а именно — действительную сторону эстетики Шиллера. Поскольку Шиллер делал свои выводы, исходя из общих оснований разума, он шел не позади Канта, а впереди его. Возможность эстетических суждений он искал уже не в сверхчувственном «субъекте», но в исторической зависимости человека. «Конечно, — пишет Меринг, — и Шиллер разделял общий предрассудок буржуазного просвещения, что оно является человеческим просвещением вообще, а не только для определенного периода времени, но, как поэт с горячим и страстным темпераментом, он инстинктивно отвергал безжизненную абстракцию в кантовской теории эстетики»<sup>2</sup>.

Меринг написал лишь одну теоретическую работу об искусстве — это его серия статей «Эстетические заметки». Ясно, что исходным пунктом для марксистской теории эстетики Меринг не мог взять эстетику Канта в том виде, как она изложена у самого Канта или у Шиллера. Меринг, приступая к своим «Заметкам», прежде

<sup>1</sup> Там же, стр. 48.

<sup>2</sup> Ф. Меринг. Мировая литература и пролетариат. Москва, 1924 г., стр. 131.

Всего ставит вопрос о возможности создания марксистской эстетики и пишет: «Проблема научной эстетики сводится к вопросу о том, может ли быть написана научная история эстетического чувства, его развития и эволюции в человеческом обществе, не сказывается ли в бесконечно пестром калейдоскопе субъективных вкусов действие каких-нибудь объективных факторов, определяющих собою это чувство? Тот, кто стоит на почве исторического материализма, должен дать на этот вопрос положительный ответ, так как он должен видеть в методе исторического материализма единственный ключ к разрешению задачи». Как будто хорошее начало. Но, изложив вкратце основные положения эстетики Канта, Меринг дальше пишет о ней: «Это не была вечная эстетика, как думал Кант, она была исторически обусловлена, как и вся его философия, и к этому мы еще вернемся. Но исторически она была «eine bahnbrechende Tat». Если предшествовавшая эстетика отсылала искусство к плоскому подражанию природе, или связывала его с моралью, или рассматривала его как форму, прикрывающую философию, то Кант в той самой Германии, где искусство могло свободно развиваться только среди возвышающейся буржуазии, доказал в глубоко продуманной и именно поэтому художественно построенной системе, изобилующей свободными и проникающими далеко в будущее суждениями, что искусство — первично свойственная человечеству способность»<sup>1</sup>. Изложив далее эстетические взгляды Шиллера и их отличие от эстетики Канта, Меринг затем приступает к выявлению

<sup>1</sup> Franz Mehring. Aesthetische Streifzüge, в «Zur Literaturgeschichte», Bd. 2, Von Hebbel bis Gorki, Berlin, 1929, стр. 238.

значения для марксизма эстетики Канта-Шиллера. «Здесь можно применить слова, — совершенно правильно пишет он, — сказанные как-то Марксом по поводу философии Гегеля: нельзя отделяться от эстетики Канта и Шиллера бормотанием нескольких раздраженных и банальных фраз по ее поводу, повернувшись к ней спиной и смотря в другую сторону»... «Трудность начинается лишь с вопроса: как же все-таки возможны эстетические суждения? Как могут существовать объективные определяющие основания эстетического вкуса, если этот вкус только субъективен, если каждый имеет свой собственный вкус? Этот вопрос — основной вопрос всякой эстетики, и, не ответив на него, нельзя создать научной эстетики. Если Кант ответил на него неверно, то тот, кто отвечает на него правильно, превзойдет Канта, но если представить дело так, будто этот решающий вопрос никогда еще не ставился, то мы останемся далеко позади Канта»<sup>1</sup>.

Если Меринг в введении к своим «Эстетическим заметкам» исходил из точки зрения исторического материализма и выставил чистейший идеализм кантовской эстетики за дверь, то он впускает его теперь через окошко. Если он в полемике с противниками марксизма правильно выдвигает основное положение, что «с точки зрения исторического материализма, способ производства материальной жизни обуславливает художественный процесс жизни»<sup>2</sup>, то он, возвращаясь опять к ценности

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 247.

<sup>2</sup> Там же, стр. 252.

эстетики Канта, пишет: «Если отныне ясно, что объективные определяющие факторы вкуса коренятся в земле, а не на небе, то это не означает, что эстетика Канта сама по себе устарела: подрыв абсолютной системы не уничтожает критического метода. Всегда останется все, что увидело всепроницающее остроумие Канта в великих литературных творениях единственной в своем роде эстетической эпохи»<sup>1</sup>. В своем дальнейшем анализе кантовской эстетики Меринг наглядно показывает, что он целиком не преодолел Канта, а наоборот, считал необходимым при построении марксистской эстетики и сходиться с Кантом. Он рассуждает при этом таким образом: Маркс изучал законы капиталистического способа производства в Англии, как классической стране капитализма, затем он абстрагировал эти законы, сконструировал идеальный капитализм, который в чистом виде нигде не существовал, и установил верные для всего капитализма во всех странах законы развития. Этот метод «абстрагирования» Меринг видит также в эстетике Канта-Шиллера. «Подобно этому, можно сказать, — пишет он, — что законы способности эстетического суждения легче всего изучать в царстве эстетической иллюзии, воздвигнутом нашими классиками в наиболее выразительной форме и под наименьшим влиянием мешающих факторов. Кант был основателем научной эстетики (разрядка моя. Ф. Ш.), если даже он не понял исторической обусловленности своих эстетических законов, если даже он счел абсолютным то, что следовало считать относительным. Равным образом, его современники Адам Смит и Рикардо были

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 260.

основателями научной политической экономии, хотя они сочли экономические законы буржуазного общества абсолютными, в то время как эти законы обладают лишь исторической значимостью и, подобно теории ценности, осуществляются лишь в постоянном своем нарушении».

Меринг тут совершенно неправ в проведении параллели между «идеальным капитализмом» Маркса и «царством эстетической иллюзии» Канта-Шиллера. Эти два метода «абстрагирования» не имеют между собой ничего общего: ибо в то время, когда за «идеальным капитализмом» Маркса стояла реальная действительность — капиталистические отношения и производство, только не в «чистом» своем виде, а переплетаясь с «нечистыми» формами, — «царство эстетической иллюзии» Канта-Шиллера не было логическим подытоживанием определенных конкретных явлений, а, наоборот, созданием чисто идеалистического порядка, миром мечты, миром бегства от действительности, — бегства, которое, по выражению Энгельса, «в конечном счете сведется к замене простого убожества чрезмерным». Из такого неправильного подхода к эстетике Канта-Шиллера вытекают и дальнейшие ошибки Меринга в оценке этой эстетики. Он пишет: «Первым требованием научной эстетики было доказать, что искусство — первично свойственная человеку способность (разрядка моя. Ф. Ш.), — это и сделал Кант. Но так как человеческий разум может быть только один, то обособление от него способности эстетического суждения возможно только в абстракции, только с целью доказательства его законов в наилучшей чистоте».

тё, что нёмыслимо в практической действительности, где нельзя отделить чувство удовольствия и не-удовольствия от познавательной и желательной способностей, где способ эстетической оценки вещи всегда неразрывно связан со способом их логического познания и их морального желания. Когда, следовательно, Кант говорит, что эстетическое удовольствие ни логично, ни морально, что всякое суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, весьма пристрастно и не является уже чистым суждением вкуса, то этим самым он очевиднейшим образом обосновывает абстрактно-абсолютное положение. Но если рассматривать это положение как точный масштаб для измерения исторических периодов развития художественного вкуса, то окажется, что никогда ещё не существовало чистого суждения вкуса, что, иными словами, положение Канта осуществлялось только исторически обусловленным образом, только в постоянном своем нарушении»<sup>1</sup>.

Мы привели эту длинную цитату потому, что в ней уже заложены источники ряда методологических ошибок Меринга: неправильный взгляд на сущность искусства, господство интуитивного, подсознательного над логическим, сознательным в искусстве, несовместимость «действительного» и «настоящего» искусства с политикой и моралью и т. д., одним словом—ошибок, вытекающих из непреодоленного им кантианства. На самом деле, как мы только что видели, Меринг как будто критикует основное положение эстетики Канта—Шиллера, что истинная эстетика ничего общего не имеет с политикой; он подчеркивает, что такого «чисто-

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 260--261.

го эстетического суждения» на практике никогда не существовало и не может существовать, но он сохраняет это идеалистическое положение в «абстрактно-абсолютном смысле», как основной закон, кладущий начало всякой научной эстетике. Этот закон, оказывается, только ограничен. Беря в качестве примера Ибсена, творчество которого насквозь морализирующе и тем не менее отличается высокой художественностью, Меринг пишет: «Здесь мы подходим к границе, установленной положением Канта о несовместимости искусства с моралью. Во все революционные эпохи, у всех борющихся за свое освобождение классов вкус всегда будет находиться под сильным влиянием логики и морали, а это в переводе на философский язык означает лишь, что там, где познавательная и желательная способности чрезвычайно напряжены, сила эстетического суждения всегда будет придавлена»<sup>1</sup>. Меринг говорит, что если Дидро подчеркивал всегда моральное значение искусства, если и Кант и Шиллер в славные годы своей юности несколько не отрицали морального воздействия искусства, а наоборот, были самыми рьяными его проповедниками, то это имеет свое законное основание и доказывает только исторически относительное значение положения Канта, но все же «нашим классикам удалось основать научную эстетику только, когда они отвернулись от современных им общественных боев»<sup>2</sup>.

Не отрицая решительным образом положения Канта-Шиллера о несовместимости политики и искусства, а «дополняя» его, Меринг так же неопределенно, поло-

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 263.

<sup>2</sup> Там же, стр. 263.



винчато относился к другому решающему положению их эстетики — к примату формы над содержанием. Он пишет: «Так же, как с исключительным противоречием морали и искусства, обстоит дело и с положением Канта и Шиллера, что предметом эстетического рассмотрения является не содержание, а форма, что тайна мастерства художника состоит в уничтожении материала формой. Неоспоримое в его абсолютно абстрактном понимании (разрядка моя. Ф. Ш.) — это положение в историческом развитии художественного вкуса приобрело только условную значимость... Именно потому, что всякое живое искусство коренится и может корениться только в почве своей эпохи, оно не может художественно овладеть всяким материалом; следовательно, вкус зависит не только от формы, но и от содержания (разрядка моя. Ф. Ш.)<sup>1</sup>, и до тех пор, пока у нас будет искусство классовое, а не общечеловеческое (в коммунистическом обществе), нужно искать «объективного определяющего фактора этого эстетического суждения не только (!—Ф. Ш.) в форме, но и (!—Ф. Ш.) в содержании».

Таким образом, мы видим, что Мering в своих теоретических высказываниях об искусстве и эстетике остался во многих вопросах последователем «якобитов» и Лассаля, а не Маркса и Энгельса. Если бы Мering действительно понимал эволюцию и сущность философских взглядов Маркса и Энгельса, он по-иному ставил бы вопрос и о корнях марксистской эстетики, он понял бы тогда по-марксистски основные положения о

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 264.

<sup>2</sup> Там же, стр. 265.

взаимоотношении политики и эстетики, о форме и содержании, о сущности искусства вообще, об интуиции и логике и т. д.

Тогда он использовал бы в большей степени не эстетику Канта-Шиллера, а эстетику Гегеля, представляющую большой шаг вперед по отношению к эстетике Канта-Шиллера еще внутри буржуазно-идеалистической философии. В общей гегелевской системе идеалистической эстетики мы находим тесную связь политики с искусством, примат содержания над формой.

Беда Меринга, как мы уже подчеркивали, в том, что он не усвоил до конца значения гегелевской философии, в частности—ее эстетики для марксизма. Не понимая действительных причин отрицательного отношения Маркса и Энгельса к эстетическим взглядам Канта и Шиллера, Меринг был склонен объяснить его личными антипатиями, недостаточным знанием и т. п. Меринг так же плохо понимал причины их положительной оценки Гегеля и Гете, он не проник в самый корень вопроса об отношении марксизма к немецкой классической литературе и философии. Это объясняется, по нашему мнению, существенной разницей во взглядах Маркса и Лассалья на корни мировоззрения пролетариата.

Когда в начале 60-х гг. Лассаль приступил к своей практической агитации, к организации рабочего движения, он постоянно подчеркивал свою мысль, что пролетариат продолжает только линию развития немецкой классической философии, что «четвертое сословие» принимает наследство третьего сословия и проводит в жизнь то, что революционная буржуазия в лице своих передовых идеологов наметила, но не выполнила, пойдя

на компромисс с феодализмом и удовлетворяясь материальными выгодами. Правда, Маркс и Энгельс также ставили подобные задачи перед пролетариатом, но они иначе решали эти задачи и иначе понимали мировоззрение пролетариата. Одним из основных пунктов расхождения между Марксом и Лассалем было то, что Лассаль связывал новое рабочее движение не столько с союзом коммунистов и всем предшествующим немецким рабочим движением, сколько с национально-буржуазно-революционным движением прошлого. Этот вопрос не сводился, как иногда думают, к практически-агитационному лозунгу, а имеет весьма глубокий принципиальный смысл — это проблема сущности пролетарской партии. Если в 60-х гг. можно связывать рабочее движение с буржуазно-революционной философией и политикой, то в историческом процессе становления пролетариата как класса, выпадет или, во всяком случае, будет недостаточно оценен тот решающий период 40-х гг., когда Маркс и Энгельс теоретически преодолели буржуазно-революционную идеологию и выковали мировоззрение пролетариата, воплотив его практически и организационно в союзе коммунистов.

Лассаль, нередко ссылавшийся на «Коммунистический манифест», тем не менее не отделался от своей идеалистической идеологии. Меринг, не преодолевший полностью Лассалья и своего собственного буржуазно-демократического прошлого, по крайней мере, в области литературы и искусства, также не осознал всей глубины этого процесса. Отсюда идет не только неправильная, оппортунистическая позиция в оценке взаимоотношений между Марксом и Лассалем, постоянная защита последнего и его антипролетарской тактики в рабочем движе-

нии, но здесь коренятся, как мы увидим ниже, и его ошибки в переоценке классического литературного наследства (особенно Шиллера) для пролетариата, его склонность — вместе с Лассалем — к идеалистической эстетике и т. д.

### 3

Если бы Меринг последовательно проводил в своей практической литературно-публицистической деятельности все свои кантианские ошибки, намеченные и непреодоленные в его «Эстетических заметках», то нам незачем было бы заниматься его работами. Но дело в том, что мы имеем определенный разрыв в данном случае между Мерингом-теоретиком и практиком. «Эстетические заметки» являются единственной теоретической работой Меринга, а около девяноста пяти процентов всех его литературно-критических статей заключают в себе анализ и оценку конкретных литературных явлений, к которым он подходил, как марксист, под углом зрения актуальной, злободневной политики рабочего класса в области литературы и искусства и защищая, несмотря на ряд ошибок, наиболее правильную, марксистскую пролетарскую линию в довоенном II Интернационале на Западе.

Вступив в партию, Меринг раньше всего написал свои блестящие памфлеты против Штекера и Рихтера. Его разочарование тогда, когда партийная пресса, как ему казалось, не отзывалась с достаточной чуткостью на его работы, показывает, что он еще полностью не изжил своих привычек и навыков буржуазного публициста. Momentами он даже думал поэтому уйти от актуальной

политической деятельности. Но как высоко ценила партия боевые статьи Меринга в «Neue Zeit», видно из отзыва Энгельса, который в 80-х гг. весьма резко отзывался о нем, а теперь пишет, что было бы глупостью, если бы Меринг в действительности думал об уходе от политики, он этим только доставил бы удовольствие властям и буржуа, что его передовые в «Neue Zeit» великолепны и каждый раз с нетерпением, жадно ожидают. Но кроме этих блестящих политико-публицистических статей, Меринг занялся и теоретической марксистской работой; первая его большая работа, где он оперирует методом исторического материализма, — его известная «Легенда о Лессинге», ставшая на целые десятилетия образцом применения марксизма в области литературы и искусства, примером литературоведческого анализа для всего довоенного II Интернационала на Западе.

В социал-демократических партиях 80—90-х гг. нередко выступают «ревизионисты» марксизма справа и слева. Марксизм — это только учение об экономическом развитии общества, марксизм — социология, и у него нет своей философии, а потому нужно его «дополнять» Кантом или другими, приспособленными к нему идеалистическими системами; член партии может разделять какую-угодно философскую точку зрения, а тем паче иметь свое субъективное мнение о явлениях литературы и искусства, — все эти взгляды были в ходу и не всегда встречали после смерти Энгельса должный отпор со стороны теоретиков партии — Каутского, Вандервельде и др. Неокантианство, дюрингианство и всякие другие идеалистические концепции пышно процветали в рядах социал-демократии, не говоря уже о том, что очень мно-

гие молодые мелкобуржуазные интеллигенты, вступившие в это время в партию, понимали марксизм упрощенно, чисто экономически, вульгарно и рассматривали проблему философии и эстетики совершенно механистически, шаблонно.

Нужно отдать Мерингу справедливость: он очень быстро и правильно понял основные положения марксизма и мастерски применял марксизм в своих исследованиях. Можно смело сказать, что Меринг уже в начале 90-х годов сделался одним из самых выдающихся знатоков марксизма и одним из лучших теоретиков германской социал-демократической партии. При критике Меринга мы должны всегда исходить из уровня марксистской мысли своего времени, брать его методологию не изолированной и оторванной от общего хода развития, а подходить к ней исторически.

В частности, что касается применения теории исторического материализма в «Легенде о Лессинге», то Энгельс очень одобрительно оценивал эту работу, когда она печаталась первоначально, как серия статей, в «Neue Zeit». Прочтя «Легенду о Лессинге» в «Neue Zeit», он говорит, что она его очень порадовала. Работа действительно замечательная. Можно кое-что иначе мотивировать и нюансировать, но в общем и целом Меринг попал в самую точку. Энгельс—поскольку можно судить по опубликованным отрывкам из его писем к Мерингу—считал, что Меринг в этой работе правильно применил материалистическое понимание истории—в отличие от многих молодых тогдашних социал-демократических историков (особенно из оппозиции «молодых», которые в

своих работах применили исторический материализм не как руководящую нить при изучении истории, а как готовый шаблон и хвастливую фразу). Особенно выгодно «Легенда о Лессинге» отличается еще и тем, что Меринг очень пристально изучил свою специальную тему — историю Пруссии эпохи Фридриха II. Энгельс надеется, что работа, после того как закончится ее печатание в «Neue Zeit», появится самостоятельно. Он считает ее наилучшей, проведенной по всем правилам осады крепости прусской легенды; говорят: «Лессинг», подразумевают «Старый Фриц». А разрушение прусской легенды, безусловно, необходимо раньше, чем Пруссия растворится в Германии. В некоторых случаях надо было бы иначе выразиться о предпосылках ост-эльбской Пруссии как в немецкой, так и в европейской мировой истории, но это вещи, которых и Меринг лишь слегка коснулся. А после выхода «Легенды о Лессинге» отдельной книгой в 1892 г. Энгельс пишет Мерингу: «Я могу только повторить о книжке то, что уже неоднократно говорил о статьях... Это почти наилучшее из всех существующих изложение генезиса прусского государства. Можно сказать, единственно хорошее, в большинстве случаев правильно, вплоть до мелочей, развивающее все взаимоотношения».

Не случайно Энгельс видел в «Легенде о Лессинге» историю «генезиса прусского государства», то есть оценивал ее, прежде всего, как историческое исследование, и нигде, насколько нам известно, ни одним словом не обмолвился о ней, как о литературно-критическом произведении. В этом, мы думаем, скрывается глубокий смысл. Дело в том, что «Легенда о Лессинге» не составляет исключения из общего

правила, применяемого Мерингом в своих работах, а именно: он строго и принципиально отличает оценку содержания, идеи художественного произведения, от оценки эстетической его формы. Меринг, если не формально, то по существу провозгласил принцип двух актов марксистской критики: первый — переводение искусства на язык социологии, и второй — анализ художественной формы. И вот «Легенда о Лессинге» является, — как выразился уже Плеханов, — переводением Лессинга с языка искусства на язык социологии. Эта мысль о двух подходах к произведению, — один раз — с идейной социологической стороны, и другой раз, другим методом — с художественной стороны, красною нитью проходит через все работы Меринга.

Мы здесь обвиняем Меринга не в том, что он почти всегда касается в своих анализах только содержания произведений — этот подход весьма закономерен на определенных ступенях марксистской критики; мы упрекаем его не в том, что как раз составляет величайшую его историческую и политическую заслугу перед марксистской критикой — не в его боевом публицистическом, сугубо политическом подходе к литературе; и не в том, что он написал слишком мало синтетических, законченных работ и чрезвычайно редко вообще затрагивал проблемы теории литературы и формы. Но мы констатируем его ошибочный двойкий подход к форме и содержанию искусства, отрыв формы от содержания, расчленение процесса марксистского анализа на два различных по существу акта. Этот взгляд на критику последовательно вытекал из его отношения к эстетике Канта, из попытки сочетать эстетику Канта-Шиллера с марксизмом, из неправильного понимания (источником которого является та же



эстетика Канта-Шиллера) взаимоотношений политики и искусства, содержания произведения и его художественного оформления. Эта попытка Меринга сочетать Канта и Маркса выражается в его эстетике так: марксизм — и только марксизм — может дать правильный анализ содержания искусства, а вот при анализе формы приходится уже прибегать к «научной» эстетике Канта-Шиллера, которая, хотя и исторически обусловлена, но в своей «абстрактно-логической» форме правильна. Незыблемым каноном, общим руководящим эстетическим принципом Меринга является, несмотря на различные «дополнения» и оговорки, эстетический канон классической немецкой литературы, в частности — Шиллера. Неправильное понимание взаимоотношений формы и содержания — одна из важнейших ошибок Меринга. Энгельс в своем письме к Мерингу от 14 июля 1893 г. обращает его внимание на это явление и пишет: «Мы все переносили и должны были переносить центр тяжести на то, чтобы выводить политические, правовые и прочие идеологические представления и действия, на которые эти представления влияли, из основных экономических фактов. При этом мы из-за содержания не обращали должного внимания на формальную сторону: каким образом эти представления и т. п. возникают»... Меринг в общем обращал мало внимания на форму и в дальнейших своих исследованиях, после 1893 г., а там, где он трактовал проблемы формы — в данном случае художественной, — он пытался сочетать кантовскую эстетику с марксизмом.

В «Легенде о Лессинге» эта двойственность Меринга в подходе к содержанию и форме проявляется довольно отчетливо. Нужно сказать, что в этой своей работе Ме-

ринг вообще мало говорит об анализе художественной формы произведений Лессинга, да он и не ставил себе подобной задачи.

Так, касаясь «Гамбургской драматургии» и теории эстетики Лессинга, Меринг мимоходом прибавляет: «Но мы не должны забывать, что мы заняты здесь не столько Лессингом, сколько легендой о Лессинге»<sup>1</sup>, он правильно говорит о «Драматургии», что «она не может служить руководством для поэтического творчества, годного для всех времен»<sup>2</sup>. И так же совершенно правильно он пишет дальше: «Драматургия Лессинга является безусловно высшим проявлением национального творчества, виденного Германией со времени памфлетов Гуттена. Но национальная точка зрения обуславливается всегда социальными интересами того или другого класса, представителем которого является автор». Под формулой, данной Мерингом для социально-экономической обусловленности эстетики, и сегодня еще может подписаться каждый из нас. Он говорит: «Как и всякая идеология вообще, так и эстетические и литературные взгляды определяются, в конечном счете, экономической структурой общества»<sup>3</sup> и дальше: «Но если и эстетика является всегда частью идеологической надстройки классовой борьбы, то все-таки связь между ними совершенно ясна»<sup>4</sup>.

Против этих определений эстетики нам трудно что-нибудь возразить. Характерно, что Меринг здесь особенно подчеркивает действительную, политическую

---

<sup>1</sup> Ф. Меринг. Легенда о Лессинге. Москва, 1924 г., стр. 294.

<sup>2</sup> Там же, стр. 305.

<sup>3</sup> Там же, стр. 306.

<sup>4</sup> Там же, стр. 309.

роль литературы, что он, в противовес плехановской пятичленке, не выхолащивает этой активной действенной роли литературы и определяет ее, как «часть и деологической надстройки классовой борьбы». Мы напрасно искали бы подобной боевой формулировки у какого-нибудь иного марксистского критика 90-х гг. Но непоследовательность Меринга, непреодоление им эстетики Канта-Шиллера обнаруживаются и в «Легенде». Так, говоря о драме «Мисс Сара Симсон», он пишет: «Рассматривать это произведение ума Лессинга с чисто эстетической точки зрения было бы несправедливо. В этом случае нельзя было бы понять его влияние, потому что это произведение изобилует психологическими невозможностями или, по крайней мере, невероятностями, свинцовая скука тянется от сцены к сцене, и только в высших пунктах развития действия можно с трудом понять иногда занимательность действия, драмы. Для сцены пьеса уже давно потеряна, и даже чтение ее затруднительно. Но как раз потому, что детски легко отнестись к историческим заслугам гения, как к школьному упражнению, и исправлять его соответственно правилам эстетики, — мы предоставим эту задачу детям»<sup>1</sup>. Более отчетливо этот «двойкий подход» Меринга обнаруживается при анализе «Лаокоона». «Со страниц этой книги, — пишет он, — как бы реет утренняя заря; мысли текут так плавно, так ярко, одна вытекая из другой, одна другую пополняя. Ни одной мертвой точки, всюду бодрая и яркая жизнь бьет ключом. Но и форма ничуть не уступает содержанию. Стиль Лессинга в «Лаокооне» особенно блещет глубиной и силой,

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 262.

и обычной некоторой сухости почти нет и следа. Слог как бы пропитан соками мысли его, а редкостная простота и ясность красноречиво свидетельствуют об открытой мысли». Кажется бы, что все в порядке. Но нет — Меринг тут же продолжает: «Таков «Лаокоон» в качестве социального произведения. В качестве произведения художественной критики, он требует другой оценки. Все то, что в его первом качестве увеличивает его ценность, то во втором случае ценность его уменьшает. (Разрядка моя. Ф. Ш.) Вся тенденция построения такова, что внешняя форма в сравнении с внутренней позицией должна остаться несколько в тени. Но Лессинг и вообще весьма холодно относился к внешним формам»<sup>1</sup>. И вместо того, чтобы дальше вскрыть, почему художественная форма в произведениях Лессинга, например, иная, нежели у Гердера, почему его эстетические взгляды не совпадают с канонами Канта-Шиллера, и связать это «несоответствие» с мировоззрением писателей, Меринг весьма сочувственно цитирует отзыв буржуазного историка искусств Румора о Лессинге: «Все его художественные произведения всецело были созданы из стремления подвергнуть бичеванию определенные односторонности и извращенности его времени, а не из положительного призвания к поэзии», и считает «вполне верным» определение другого буржуазного историка, Юста, что «на основании многих фактов его (Лессинга) жизни можно смело утверждать, что художественность внешней формы вовсе не принадлежала к числу его потребностей, наслаждения особого

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 291.

ему не доставляла и с эстетической точки зрения его даже и не интересовала»<sup>1</sup>. И, заканчивая свои суждения о «Лаокооне», он подытоживает свое мнение словами: «Если, таким образом, и «Лаокоон» в качестве канона художественной критики не оказывается на должной высоте, если его художественное построение самым вопиющим образом не соответствует всем установившимся требованиям описательного искусства, то вместе с тем у него немало грехов и по отношению к чистой поэзии, и это обстоятельство немало огорчает литературный Парнас»...<sup>2</sup> Как видно из приведенных цитат, у Меринга два акта марксистской критики сводятся не к двум приемам анализа, как это иногда кажется, а к двум методам оценки достоинств художественного произведения: его содержания и его пригодности для актуальных задач рабочего движения и к оценке его художественной формы, при которой, несмотря на частые оговорки Меринга, в конечном счете всегда имеется в виду эстетика немецкого классицизма. Как на пример этого, можно сослаться хотя бы на его деятельность в качестве руководителя берлинской «Свободной народной сцены», когда он в издаваемом им журнале под этим же названием отклонил постановку драмы «Смерть Дантона» Г. Бюхнера на том основании, что «безусловно гениальные сцены идут одна за другой без связи между собой и что в ней нет драматического построения». Гениальная драма Бюхнера, разрушающая классическую композицию шиллеровских трагедий, была признана Мерингом недостаточно художественной, хотя он и признал ее рево-

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 292.

<sup>2</sup> Там же, стр. 293.

люционное содержание. А отклонение постановки «Гетца фон-Берлихингена» молодого Гете он мотивировал тем (в 1893 г.), что, во-первых, здесь поэт «наперекор истории» прославил «простого разбойника» и, во-вторых, потому, что драма, «как поэтическое художественное произведение, слишком малоценна».

Из попытки Меринга сочетать в области эстетики марксизм с Кантом и Шиллером вытекает и его нечеткая постановка вопроса об отношении политики к литературе. Критикуя полную оторванность политики и морали от эстетики у позднего Канта и Шиллера, Меринг, как мы видели выше, все же считал, что Канту удалось доказать это положение «абстрактно-логически» и «убедительнейшим образом». А если в период революционного задора молодого класса искусство пронизывается политикой, то хотя это явление и закономерно, но при этом «эстетическая сила суждения всегда будет придавлена». Меринг, можно сказать, сделал уступку революционному классу с его политизированным искусством, но считал, что, в сущности, политика и литература — вещи разные и что их путать нельзя. Как он понимал это разграничение, опять-таки показывает конкретный пример. Так, в статье о Толстом он пишет, что «Власть тьмы» слаба оттого, что Толстой «написал эту драму, не побуждаемый непреодолимым духом творчества, но по моральным соображениям и с моральными целями»<sup>1</sup>. А в статье о Бьернстерне-Бьернсоне он прямо говорит: «В сравнении с Ибсеном и Геббелем драматург Бьернсон занимает только второе ме-

---

<sup>1</sup> Ф. Меринг. Мировая литература и пролетариат. Москва, 1925 г., стр. 244.

сто. Ему не удастся целиком, без остатка, использовать драматический материал, как это удалось тем двум в их мастерских произведениях, он не обладает концентрированной силой их удара, потому что в нем рядом с драматургом сидит политик, который мешает поэту и заставляя его, как в четвертом действии указанной драмы («Свыше наших сил»), перейти к сухой и пошлой прозе. Но то, что ставит драматурга Бьернсона ниже Ибсена и Геббеля, дает ему вместе с тем и известное преимущество: как политик, он лучше Ибсена и особенно лучше Геббеля, знает некоторые стороны современной жизни». На основании такого понимания взаимоотношения политики и искусства Меринг даже сконструировал своего рода имманентный закон, свойственный якобы всякому искусству, — а именно: что во всяком писателе происходит вечная борьба между политиком и художником. «Один древний философ, — пишет он, — сказал об Аполлоне: «Этот бог — стрелок из лука и бог музыки; я люблю его гармонию и боюсь его лука». Этим уже была отмечена двойственность поэтического творчества, которую с тех пор можно проследить через всю историю поэзии: поэт-борец и поэт-художник. Эта двойственность, разумеется, не в том смысле, что оба эти элемента когда-либо могут быть совершенно отделены один от другого. Поэт, который стал бы только борцом, тем самым перестал бы быть поэтом...»<sup>1</sup> В статьях о Диккенсе и Золя Меринг на конкретных примерах хочет показать правильность своего положения, отмечая, что Диккенс, например, имел такой сильный художественный темперамент, что, несмотря на свой

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 253.

чрезвычайный интерес к важнейшим вопросам общественной жизни и на свои радикально-демократические убеждения, держался в стороне от активной политики жизни, а в Золя победил реформатор-политик.

Из всего упомянутого вытекает и взгляд Меринга на партийность в искусстве. Не признавая за искусством крупной роли в борьбе за освобождение рабочего класса, будучи убежден, что пролетариат создаст себе большое искусство только после прихода к власти, ориентируясь поэтому на классическое литературное наследство, Меринг выставляет следующие положения: поэт не вождь в политической борьбе, а только союзник, и не следует требовать от него, чтобы он присягал на верность партийной программе. Истолковывая по-своему взаимоотношения Маркса, как вождя пролетарской партии, с Гейне, Герветом и Фрейлигратом, он утверждает, что «граница между эстетикой и политикой ясно проведена, с одной стороны, словами Фрейлиграта, что поэт стоит на башне более высокой, чем стража партии, и с другой стороны, не менее верными словами Маркса, что в битвах современности поэт должен занять позицию в соответствии с великим историческим смыслом». В своей работе «Социалистическая лирика», опубликованной в 1915 г., Меринг предпосылает статьям о Гейне, Гервеге и Фрейлиграте следующее знаменательное программное предисловие: «История социалистической лирики еще не написана, и даже не приходится ожидать, чтобы она была написана в близком будущем или вообще когда бы то ни было (!—Ф. Ш.). Если идея социализма не совсем еще определена в политической (!) и научной области, то тем более это относится к области эстетики. Понимать под социалистической лирикой лишь



такие стихотворения, которые носят в себе какую-нибудь печать социалистического партийного направления, было бы так же неправильно, как было бы неправильно причислять к ней все стихотворения, в которых мечутся грома на окружающие поэта социальные условия»<sup>1</sup>. Это неясное понимание партийного критерия в подходе к литературе, это слишком либеральное понимание социализма вообще, — типично и характерно не только для Меринга, но и для всей литературной политики II Интернационала; подобный подход к проблеме партийности в литературе тесно связан со всем пониманием марксизма, теории и практики рабочего движения даже лучшими, левыми теоретиками довоенной социал-демократии на Западе.

Исходя из такой точки зрения, Меринг в своих прекрасных в общем статьях о творчестве Гейне, Гервега и Фрейлиграта дает не всегда верную критику их взаимоотношений, как попутчиков и союзников рабочего класса, с Марксом. Это особенно относится к его книжке «Фрейлиграт и Маркс в их переписке», в которой он пропускал и затушевывал ряд моментов, вскрывающих неправильную, непартийную позицию Фрейлиграта в его трениях с Марксом и неверно освещают те места, где Маркс защищает именно партийную точку зрения. И не кто другой, как Меринг, создал своего рода традиционную легенду, будто Маркс, считал поэтов «чужаками», которым нужно предоставить идти собственным путем, и что к ним нельзя прилагать мерки обыкновенных или даже необыкновенных людей и что «их нужно задабривать лестью для того, чтобы они пели,

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 147.

и нельзя подступать к ним с резкой критикой»<sup>1</sup>. Так как эти выдержки из книги Меринга цитируются неоднократно, то небезынтересно будет воспроизвести здесь подлинные слова Маркса, сказанные им в 1852 г. в письме к И. Вейдемейеру о Фрейлиграте, и сопоставить их с тем, что говорил Меринг. Маркс пишет Вейдемейеру: «Напиши Фрейлиграту любезное письмо. Не скупись даже на комплименты, ибо поэты все более или менее, даже наилучшие из них — куртизанки, и, чтобы заставить их петь, их необходимо улащать. Наш Фрейлиграт — милейший, свободный от всяких претензий человек в частной жизни, скрывающий под подлинным добродушием весьма тонкий и едкий ум — у него пафос настоящий, хотя он сам от этого не становится суеверным и не лишается критического чутья. Он — истинный революционер и насквозь порядочный человек, — похвала, которую я расточаю немногим. Несмотря на это, поэт, каким бы он ни был, как человек, нуждается в выражениях одобрения, в поклонении. Я думаю, что это зависит от самой сути вещей. Говорю тебе все это для того, чтобы обратить твое внимание вот на что: в переписке с Фрейлигратом не забывай разницы между поэтом и критиком»<sup>2</sup>.

Принципиальная разница между этими двумя высказываниями — Маркса и Меринга — очевидна.

Что Меринг не совсем освободился от идеалистической эстетики Канта Шиллера, показывает также его понимание творческого метода; как и во многих спорных вопросах марксистского литературоведения

<sup>1</sup> Ф. Меринг. К. Маркс, стр. 63.

<sup>2</sup> Ф. Меринг. Фрейлиграт и Маркс в переписке. Москва, 1929 г., стр. 25.

своего времени, он и здесь занимает не всегда ясную и правильную позицию. Хотя в то время еще не был употреблен термин «творческий метод», но по существу этот вопрос марксистской критикой все же дебатировался. В 90-х гг. шел спор, главным образом, о двух «путях» художественного метода: «идеалистическом» немецкого классицизма, в частности о методе Шиллера, и о методе «реалистическом», в связи с господством натуралистической школы, защищавшей голое воспроизведение действительности, фотографирование, эмпиризм, как он был представлен в требованиях так называемого «последовательного натурализма»; Меринг, как марксист, должен был, само собой разумеется, отрицать лозунг фотографирования. Но в противопоставлении своего творческого метода натуралистам Меринг опять-таки возвращается к Канту-Шиллеру. Он, правда, при этом ставит вопрос шире, выдвигает проблему «объективности» изображения писателем образов и типов другого класса и взаимоотношения единичного с общим. Кант, как известно, находит в природе «свободную красоту» и «прикладную красоту» в обществе. В обществе — по Канту — способность эстетического суждения имеет дело с человеком, но не с человеком как индивидом, а с человеком как с родом, и поэтому Кант полагает, что красота «приложена» (angehängt) к типовому (родовому) понятию. Индивидуум тем прекраснее, тем сильнее действует эстетически, чем больше воплощается в нем род (тип — Gattung). Но, говорит Меринг, «род сам по себе — только понятие. Когда мы говорим о юнкерстве, о буржуазии, о рабочем классе, то мы говорим о понятиях, которые мы себе создаем, об идеях, как индивидах, об идеалах и задачах искусства — вновь обратить эти иде-

алы в естественные явления. Юнкер, буржуа, рабочий, описываемый поэтом или художником, будет тем прекраснее в эстетическом смысле слова и тем правдивее изображен, чем меньше в нем будут сказываться несущественные случайности индивида и чем больше ему придано существенных свойств рода (типа). Можно только возразить, что типовое понятие юнкера, буржуа, рабочего будет различным в различных классах общества, и это возражение также совершенно правильно, поскольку объективная, определяющая мера (Bestimmungsgrad) вкуса коренится не в «неопределенной идее сверхчувственного», но в очень определенных чувственных интересах. Но эстетическая идея и эстетический идеал, по образу которого художник творит новый мир, чрезвычайно разнится от сверхчувственной идеи. В этом отношении всякое искусство должно идеализировать, если оно хочет отличаться от фотографического аппарата или от кабинета восковых фигур; так творит художник-гений, на творческую способность которого указывало так много великих художников, от Альбрехта Дюрера до Анценгрубера»<sup>1</sup>.

Мы привели эту длинную цитату потому, что высказанные в ней мысли Меринга опять-таки характерны для его отношения к Канту и Шиллеру: критикуя принципы «чистой» и «прикладной» красоты Канта, он не отвергает целиком этой точки зрения и заявляет лишь по этому поводу: «Равным образом и положения нашей классической эстетики об искусстве и природе являются только историческим руководством (!—Ф. Ш.) мето-

---

<sup>1</sup> F. Mehring. Aesthetische Streifzüge. Zur Literaturgeschichte. Bd. 2, стр. 267.

дического исследования, но не непогрешимыми шаблонами, на основании которых можно было бы раз навсегда выносить суждения о художественном творчестве»<sup>1</sup>.

Но вопрос о понимании творческого метода Мерингом нужно ставить глубже. Он не требовал четкой, действительной партийности в литературе, не требовал от писателя, чтобы тот был по своему мировоззрению марксистом; местами Меринг договаривается до того, что в искусстве отдает главенствующую роль подсознательному, иррациональному, интуитивному началу. Так, в статье о Геббеле он пишет: «Художник сначала творит и затем размышляет о законах своего творчества, а не наоборот. То, что Геббель так много размышляет о своем искусстве, является следствием самой слабей его стороны — недостаточного понимания своей эпохи: задним числом он хочет трактовать свои драматические коллизии, как «зеркало времени», но предварительно он не продумал эти коллизии в уме, чтобы затем изобразить их примерно так, как какой-нибудь почтенный педагог сочиняет свои школьные трагедии». По Мерингу, «искусство — основа, эстетика — только производное». Ибо только «тогда имеешь в руках нить, чтобы легко ориентироваться в лабиринте, в котором блуждает всякий, кто считал эстетику за основу, а искусство за производное». Он идет еще дальше и по существу отрицает контроль писателя над своим творчеством, говоря: «Из эстетики Геббеля построить систему совершенно невозможно. Художник не система-

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 267.

тичен и по самому своему существу не может быть систематичным»<sup>1</sup>.

Признавая искусство «основной силой человечества», Меринг не мог прийти к правильному пониманию творческого метода. И в этом вопросе он находился в зависимости от Канта-Шиллера, он и в этом вопросе ориентировался больше на Лассалья, чем на Маркса и Энгельса. В своей критике идеализма Гете и Шиллера Меринг повторяет мысли, близкие высказанным еще Иоганном Якоби в юбилейной речи о Шиллере в 1859 г.<sup>2</sup> и Ф. Лассалем в книге об «Юлиане Шмидте»<sup>3</sup>. Лассаль требует, чтобы «эстетическая объективность и совесть, красивое и доброе» всегда совпадали, что это «необходимая идеальная почва всякой истинной поэзии». Шиллер, по его мнению, дал эту противоположность красивого и доброго, идеального, с одной стороны, и действительного — с другой, в своих драмах и стихотворениях. Лассаль, так же как и Шиллер, в своей теории трагедии — субъективист и идеалист. В полемике с Ю. Шмидтом он пишет, что трагедия вообще не признает «событий», а только «действие», и в ней «события не вырастают», а проистекают из свободной «Innerlichkeit» субъективного решения и менее всего вырастают они из обстоятельств. Эту свою теорию Лассаль применил в трагедии «Франц фон-Зиккинген». Poleмика, развернувшаяся между ним, Марксом и Энгельсом в связи с этой трагедией, вскрывает всю идеалистическую сущность

<sup>1</sup> Ф. Меринг. Мировая литература и пролетариат. Москва, 1925 г., стр. 208.

<sup>2</sup> Joh. Jacoby. Cesam. Aufsätze. Стр. 129—142.

<sup>3</sup> Ferdinand Lassalle. Herr Julian Schmidt, der Literaturhistoriker, mit Setzer-Scholien herausgegeben. Berlin, Jansen, 1862.

творческого метода Лассалья, его абстрактно-демократическую риторику. Маркс и Энгельс в своих письмах к Лассалю переносят вопрос о трагическом на конкретно-историческую почву; с их точки зрения — противоречие между «исторически необходимым постулатом и практически невозможным осуществлением» в революционной ситуации крестьянских войн XVI века или революции 48 года коренится не в антагонизме между идеей и реальностью, а в объективном противоречии между политической, идейной и организационной слабостью революционного движения и исторической необходимостью захвата власти. Критикуя идеализм и субъективизм Лассалья, Маркс и Энгельс удивительно метко замечают, что иное мировоззрение имеет и иной творческий метод; отметив необходимость конкретно-исторического подхода с учетом соотношения классовых сил в революционной ситуации и подчеркнув необходимость привлечения в «Зиккингене» плебейских элементов революционного движения, Маркс пишет Лассалю: «Тогда тебе пришлось бы больше шекспиризировать, между тем как теперь я считаю шиллеризирование, превращение индивидов в простые рупоры духа времени твоим главнейшим недостатком»<sup>1</sup>.

Меринг, к сожалению, не знал этой критики Маркса и Энгельса полностью, но в основном она была ему известна; его симпатии были больше на стороне Лассалья, чем на стороне Маркса и в данном вопросе. Он считал, что Маркс и Энгельс «в пылу» и «горячей борьбе» не-

---

<sup>1</sup> Всю полемику между Лассалем и Марксом — Энгельсом по поводу трагедии «Зиккинген» см. в «Der Briefwechsel zwischen Lassalle und Marx», herg. von G. Mayer. Bd. 3. Stuttgart — Berlin, 1922, стр. 147 и след.

правильно критиковали Шиллера и его теорию эстетики, а что Лассаль дал «прекрасную и очень меткую характеристику идеализма Шиллера».

4

С момента своего прихода в партию и до конца жизни Меринг уделял много внимания вопросу пролетарского искусства. Он боролся на этом фронте и с правыми тенденциями в партии, носители коих отрицали всякое активно-политическое, действенное значение искусства в классовой борьбе. Он боролся также с ультралевыми течениями, ратовавшими за ликвидацию искусства вообще, как не имеющего якобы никакого значения для рабочего класса, утверждавшими, что время искусства прошло безвозвратно и т. д. Выступая самым решительным образом против пролеткультовских тенденций исключительных сторонников искусства «мозолистого кулака» и отрицателей значения буржуазно-литературного наследства, Меринг в этой борьбе выработал свою теорию пролетарской литературы и искусства.

В своей теории пролетарской литературы Меринг прежде всего исходил из того, являющегося решающим для всей его литературной теории и практики положением, что освободительная борьба буржуазии, особенно в Германии, дала неприятелю свои решительные сражения в области искусства, а пролетарская освободительная борьба, в отличие от буржуазной, разыгралась с самого начала в области экономической и политической. Буржуазия была вынуждена подходить к неприятелю «окольным путем искусства», вследствие почти полного отсутствия в первой половине XIX столетия экономи-



ческой и политической свободы, а вот во вторую половину столетия эта свобода существовала хотя бы до некоторой степени, и поэтому пролетариат мог непосредственно выступить против неприятеля. «У класса,—пишет он,—чьи интеллект и воля находятся в таком неустанном и сильном напряжении, как у современного рабочего класса, эстетическое отношение к вещам должно отступить относительно на задний план» и, «где оружие звенит, молчат музы». Далее, по Мерингу, пролетариат вообще, до завоевания власти, сам, своими силами не может создать большого искусства, ибо для этого у него отсутствуют достаточные социально-экономические предпосылки, так как театр, литература и т. п. монополизированы буржуазией. Получается такая картина: с одной стороны, уходящий с исторической сцены класс буржуазии уже не в состоянии создать большое искусство, а восходящий класс пролетариата еще не в состоянии создать его. Остается, выходит, только один путь, на который Меринг в течение всей своей долгой литературно-критической деятельности и указывал — использовать литературное наследство прошлого, революционного периода буржуазии, очищая его от всяких легенд и искажений.

Вскоре после вступления Меринга в партию, ему было передано руководство так называемой «Свободной народной сценой», которая хотя и не была официально партийной организацией, но находилась под идейным влиянием и руководством германской социал-демократической партии. Лучше всего мы поймем позицию Меринга в вопросе пролетарского искусства, если вкратце остановимся на его практической деятельности в качестве председателя этого театра и редактора журнала

под этим же названием (1892—1897). Мерингу в этой работе пришлось вести отчаянную борьбу с ушедшими и исключенными из партии литераторами из числа ультра-левой полуанархической оппозиции «молодых» (Б. Вилле, К. Вильдбергер и др.). Эта группа, обладавшая до 1892 г. большинством в правлении «Народной сцены», в этом году под напором с.-д. рабочих масс должна была уйти и основать новую организацию. В этом году на страницах «Neue Zeit» развернулась дискуссия о пролетарском искусстве, вскрывшая ликвидаторскую точку зрения, последовательно вытекавшую из механистического понимания марксизма вообще и литературоведения в частности, у этих вечно колеблющихся мелкобуржуазных элементов в партии, пришедших скоро к анархо-индивидуализму и крайне правому оппортунизму (Вилле, П. Эрнст, Г. Ландауэр и др.). Кроме «Neue Zeit» Мерингу пришлось также вести полемику с Вилле в органе «Народной сцены». Так, Вилле в статье «Пролетариат и искусство» в своем журнале «Die Kunst dem Volke» излагает программу новой организации («Новая народная сцена»), как «педагогического предприятия», ставящего себе целью воспитать массы «на освободительных действиях искусства», а именно, «в качестве противоядия, против материальной алчности и эмансипации», против «уравнения умов в смысле политической партии», за восстание в духе «настоящего искусства чистой поэзии». Против этой индивидуалистически-эстетствующе-анархистской точки зрения на искусство (а Вилле требовал удаления из руководства организации всех нехудожников и видел большую опасность в «диктатуре пролетариата», то есть рабочих в литературе) Меринг выступал неоднократно.

Союз «Народной сцены», возражает Меринг, должен отклонить требование превратиться в «педагогическое предприятие». Союз станет жизнеспособным только тогда, когда члены его, рискуя даже иногда ошибиться,— сами попытаются завоевать сокровища искусства. Правда, в другой статье в «Vorwärts» от 16 октября 1892 г., излагая программу театра, Меринг — возможно, из политических, цензурных соображений — смазывает его задачи, убеждая: «Союз останется тем, чем он был до сих пор: местом благородного отдыха и чистого наслаждения искусством для рабочих классов после тяжелого дня труда и борьбы». Но несколько позже он правильно определяет его задачи в журнале «Volksbühne», где он пишет, что союз должен быть «боевым отрядом в великой освободительной борьбе рабочего класса». Но в то же самое время он энергично защищался против упрека, что вследствие этого союз стал или становится политической организацией. Тех, которые это утверждали, он обвинял в следующей «ошибке логики». Раз борьба пролетариата за освобождение — в первую очередь политическая борьба, то поэтому должна будто бы быть «политика» всюду... На самом же деле эмансипация рабочего класса покоится исключительно на самоосвобождении и самовоспитании рабочих. «Народная сцена» служит только одному принципу самовоспитания и самоосвобождения. «Народная сцена» не притязает поэтому на преобразование мира, она не хочет тягаться с партийной и профессиональной работой, она только избегает этим опасности хвастливой игры. Дополни- тельно к этим, все же нечетким требованиям, он в октябрьском номере «Volksdühne» 1893—94 г. добав-

ляет, что союз является пролетарским союзом, который «поощряет искусство и наслаждается им с классовой точки зрения». Чем-либо большим он и не может стать, ибо «революционный переворот театра в буржуазном мире» лежит вне его области.

Таким образом, в этих программных выступлениях Меринг излагает свою точку зрения, вытекающую из его общетеоретического понимания пролетарского искусства и его задач на данном этапе. Так как эта его организационно-литературная практика вытекает из его принципиального взгляда на партийность искусства, он предостерегает от «драматизированных партийных программ» и рекомендует, ввиду отсутствия подходящих современных вещей, во-первых, классические драмы, во-вторых, прежние общепризнанные социальные драмы и, в-третьих, новые вещи, трактующие с принципиальной остротой социальные проблемы современности и не попадающие поэтому, несмотря на свои художественные достоинства, на буржуазные сцены. Из таких современных драм Меринг целиком и полностью, например, одобряет «Ткачей» Гауптмана, а в общем все же предпочитает «искать и находить революционное зерно» в классической литературе.

Для этого времени — 90-х гг.,—если принять во внимание правоопортунистические, мещанские и леволиквидаторские тенденции, бывшие тогда в большом ходу в германской социал-демократии, позиция Меринга была наиболее передовой и революционной. Об этом свидетельствует, между прочим, и та оценка, которую дает его деятельности в «Народной сцене» современная социал-демократическая партия в лице

историка этой «Народной сцены» Э. Нестрипке<sup>1</sup>, который называет взгляды Меринга «несправедливыми и демагогичными». О комментариях, которыми Меринг снабдил драмы, принятые к постановке, Нестрипке пишет: Меринг «всегда стремился измерять ценность вещей масштабом материалистического понимания истории... Чрезвычайно нарочито выставлялась на вид пролетарская точка зрения в противоположность буржуазной или мелкобуржуазной того или иного автора». И этот «масштаб материалистического понимания», при помощи которого Меринг в своих комментариях помогал рабочему зрителю разобраться в классовой сущности поставленной драмы, современный социал-фашистский критик обзывает не иначе, как «доктринёрством»<sup>2</sup>.

Насколько революционная точка зрения Меринга отличалась от тогдашних оппортунистических течений в области искусства, свидетельствует и тот факт, что, когда в 1898 г. преобладающее влияние в «Народной сцене» попало в руки реформистов во главе с Конрадом Шмидтом, Меринг вышел из правления, а когда в 1906—1908 гг. был выдвинут проект о постройке собственного театра, то он, поддерживаемый Бебелем, добился отказа партийного руководства от участия в этом плане, потому что, как пишет Меринг в «Neue Zeit», главная ошибка этого предприятия состоит в «недостатке классового инстинкта».

Если мы на литературно-практической деятельности Меринга видели, что он защищал наиболее революционную линию, то он также не переставал в своих критиче-

<sup>1</sup> Siegfried Nestripke. Geschichte der Volksbühne. Berlin. I. Teil, 1890—1914. Berlin, 1930.

<sup>2</sup> Там же, стр. 100.

ских статьях бороться против тех мещанских представлений об искусстве, которые свили себе такое прочное гнездо в периодической партийной печати, в частности, в специальном беллетристическом журнале партии—«Die Neue Welt» и в отделе фельетона «Vorwärts» и провинциальных социал-демократических газетах. В партии находилось тогда немало таких лиц, которые были склонны считать ранних натуралистов — поскольку они якобы обнажали ужасные последствия капиталистической эксплуатации — социалистическими писателями, не замечая, как они их изображали и что они противопоставили им. Когда в 1895 г. партийное руководство специально пригласило Эдгара Штейгера, сторонника натуралистической школы, редактором «Neue Welt» и он начал печатать для «воспитания рабочих» мелкобуржуазные романы натуралистов, то в рабочих массах поднялась буря негодования, и на партийном съезде в Готе в 1896 г. развернулась большая дискуссия по вопросам литературы. Правда, по существу немногие возражали против принципов искусства, изложенных в длинном выступлении Штейгера<sup>1</sup>; протестовали, главным образом, против «неприличностей» и «свинства» в натуралистических романах, и правые элементы воспользовались трибуной съезда для того, чтобы проповедывать мещанско-моральные взгляды на литературу, квалифицируя всю современную немецкую литературу только как продукт разложения капиталистического общества. Все же многие высказывались и за «здоровую» политическую литературу, которая действительно помогла бы воспитанию и

---

<sup>1</sup> Protokoll über die Verhandlungen des Parteitags der sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Abgehalten zu Gotha vom 11. bis 16 Oktober 1896. Berlin, 1896, стр. 81—85.

освобождению рабочего класса. Меринг, не раз менявший свои взгляды на натуралистов, занимал тем не менее в этом вопросе гораздо более четкую и правильную позицию, решительно отвергая оценку натуралистов как социалистических писателей, с одной стороны, но в то же время признавая за произведениями многих из них известные революционные заслуги (например, вещи А. Гольца и Гауптмана). В прениях на партийном съезде о роли самого рабочего класса в создании новой литературы недостаточно были подчеркнуты те требования, которые он должен предъявить к литературе, преподносимой партийной печатью рабочему читателю. В этом отношении опять-таки гораздо правильнее ставит вопрос Меринг в своей статье «Искусство и пролетариат», когда он пишет: «Конечно, «чистое искусство» делает только вид, что желает быть беспартийным, на самом же деле оно партийно. Если оно хочет стоять на более высоком посту, чем на страже партии, оно должно обращаться и вправо и влево, оно должно изображать не только старый, уходящий мир, но и новый, нарождающийся. Мы не можем считать верным заявление на партийном съезде, что современное искусство живет в периоде упадка и поэтому может изображать только упадок. Период упадка, в котором мы живем, есть в то же самое время период возрождения. Как бы честно и правдиво современное искусство ни изображало развалины, оно становится нечестным и неискренним, если не замечает той новой жизни, которая возникает на развалинах старой. Как может восторгаться пролетариат искусством, которое тенденциозно и ничего не хочет знать о том, что составляет его самую важную и самобытную жизнь? Почему он должен быть

смирнее буржуазии, которая в дни своего величия не признавала искусства, если только оно не было рождено ее духом?»<sup>1</sup>

Меринг здесь ставит вопрос о том, что писатель, который хочет стать союзником пролетариата, должен политически и революционно подойти к современности и дать в своих произведениях изображение не только разложения буржуазного общества, но и самого важного явления времени — борьбы рабочего класса. Но никто не констатировал решительней Меринга в его позднейших статьях о натуралистах, что эти писатели остались по ту сторону обрыва, отделяющего мир буржуазии от мира пролетариата, и так и не стали союзниками рабочего класса.

Но раз у пролетариата в это время было мало писателей-союзников, на которых именно возлагал надежды Меринг, то как же он относился к творчеству самих рабочих авторов?

Как в 90-х годах, так и в начале XX века в рядах германской социал-демократической партии было достаточно рабочих, писавших стихи, рассказы, пьесы и т. п. Нужно отдать и здесь справедливость Мерингу: он чрезвычайно зорко следил за развитием творчества этих рабочих авторов, которые, по его выражению, «сопровождали» рабочее движение. Но как раз то обстоятельство, что миллионный рабочий класс Германии еще не дал к этому времени своего Гейне или даже хотя бы Фрейлиграта, и подтверждало якобы мнение Меринга о том, что поэзии не суждено играть выдающейся роли в эманси-

---

<sup>1</sup> Ф. Меринг. Мировая литература и пролетариат. Москва, 1925 г., стр. 19.



пации рабочего класса. Все же он давал в «*Neue Zeit*» рецензии почти на все сколько-нибудь выдающиеся поэтические сборники поэтов-рабочих, находившихся еще в большинстве случаев под влиянием ремесленно-мещанских тенденций, например, о произведениях Крилле и Прешанга. О Крилле он пишет, солидаризируясь с оценкой, выраженной Кларой Цеткин в предисловии к книге, и выступая против слишком высоких формально-художественных требований, предъявляемых буржуазными критиками к стихам рабочих: «По поводу этих стихотворений господин Юлиус Баб изощряет свое остроумие в декадентском стиле, подобно тому как какой-нибудь юноша-рецензент гибнущего Рима с томиком Горация в руках неудачно острит по поводу боевых песен древних германцев». «Ибо, — продолжает он, — в этих стихотворениях неподдельная, радующаяся будущему жизнь, и даже там, где они борются с формой, в них слышится непреодолимая сила пролетариата, которая неудержимо стремится к солнцу и которая создаст когда-нибудь более богатый, невиданный еще доселе расцвет весны искусства»<sup>1</sup>. А в отзыве на сборник стихов Прешанга характерно, что Меринг, не отказываясь целиком от эстетического канона Канта-Шиллера, все же признает, что его трудно приложить к оценке поэтического творчества рабочих. «Что касается нас, — то мы не настолько лишены эстетического чутья, чтобы прилагать к песням, порожденным жизнью рабочего класса, исключительно эстетическую мерку». «Эстетика, — продолжает он, — не есть окончательно замкнутая в себе область; нельзя циркулем провести границы, где отде-

---

<sup>1</sup> «*Neue Zeit*». 1905, том I, стр. 356.

ляются ощущения, познание и воля. В творчестве стремящегося ввысь и борющегося класса познание и воля будут более или менее громко заявлять о себе; но назвать его поэтому поэтическим означало бы жестоко затемнять и ограничивать область эстетики, означало бы понижение эстетического суждения до такой степени, что оно вообще обесценилось бы... Но во всяком случае чем лучше, тем лучше; и если стихотворения рабочих смогут выдержать даже исключительно эстетическую критику, не поплатившись за это своей свежестью и пылом, терпким запахом земли своего класса, тем с большей радостью мы встретим их появление»<sup>1</sup>. Характерно, что Меринг едва заостряет вопрос о классовости этой поэзии рабочих, слабо отмечает реформистско-мещанские тенденции в ней, хотя он впоследствии и сигнализировал опасность перерождения писателей-рабочих в мелкобуржуазных; но это понятно, если вспомнить его постановку вопроса о партийности литературы. Если немного утрировать требования Меринга к пролетарской поэзии, то это будет — рабочая тематика, пролетарское содержание и классическая или гейневская форма. Что Меринг не понимал новых форм даже мелкобуржуазной, например, лирики, об этом свидетельствуют его отзывы «о свободном стихе» А. Гольца; не понимал он ее потому, что он до конца жизни не отделался полностью от эстетических канонов классицизма, несмотря на то, что в статье о Гольце он устанавливает, что «всякая поэтическая техника тесно сплетена с общими условиями жизни нации, где она господствует, ее нельзя ни декретировать, ни отменить по декрету»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Neue Zeit», 1909, том I, стр. 312

<sup>2</sup> F. Mehring. Zur Literaturgeschichte. Bd. 2, стр. 290.

Как же связать с домарксистским прошлым Меринга, с неполным преодолением им идеалистической эстетики Канта-Шиллера, с его слишком либеральным пониманием партийности в искусстве взгляды Меринга на классическое литературное наследство и роль, отводимую им этому наследству в борьбе рабочего класса за освобождение? Отношение Меринга к классическому литературному наследству чрезвычайно характерно для всей его литературной теории и практики, а также для всей культурной политики германской социал-демократии его времени. На самом деле,—рассуждает Меринг,—раз буржуазия является классом упадка, раз мелкая буржуазия, которая могла бы выделить еще писателей, союзников пролетариата, также якобы не способна более на это, как показал опыт с натуралистами, раз сам рабочий класс может создать большое искусство лишь после завоевания власти, то единственным выходом является временное приспособление и использование революционного буржуазного наследства для нужд пролетариата. Меринг никогда не отрицал революционной роли искусства для освобождения рабочего класса, хотя и отодвигал ее на второй план.

По существу, против постановки вопроса Мерингом об использовании классического литературного наследства, особенно на тогдашнем этапе развития рабочего движения и пролетарской литературы, едва ли можно возражать. Вопрос этот осложняется, однако, когда мы приступаем к рассмотрению, как именно предлагал он приспособить это наследство для нужд пролетарского движения и какое количественное и качественное место оно должно занимать в отношении к пролетарской и союзнической литературе. И тут нужно прямо сказать,

что Меринг переоценил роль этого наследства и, к сожалению, и в данном вопросе также тяготел больше к Лассалю, нежели к Марксу и Энгельсу. Правда, Меринг делает принципиальный шаг вперед по сравнению с Лассалем, который в этом вопросе был идеалистом: он требует, чтобы мы не «глotalи классиков с костями», а очистили бы их от всех тех легенд, которыми окутывала их в своих классовых интересах буржуазия, и соответственно интерпретировали бы их для понимания рабочих. Он правильно утверждает, что пролетариат в области литературы и искусства, так же как и в области политической экономии, философии и т. д., должен искать своих исторических предшественников не в современных упадочнических течениях буржуазной литературы, а в периоде расцвета революционного творчества буржуазии.

В связи с переоценкой классицизма Меринг недооценивал также роль буржуазного реалистического романа в лице таких его представителей, как Бальзак, Диккенс и др.; эта недооценка опять-таки связана с тем «романтически»-отрицательным отношением ко всей буржуазной литературе «маммонистского» характера, которое так знаменательно для Лассалья и домарксистского Меринга. Весьма показательно, что в «Легенде о Лессинге» он почти дословно приводит свою статью «Литература в Германской империи» из «Die Wage» (1874) с резкою отповедью по адресу немецкого буржуазного реализма 50—60-х гг., отступившего от высоких идеалов буржуазной политической литературы 40-х гг. и который «заботился только о том, чтобы при помощи крылатого ангелочка прусских банковских билетов занять более высокое положение на общественной

лестнице». Он упрекает немецкого буржуа в том, что «он весь ушел в свои материальные интересы», что «буржуазная литература перестала быть духовной руководительницей нации» и «сделалась послушной прислужницей буржуазии»<sup>1</sup>. Меринг и здесь слишком опирается на Лассалья и его идеалистическое понимание роли немецкой классической и политической буржуазной литературы, которая должна была бы, по мнению Лассалья и Меринга, и в 50—70-х гг. быть «духовной руководительницей нации». Лассаль по поводу шиллеровских празднеств в 1859 г. говорил словами Фихте, что «только литература является единственной объединяющей связью нации. В духовном единстве своей литературы наш народ видит гарантию своего собственного духовного единства и вместе с тем залог своего национально-го возрождения». Об этом идеалистическом определении, рассматривающем литературу, как надклассовое явление, Меринг говорит, что оно «совершенно правильно». Вот, исходя и н о г д а из подобного понимания литературы и «нации», Меринг мог притти к столь отрицательному отношению к «наивному реализму» буржуазной литературы; он не понимал, что при резкой классовой дифференциации немецкого общества после 1848 г. немецкая буржуазная литература не могла стать «руководительницей нации». Из писателей так называемой реалистической и натуралистической школы он признавал известную ценность для пролетариата за творчеством таких авторов, как Золя, Ибсен, Гауптман и Гольц, отмечая именно ту часть их творчества, в которой они касались социальной рабочей тематики; но он

---

<sup>1</sup> Ф. Меринг. Легенда о Лессинге. Москва, 1924, стр. 371.

никогда не ставил вопрос о ценности буржуазно-реалистической литературы в смысле возможности использования ее рабочим классом, как литературного наследства: тут ему мешало его безусловное убеждение в превосходстве «классической» литературы над «реалистической».

Таким образом, Меринг, правильно поставив вопрос об учебе у классиков и использовании их наследства, слишком сузил круг классиков и ориентировался преимущественно на Шиллера, который был не более ряда других писателей пригоден к использованию для творческого метода пролетарской литературы; правильно пропагандируя представителей политической поэзии (Гейне, Фрейлиграта и др.), он отвергал или недостаточно оценивал таких писателей, как Шекспир, Гете, Бальзак. Меринг в области литературы совершил ту же ошибку, что и в политической оценке Лассаля, когда, излагая историю рабочего движения, он защищал Лассаля от жестокой критики Маркса и Энгельса, считал его «убежденным коммунистом в духе «Коммунистического манифеста»<sup>1</sup>, который хотя и делал «некоторые промахи и ошибки», но все же держался якобы, в противовес Марксу и Энгельсу, правильной тактики в раннем рабочем движении. Этой ошибочной точки зрения он придерживался до конца жизни. Что же касается разницы в «литературных вкусах» Маркса и Лассаля, то сам Меринг выразился о ней следующим образом: «С полной рельефностью это различие выступает, когда сопоставляешь любимых писателей того и другого. Для

---

<sup>1</sup> Ф. Меринг. История германской социал-демократии. Пер. Е. Ландау. Том 2, стр. 225.

Маркса таковыми были Гомер, Данте, Шекспир, Сервантес, из новейших Бальзак; для Лассаля—Гуттен, Лессинг, Фихте, из новейших—Платен. Мы видим здесь два рода литературных типов, коренным образом различающихся между собой. В первом случае перед нами писатели, настолько объективно воспринявшие в себе образ целой эпохи, что всякий субъективный элемент более или менее стусеивался, а отчасти даже совершенно исчез, и самые творцы, как бы скрываются за своими творениями в мифическом тумане. Во втором случае мы имеем дело с людьми, которые, по поэтическому сравнению одного из них, лишь отражают «образ мирового образа», людьми, в произведениях которых мы не столько узнаем, как выглядел мир в их время, сколько то, как они сами понимали или старались понять современный мир»<sup>1</sup>. Дав такое меткое определение «личных литературных вкусов» Маркса и Лассаля, Меринг не подозревал, что этим самым он дает и оценку двух различных подходов к литературному наследству и что этой характеристикой он, стоявший во многих вопросах на стороне Лассаля, характеризует и свой односторонний подход к классикам.

Как же Меринг пытался использовать литературное наследство для пролетариата? Несмотря на его ошибки, и здесь необходимо постоянно подчеркивать его огромные заслуги — в очищении Лессинга, Шиллера, Гейне и ряда других писателей от легенд, сплетенных вокруг них буржуазией. Можно смело сказать, что разоблачение этих легенд является одной из его основных заслуг в об-

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 220.

ласти марксистской критики. И всегда—далее—в противовес ультра-левым ликвидаторам искусства, и в рядах партии он подчеркивал политическую действительную роль искусства и показал правильность своего положения как раз на примере революционной и классической литературы. Но, «приспособляя» классиков для нужд пролетариата, Меринг выказывал себя иногда слишком либеральным критиком. Выбирая наиболее революционные произведения Шиллера, Гейне и др., снабжая их предисловиями и комментариями и издавая их, он интересуется больше общечеловеческим значением творчества этих писателей, которых пролетариат в будущем коммунистическом обществе включит в пантеон мировой литературы. Его меньше занимает задача вскрыть конкретно, актуально-политически классовость этих писателей, чем поставить вопрос о творческом методе и о конкретной литературной учебе у них. Установить историческую, в широком смысле, преемственность пролетарской литературы от этих революционных писателей, «сплестать венки» для этих искаженных буржуазной критикой и отверженных «служашей маммоне» торгашеской буржуазией авторов, восстановить их революционно-историческую честь—вот основные мотивы его работ в этой области. Так он пишет о Лессинге в «Легенде»: «Работы Лессинга принадлежат не буржуазии, а пролетариату. Оба эти класса сливались тогда в одном буржуазном классе, интересы которого он представлял, и было бы нелепо приписывать ему определенную позицию по отношению к тем историческим противоречиям, которые развивались лишь много времени спустя после его смерти. Но сущность и цель его борьбы были не поняты буржуазией и восприняты пролетариатом; бур-



жуазную классовую борьбу, которая была заключена в философии Лессинга, Маркс вывел из философии, как пролетарскую классовую борьбу. Но не во исполнение заповеди небесной справедливости рабочий класс спасает политическое призвание Германии, как буржуазные классы погубили его, вернее, только благодаря тому, что буржуазные классы пренебрегли умственной работой своего передового бойца,— это дорогое наследие, согласно всем законам исторического развития, сделалось арсеналом, из которого рабочий класс взял первое, блестящее острое оружие... Жизнь и деятельность Лессинга перешли в плоть и кровь борющихся и страдающих рабочих...». В таком понимании классического наследства, и не только в литературной области,—опять-таки больше от Лассаля, нежели от Маркса. Если и последний прекрасно сознавал, что немецкому пролетариату придется в своей социальной революции смести не мало учреждений, которые должна была бы устранить решительная буржуазная революция, то все же он судил не с высоты позиций либерализма. А Меринг, например, излагая взгляды Лессинга на религию, находит, что его буржуазный классовый инстинкт «ставил его на ту же точку зрения, которую пролетарское классовое самосознание облекло в слова, что религия есть личное дело каждого»<sup>1</sup>.

Такая переоценка Мерингом классического литературного наследства связана, с другой стороны, с его недооценкой пролетарской литературы до завоевания власти рабочим классом. Дело в том, что у Меринга, а тем более у других литературных критиков дово-

---

<sup>1</sup> Ф. Меринг. Легенда о Лессинге. Москва, 1924 г., стр. 334.

сного II Интернационала на Западе отсутствует понимание литературы переходного периода, периода диктатуры пролетариата, а также отсутствует ленинское понимание эпохи империализма. Его литературоведческая концепция сложилась в эпоху, когда многие в германской с.-д. партии склонны были думать, что переход от капитализма к социализму (90-х гг.) является делом ближайших лет, что развитие производительных сил «естественным путем» приведет к победе рабочего класса, и отдавали себе мало отчета в том, как осуществить социализм, что будет на другой день после завоевания власти. А раз Меринг не включает в пролетарскую литературу ленинское понимание империализма, переходный период от капитализма к социализму с его обостренной классовой борьбой, то становится понятной его недооценка этой литературы. Общее представление о литературе и искусстве у центристов и правых во II Интернационале было приблизительно следующее: роль искусства — эстетическое, свободное и спокойное созерцание вещей; во время битвы музы молчат, но когда рабочий класс в коммунистическом обществе будет пользоваться досугом, получит соответствующее воспитание и будут созданы необходимые для того предпосылки, то он развернет тогда все свои богатые способности и создаст новое, небывалое до сих пор классическое искусство. Меринг, как мы видим, признавал за литературой воинствующее, активно воздействующее значение и в своей практической деятельности и в конкретных литературно-критических анализах оценивал данного писателя под этим углом зрения. Но в своей теории пролетарской литературы у него имеется такой же «разрыв» между тео-

рией и практикой, как в его общей теории эстетики и практического подхода к литературе. «Чем невозможнее,— пишет он,— чтобы из классовой борьбы пролетариата развивалась новая эпоха искусства, тем несомненное, что победа пролетариата создаст новую эпоху искусства — более благородную, великую и прекрасную, чем все, что было до сих пор в мировой истории. Если эстетическое удовольствие состоит в свободном и спокойном созерцании вещей, то выше и чище всего оно будет тогда, когда, говоря словами Шиллера, исчезнут «последние следы рабства», оставленные «в нашей искалеченной природе рабским трудом нескольких тысячелетий», когда человеческий род «сбросит оковы со свободного роста его человечности». «В бесклассовом обществе,— писал Меринг,— искусство становится коренной способностью человечества», и художественное восприятие жизни занимает огромное место в общем процессе общественной жизни. А «Легенду о Лессинге» он заканчивает словами, которые всю жизнь служили ему программой: «Но придет время, и все это изменится, и легенда о Лессинге будет уничтожена до последнего основания. Когда Гервинус хотел снова пробудить политическое самосознание буржуазных классов, он закончил так свое произведение: «Борьба искусств уже закончена; теперь мы должны поставить перед собою другую цель, которая у нас не находит еще приверженцев, хотя и здесь Аполлон дарует славу, в которой он не отказывал там». Цель, которую подразумевал Гервинус, до сих пор еще не нашла приверженцев, и слава, которую Аполлон «там» доставлял, давно уже поблекла. Но другие стрелки нашли себе другую цель, и они не нуждаются в боге, который им доставил бы награду в борьбе на поприще искусства.

Они обладают верным пониманием, а за классической политикой неизбежно последует и классическая литература. В тяжелые дни борьбы молчат музы, но плести венки пролетариат не запрещает. Они будут дарами их мирового праздника, и тогда и имя Лессинга будет очищено от всего того, чем замарали этого благородного борца за освобождение человечества его современники и последующие поколения».

Меринг был, как мы неоднократно уже отмечали, несмотря на свои немалочисленные ошибки, на левом крыле среди выдающихся теоретиков довоенной эпохи II Интернационала на Западе; он и в области искусства боролся как против правооппортунистических тенденций реформистских и центристских теоретиков, признававших искусство только как предмет эстетического наслаждения, так и против ультра-левых ликвидаторов. Но вместе с тем Меринг, как мы попытались доказать, в своих чрезвычайно немногочисленных теоретических высказываниях в ряде вопросов опирался на идеалистическую концепцию эстетики Лассаля, не преодолел полностью своего домарксистского прошлого. Это особенно проявляется в его понимании творческого метода, взаимоотношения формы и содержания и в оценке классического наследства. В своей теории пролетарской литературы Меринг недооценивает значения литературы и искусства для борьбы рабочего класса до захвата власти, неправильно ставит вопрос о партийности литературы, не знает литературы переходного периода. Теория литературы Меринга во многих поставленных им вопросах для современного марксистского литературоведения, на ленинском этапе его развития, неприемлема

или устарела; ряд других правильных для времен довоенного II Интернационала положений Меринга сегодня имеет только исторический интерес; ряд других и до сих пор правильных положений Меринга вошел как ценный вклад в дальнейшее развитие марксистского литературоведения.

Конкретно - литературные исследования Меринга хотя и страдают местами неправильными формулировками, все же и до сих пор имеют огромную ценность, особенно для слабо развитой еще марксистской критики на Западе: на практике в своих литературно-критических статьях Меринг обычно подходил к отдельным писателям под углом зрения пролетарского борца. Политическая заостренность, боевой, публицистический подход — это свойство работ Меринга, которое делает его ценным и для нас, — и именно вся эта направленность его конкретных литературно-критических работ созвучна политическому борцу на левом фронте довоенного рабочего движения и будущему спартаковцу. От этой части наследства марксистское литературоведение не отказывается и на ленинском этапе своего развития.

1931.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ ПОСЛЕВОЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ СОЦИАЛ-ДЕМОКРАТИИ

### 1

Довоенная немецкая социал-демократия не имела крупного теоретика и критика за исключением Франца Меринга, представителя левого крыла партии. Правая и центристская критика тогда уже смыкалась с буржуазными и мещанскими тенденциями в литературной теории и практике. Стоит, например, просмотреть многочисленные статьи по вопросам литературы и искусства в таком, с самого начала основания насквозь реформистском, насквозь правооппортунистическом журнале, как «Sozialistische Monatshefte», чтобы убедиться в этом. Такого же рода реформистские статьи напечатаны и в английском «Social Democrat», французской «Revue Socialiste», итальянских, голландских, скандинавских и др. теоретических журналах с.-д. партии еще довоенного II Интернационала. Мелкобуржуазные и ликвидаторские теории искусства В. Морриса, Э. Вандервельде, К. Каутского и др. имели большое влияние и в массовой с.-д. критике. С другой стороны, в немецкой

Neue Zeit» и в голландской «Nieuwe Tijd» печатались многочисленные литературно-критические статьи представителей левого крыла—Меринга, Роланд-Гольст, Германа Гортера, из которых особенно статьи Меринга оказывали огромное международное влияние.

Мы здесь не будем останавливаться на исторических корнях современного социал-фашистского литературоведения; ясно, что оно своими корнями восходит еще к реформизму довоенного II Интернационала. Конечно, настоящей задачей марксистско-ленинского литературоведения является исследование этих корней, проследить, как в старой социал-демократии боролись два течения, как эта борьба тогда уже получила свое ясное отражение в трактовке вопросов литературы и искусства. Старая германская — как, впрочем, и французская, английская и т. д. — социал-демократия оставила по этим вопросам огромный материал, причем как по теории искусства, так и по отдельным отраслям: литературе, театру, живописи, скульптуре, архитектуре, музыке и т. п., вплоть до балета. Пора нам, одним словом, поставить вопрос всерьез о критических работах представителей довоенного II Интернационала, об их оценке и переоценке как в целях выяснения генезиса современной с.-д. теории литературы и искусства, так и в смысле установления пригодности, возможности использования наиболее левых, революционных тогдашних его теоретиков.

В настоящей статье мы ставим себе лишь одну задачу: вскрыть истинное классово-политическое лицо с.-д. литературоведения и критики, зачастую еще прикрывающихся именами Маркса и Энгельса, показать, как та эволюция, которую проделала социал-демократия после войны—от социал-патриотизма и социал-реформизма к

социал-фашизму — отразилась и в эволюции ее литературоведения и критики. Если в области истории, политической экономии, философии и т. д., имеем уже ряд работ, вскрывающих социал-фашистскую сущность современной социал-демократии, то в области литературной критики до сих пор почти ничего не сделано.

В настоящее время немецкая с.-д. партия (включая сюда и австрийскую) имеет трех более или менее значительных историков литературы и критиков: Германа Венделя, автора биографии Гейне и ряда других критико-биографических очерков и статей, и двух с.-д. профессоров — Анну Зимсен и Альфреда Клейнберга. Довоенная австрийская социал-демократия, кроме того, выдвинула довольно значительного критика, автора курса истории немецкой литературы<sup>1</sup>, написанного в духе историко-культурной школы и мелкобуржуазного радикализма — Отто Витнера, павшего в империалистической войне. Названная среди трех остальных критиков Анна Зимсен считает себя марксисткой и примыкала в последние годы к «левой» «Социалистической рабочей партии Германии». Но в ее произведениях<sup>2</sup> трудно найти даже какие-нибудь следы марксизма; она является представительницей и продолжательницей буржуазно-либерального метода Гетнера и Брандеса. Она не против политики в литературе, наоборот, она везде и всюду подчеркивает, что право на существование имеет только такое произведение, которое занимается актуальными,

---

<sup>1</sup> Otto Wittner. Deutsche Literaturgeschichte vom westphälischen Frieden bis zum Ausbruch des Weltkrieges. I. Bd. Dresden 1920. 411 стр.

<sup>2</sup> Anna Siemsen. Literarische Streifzüge. Ее же, Stilprobleme. Bielefeld und Leipzig, 1921.



политическими проблемами. Но что Зимсен понимает под политикой? Оказывается, — «политика, — пишет она в предисловии к одной из своих работ, — есть упорядочение общества», а это упорядочение, понятно, мыслится ею на основах «демократической республики».

Герман Вендель и Альфред Клейнберг считают себя учениками и продолжателями Меринга; насколько они на это имеют право, мы увидим ниже. Вендель порою напоминает Меринга разве только своим публицистическим талантом в своих довоенных статьях и в своей биографии Гейне; после войны он опустился до дешевого буржуазно-демократического журналиста, пишущего о всякой возможной и невозможной вещи довольно халтурные статейки; его же биографические очерки, которыми он сейчас наводняет буржуазные газеты, не имеют не только ничего общего с Мерингом, но и с марксизмом вообще.

## 2

Наиболее значительным документом послевоенного немецкого с.-д. «марксистского» литературоведения является курс истории немецкой литературы пражского с.-д. профессора Альфреда Клейнберга<sup>1</sup>, видвинувшегося в течение последних десяти лет в качестве самого видного критика германской и австрийской с.-д. партий. В предисловии к этому курсу, посвященному Мерингу, автор излагает свои основные методологические принципы. Он называет свой метод то «социологическим», то

<sup>1</sup> Alfred Kleinberg. Die deutsche Dichtung in ihren sozialen, zeit und geistesgeschichtlichen Bedingungen. Eine Skizze. Berlin, Dietz. 1927, 447 стр.

«марксистским», то «методом исторического материализма». Он начинает свое изложение с того, что ставит вопрос, в какой степени исторический материализм вообще применим к исследованию литературных явлений.

«Каждое художественное творчество,—говорит Клейнберг в своем предисловии,—и в частности поэзия, питается многочисленными источниками, и все они, в конечном счете, общественно обусловлены. Писатель — продукт класса и своей ближайшей среды; над идеями, воплощаемыми им в художественные формы, работали многие поколения сознательно и подсознательно. Мирощущение писателя коренится в чувствовании эпохи и той социальной группы, к которой он по происхождению принадлежит. Ритм, темп и характер общественной жизни дают писателю не только тематический материал, но и элементы его художественного оформления. Литература, таким образом, создана определенным общественным слоем для воздействия на общество и не является только предметом эстетического созерцания, то есть наукой о прекрасном; она подвергнута такому же социологическому изучению, как и все остальные общественные явления. Задача социологического литературоведения,—продолжает Клейнберг,—состоит не в изложении субъективных переживаний, не в перечислении содержания произведения, хронологических и биографических мелочей, а в установлении строго-исторических связей между экономикой эпохи, ее культурой, способом мышления и литературой. Необходимо отыскать ту почву, из которой писатель вырастает в силу внутренней необходимости, и нужно выявить те сверхсубъективные движущие силы, которые направляют его по определенному руслу.

Поэзия и литература поэтому — своеобразная общественная функция, вытекающая из экономической и социально-психологической структуры данного общества».

Клейнберг дает, на первый взгляд, будто бы марксистское определение взаимоотношения литературы и общества. Но дело выглядит совершенно иначе, когда он переходит к обусловленности художественного творчества отдельного писателя. Здесь автор, прежде всего, придает громадное значение наследственности. «Кровь неисчислимых поколений, — пишет он, — течет в жилах писателя; судьба его народа и его класса вписана твердо в его психологию и определяет богатство его представлений; большая часть его чувств и идей передана ему прежним или окружающим его миром, и если писатель, как индивид, может что-нибудь прибавить от себя к этому разветвленному комплексу, то разве только единичное или новое соединение элементов. Почти целиком обусловленный прошлым и настоящим, писатель как индивидуальное целое является, тем не менее, почти необъяснимой загадкой, так как мы можем лишь в незначительной степени исследовать слагаемое крови, классовых и других унаследований, как они развиваются в специфической, индивидуальной особенности именно у данного писателя; в лучшем случае мы в состоянии исследовать непосредственно его окружающий мир и иметь представление об экономической основе процесса развития нации и личности, а это еще не превращает человека, а тем более гения, в простой пример математического исчисления. Поэтический, творческий процесс, как таковой, остается великим, недоступным простому разуму чудом». (Так буквально и написано: чудом! Под-

черкнуто мною. Ф. Ш.). Нашему исследованию — по Клейнбергу — доступны лишь общие предпосылки развития и движущие силы, заставляющие писателя идти именно в данном направлении. Поэтому исторический материализм, как метод, проявляет, по мнению Клейнберга, свое методологическое превосходство лишь тогда, когда речь идет об анализе больших эпох, характеристике целых стилевых формаций и их связей с экономикой, и, наоборот, он якобы пасует там, где идет вопрос об исследовании творчества отдельных авторов.

Таким образом, в методологии Клейнберга имеются два основных элемента: с одной стороны, экономика, производительные силы, которые по Клейнбергу, являются движущими силами общественного развития, определяют стиль класса и указывают, — причем до степени фатализма, — путь литературного развития и всех представителей данного классового стиля, с другой же стороны, — подсознательный, чувственный, не контролируемый разумом и творческим субъектом процесс художественного творчества. В одной из своих статей Клейнберг так и определяет поэзию, как «стихийно-необходимое выражение совокупности жизни эпохи».

Исходя из первого принципа, Клейнберг разделил весь курс истории немецкой литературы чисто механически, по чисто хозяйственно-экономическому признаку, на шестнадцать этапов развития: 1) германская народность, отсутствие социальной и духовной дифференциации — хоровая песня; 2) образование племен, германская марка — народный

эпос; 3) сословное и классовое государство — литература монахов; 4) развитое феодальное государство — рыцарская литература; 5) товарное производство и денежное хозяйство, городской бюргер и провинциальный князь — народная поэзия и мистика; 6) ранне-капиталистическая революция — гуманизм и реформация; 7) распад и военная катастрофа — подражание, придворная поэзия и научные общества; 8) начало меркантилизма и буржуазно-пиэтизм и просвещение; 9) развитие меркантилизма и среднее сословие — чувствительность, критический дух и популяризаторская философия; 10) второе поколение среднего сословия — буря и натиск; 11) буржуазные революции — классицизм и романтизм; 12) распад меркантилизма и феодализма — поздний романтизм; 13) муки рождения индустриализма — ранний реализм и политическая поэзия; 13) триумфальное шествие индустриализма — посюстороннее искусство; 15) новая империя — искусство обладания и удаления (*Kunst des Besitzes und der Abkehr*); 16) империализм — искусство точности, пассивности и начинающегося активизма.

Каждый этап (глава) характеризуется таким образом: сперва дается экономическая и общественно-политическая характеристики эпохи («*Naturgemeinschaft*») с многочисленными статистическими данными о производстве, товарообмене и т. д., затем характеристика культурного комплекса, — науки, философии, техники, искусства («*Kulturgemeinschaft*») и, наконец, литература, характеризующаяся преимущественно перечислением имен и произведений. Причем эти три характеристики не объединены связывающей нитью, нет функциональной зависимости между различными рядами, они стоят параллельно, взаимоотношение этих «трех этажей»

чисто механистического порядка. Автор просто втискивает писателей и литературные направления в сконструированные им хозяйственно-исторические этапы. И здесь проявляется одна из наиболее ярких черт с.-д. теории и истории литературы — именно резкий механицизм, непосредственное выведение литературы из экономики. Этим механицизмом страдают, естественно, и все другие элементы теории Клейнберга; так, для него не существует проблемы формы и содержания, ибо «литература — это оформленное содержание, кристаллизованный дух эпохи», — они едины не в диалектическом понимании единства, а в механистическом сочетании. С другой стороны, поскольку творческий процесс писателя «чудо», то «форма» приобретает также какое-то непознаваемое, имманентное значение: именно имманентно-формалистически Клейнберг трактует, например, проблему жанра; он считает лирический, эпический и драматический жанры какими-то вечными категориями, имеющими свою «внутреннюю форму», меняющуюся под влиянием тех или иных условий, но сохраняющую все же свою основную сущность. На этой почве Клейнберг и мог встретиться с «ультра-материалистической» теорией искусства Лю Мэртен и весьма одобрительно отзываться о ее известной книге, также страдающей механицизмом в построении истории искусств.

Теория литературы Клейнберга и практическое ее применение при построении истории немецкой литературы двух тысячелетий — кроме всего — чрезвычайно эклектична. При характеристике своих «трех этажей» он обычно поступает таким образом: экономическое состояние эпохи дается цитатами из Маркса, Энгельса, Каутского, Кунова, но также и Макса Вебера и других буржуаз-

ных «социологов»; характеристика «культурного комплекса» в значительной степени заимствована из сочинений немецких буржуазных теоретиков смены «культурных циклов» (Kulturkreisstheorie) Курта Брейзига и Мюллера-Лиэра; в характеристике же литературных явлений автор, правда, опирается на Меринга, где он может, но старается сочетать его с современными буржуазными литературоведческими школами — социологической и «духовно-исторической». Отсюда, помимо вульгарного механицизма в основном построении курса, получается еще невероятная эклектическая мешанина всяких оценок, направлений буржуазной критики, что создает, кроме всего, путаницу в терминологии и языке; книга почти что недоступна простому смертному неискушенному в послевоенном немецком абстрактно-мистическом философском жаргоне.

Свойственный методологии Клейнберга механицизм и фатализм в развитии литературного процесса, выключение активного вмешательства класса и его представителей в литературу, — восходят к различному пониманию общественного процесса марксизмом-ленинизмом и меньшевизмом. Каутский, Гильфердинг, Бернштейн, Отто Бауэр и другие теоретики II Интернационала учат, что производительные силы развиваются как что-то имманентное, самостоятельное и ни от чего не зависящее. В силу имманентно-присущих им свойств они сами приводят общество к социализму; когда этот момент наступит, то буржуазное государство, как скорлупа, само отпадает, и из него вылупится зрелое зерно, — социалистическое общество. Нельзя только «мешать» этому развитию! — Как у Каутского и Гильфердинга, у Клейнберга первоисточником всегда является среда,

и как теоретики II Интернационала проповедывали «организованный капитализм», так и Клейнберг пытался приложить «теорию» этого «организованного капитализма» к литературе и искусству.

3

Эти последние тенденции Клейнберг проводит ярче всего в другой своей книге «Европейская культура нового времени»<sup>1</sup>, вышедшей в 1931 г. После 1927 г., то есть после выхода «Истории немецкой литературы», проф. Клейнберг пишет очень много статей в официальных органах германской, австрийской и немецко-чешской социал-демократии, в которых он нередко выступает в роли «защитника ортодоксального марксизма» и играет в «левого» социал-демократа; но тем не менее эта его последняя книга не дает ничего нового в методологическом отношении по сравнению с его курсом немецкой литературы: усилилось лишь влияние буржуазного социологизма и вообще сращивание с буржуазной наукой, прикрываемое некоторой поверхностной марксистской фразеологией.

Клейнберг делит свою историю «Европейской культуры нового времени» на семь разделов-глав: 1) завершение меркантилизма (около 1660—1760); 2) эпоха революций (1760—1810); 3) реставрация (1794—1830); 4) возвышение буржуазии (1760—1810); 5) высокоразвитый капитализм (1850—1875); 6) поворот к империализму (1875—1895); 7) организован-

<sup>1</sup> Prof. Dr. Alfred Kleinberg. Die europäische Kultur der Neuzeit. Umrisslinien einer Sozial- und Geistesgeschichte. Leipzig und Berlin. Teubner, 1931, 233 стр.



ный капитализм и империализм (с 1895 г.). Как в курсе немецкой литературы, так и здесь в каждой главе дается краткая характеристика экономики (сухие статистические сведения) в качестве базиса, затем — характеристика науки, философии, религии, искусства и литературы, как надстроек. Показательно для понимания Клейнбергом марксизма то, что он, как многие современные, и особенно фашистские, теоретики, выводит его из буржуазной социологии и либерального позитивизма, а «Капитал» Маркса определяет как «монументальное произведение позитивистской социологии» (стр. 141).

В работах проф. Клейнберга, представляющих собою в сущности историко-культурный эклектизм с выхолащиванием классовой борьбы, весьма наглядно выражается срастание с.-д. «марксизма» с буржуазной наукой; он «соединяет» его с социологией Макса Вебера, а в классификации и периодизации истории искусств ориентируется опять на «теорию фазисов» Мюллера-Лиэра и Курта Брейзига. Равным образом он «дополняет» марксизм махизмом и всякими другими «измами». Получается какая-то эклектическая смесь различных «достижений» буржуазного искусствознания с марксистской фразеологией. Не выдерживает никакой критики и его вышеупомянутое деление на семь «эпох» развития европейской культуры, ибо в его изложении это — неудержимый прогресс капитализма, это — и здесь Клейнберг действительно последователен — апология организованного капитализма в духе теории II Интернационала.

Метод Клейнберга в исследовании литературы и искусства в рамках его семи «эпох» чрезвычайно механи-

стичен и вульгарен; он устанавливает очень упрощенно «стиль эпохи» и «стиль жизни» на основании господствующего способа «мышления эпохи», и затем без большого разбора «подгоняет» всех писателей данного времени под этот «стиль». Так, например, об эпохе победоносного шествия капитализма он пишет: «Механизированный материализм в мировоззрении, позитивизм в науке, правильная передача впечатлений и действительности в науке господствовали, как единое и центральное целое в мышлении и взглядах эпохи, и круг их поэтому ограничивался кругом заданий капиталистического строя: они признавали достойным объектом только природу, человека и общество, а чисто-духовное всевозможных «мировых загадок» до бога включительно лежало за пределами их интересов» (стр. 136). И затем в одну кучу сваливаются Флобер, Гонкуры, Мультипули, Тургенев, Толстой, Достоевский, Ибсен, Бьернсон, Келлер, Фрейтаг и др. Для Клейнберга нет классовой борьбы в литературе, он нигде ни единым словом не обмолвился о классовой сущности творчества определенного писателя; больше того — во всей книге он замалчивает революционно-пролетарскую литературу; она для него, по видимому, вообще не существует, и трудно сказать, чем в этом отношении «марксистский метод» проф. Клейнберга отличается от обычных «историй культуры» самых заурядных буржуазных писателей; если наш профессор еще допускает борьбу классов и группировок в политике и экономике, то только «демократически-парламентскими средствами», — а в области искусства никакой борьбы быть не может. Вся борьба классов, по Клейнбергу, производится «внутри» капиталистического общества, во имя «спасения» производительных сил ка-

питализма, ибо «организованный капитализм», несмотря на свои недостатки, все же, как и следовало ожидать, «до некоторой степени социализм», в своей «плановой организации». Правда, «на высшей, одновременно более сложной и более опасной плоскости классы, науки и государства вступают в новую борьбу»... «при этом, однако, не надо упускать из виду и ценную сторону движения: зачатки разумного наличного управления тем, что доставляют природа и труд» (стр. 188). И стоявшие под руководством социал-демократии германские свободные профсоюзы (до 1933 г.) своей работой, оказывается, подготавливали переход от «частновладельческой к социалистической организации жизни» (стр. 188) — это — хорошо нам известная теория «организованного капитализма» ученых мужей II Интернационала. Но какова же роль искусства при защите этого «до некоторой степени куска социализма» в организованном капитализме? По Клейнбергу, рационализацией и усовершенствованием, концентрацией и монополизацией капиталистического производства борьба вчерашнего против сегодняшнего уже решена «в области хозяйства и техники». Видите ли, все было бы хорошо, если бы этот организованный капитализм своей техникой и рационализацией не вытеснил бы человека с производства. И поэтому протест против всего механического, материального, против «господства техники над человеком», прежде всего выявляется в искусстве: экспрессионизм восстает против механизации жизни; отсюда якобы и корни философии Бергсона, Гуссерля, Дильтея и т. д., и вообще все явления «возврата к интуитивному», к релятивизму, — все это сводится к «вытеснению человека» с производства. Конечно, предстоит

борьба между рабочим классом и буржуазией, но «не утопична необходимость — вспомните только о международном бюро труда — согласования рационализации и крепости нервов, создания новых возможностей работы для освобождаемой техникой рабочей армии и такого сокращения рабочего времени, при котором каждый желающий участвовать в производстве мог бы найти занятие. В предчувствии этих неминуемо надвигающихся боев все резче обозначаются фронты крупного капитала и рабочих из имущих и неимущих масс, и противоречие между ними вторгается во все области общественной жизни, в каждый политический конфликт, даже почти в каждый образ фантазии» (стр. 213).

Неискушенный читатель мог бы подумать, что теперь последует борьба двух классов — буржуазии и пролетариата во всех областях, стало быть и в искусстве. Но нет — Клейнберг разъясняет, что образование этих двух «гигантских блоков» — «буржуазии» и «социалистов» — находится только в стадии... становления (*im Werden*). И что борьба между ними ограничивается борьбою за законодательство, управление, суд и общественное мнение, что эта борьба будет вестись «демократически-парламентскими средствами». Клейнбергу хорошо известно, что существуют и другие «средства борьбы» и другое понимание роли литературы и искусства, но он их отклоняет. Он не прочь делать иногда комплименты по адресу «гениального эксперимента Ленина», гигантского строительства и коллективизации сельского хозяйства в СССР, но диктатура, по его мнению, всегда будет иметь против себя «сплоченное большинство» (стр. 215). Понятно, и Клейнберг находит, что не все идеально в буржуазном

мире; буржуазные художники сами чувствуют это «убийственно»-механическое развитие капитализма, и на этой почве даже образовалось буржуазно-декадентское искусство. Но эти художники отчаиваются, как бы вы думали—отчего... Оттого, что они чувствуют, «чем угрожает общественному процессу социологический анализ» (стр. 216). Да,— поясняет наш мудрец,— мы стоим перед историческим поворотом в развитии мировой истории, но как поворот совершится — по «социологическому анализу» Клейнберга трудно себе представить.

Книга Клейнберга вышла летом 1931 г., в самый разгар охватившего весь капиталистический мир глубочайшего кризиса. Наш утонченный социал-демократический историк литературы не хочет видеть, что его «организованный капитализм» трещит по всем швам. Ему нет дела до фактов, ему в интересах капитализма нужно защищать теорию «организованного капитализма». Что Клейнбергу до того, что существует богатая революционная и пролетарская литература в СССР и в капиталистических странах? Для него она не должна существовать, и он делает вид, что ее нет. Его, видите ли, в период империализма и «организованного капитализма» интересует только искусство, якобы протестующее против механизации жизни, а не искусство активной борьбы пролетариата с этим империализмом. Такое признание нарушило бы его «концепцию».

«История культуры» проф. Клейнберга ярко показывает, что социал-фашизм и в области культуры и искусства так же рьяно защищает капитализм и является таким же его «лекарем», как и в области политики. Эта книга также со всей яркостью показывает тесное сращивание теории искусства II Интернационала с буржу-

азными концепциями и, в частности, со всякого рода «социологическими» течениями в современной буржуазной науке.

4

Если мы с академических высот теоретических рассуждений проф. Клейнберга спустимся к конкретной практике с.-д. литературной критики, как она представлена в журналах и массовых изданиях германской социал-демократии, то политическое лицо социал-фашизма проявляется еще ярче и непосредственнее. Эта критика, в соответствии с общей ролью социал-демократии, как агенты буржуазии в рабочем классе, проповедует с м а з ы в а н и е к л а с с о в о й б о р ь б ы, обволакивает идеологию рабочего класса идеями общности интересов с «государственным целым», с «нацией», идеями о «бесклассовости» литературы, эта критика показывает с р а щ и в а н и е с.-д. идеологии с буржуазной.

С января 1926 г. и до прихода к власти Гитлера в Берлине издавался журнал с.-д. критики «Die Bücherwarte» с приложением «Arbeiter Bildung». Журнал выходил в официально-партийном издательстве Дица и редактировался долгое время завкультпропом ЦК германской с.-д. партии русским меньшевиком Александром Штейном (Рубинштейном). Цель журнала — провести в жизнь «идеи Лассалья о союзе науки и рабочих, как вернейшей гарантии социального прогресса». Характерно, что точно так же, как германская с.-д. после войны в политике опять выбросила лозунг «назад от Маркса к Лассалю», она придерживается этого лозунга и в литературной и культурной политике. А

это означало, что она так же, как Лассаль, видит в литературе «единственно объединяющую связь нации», видит в ней «духовное единство». Что эта программная установка была не пустой фразой, показывают многочисленные руководящие статьи и сотни рецензий этого журнала, ибо этот журнал — с целью «руководства чтением рабочих» подвергал регулярно критике огромное количество выходящей литературы на немецком языке. Видную роль в журнале играли Клейнберг, Анна Зимсен, писатель и критик Карл Шредер и др.

Но и помимо журналов и газет с.-д. критика всячески пропагандировала идеи сращивания с буржуазной «демократической» республикой; в этом отношении особенно отличался «рабочий» с.-д. поэт и критик Карл Брегер. Он в 1926 г. написал книгу «Германия», апофеоз буржуазной республики. «Среди нас, — пишет он, — теперь подрастает поколение, которое всерьез хочет взяться за социализм, — это зрелые молодые люди, не удовлетворяющиеся ролью лишь сторонников исторического материализма и классовой борьбы; они во что бы то ни стало хотят стать социалистами...» Но что же Брегер понимает под социализмом? Оказывается... «социализм для них (молодых людей) откровение людей, гонимых совестью»; не из знания, науки, «как долго думал неправильно понятый марксизм», а из совести эти молодые борцы черпают свой импульс к действию. Маркс, по мнению Брегера, «не обращал внимания на человека, превратившегося у него целиком и полностью в орудие производства». Откуда идет эта совесть?.. «Совесть может идти только от масс, и притом только в религиозной и ни в какой другой форме». Веймарская республика, по мнению Брегера, и давала все

эти предпосылки к процветанию «совести» в «религиозной форме». Тогда естественно, что как художественное творчество «рабочих» писателей, так и литературная критика, должны служить цели укрепления буржуазно-демократической республики. Но, может быть, Брегер со своими взглядами, своим воздействием через литературу и критику на рабочие массы в названном направлении одинок? Отнюдь нет. Официальное с.-д. «Издательство рабочей молодежи» в Берлине, издававшее стихи и работы Брегера, провозглашает его официальным вождем с.-д. юношеского рабочего движения. В критической статье, предпосланной его избранным стихам, говорится: «Брегер является лучшим товарищем, вождем немецкой рабочей молодежи. Юношеское рабочее движение знает его давно: начиная со дня прекраснейшего его (движения) переживания, навсегда ему памятного праздника в Веймаре, они знают и любят друг друга. Поэт, который разъяснил молодежи святость общности и в Веймарском национальном театре, как вождь, очертил задачи социалистической культуры, видит себя и свои творения любимыми и почитаемыми тысячами молодых братьев». Это было написано еще в 1926 г.; но такую «установку» на буржуазную республику мы имеем не только у Брегера и его друзей. Можно указать на другой пример, — их можно привести очень много. В 1928 г. с.-д. литературный критик Вальтер Ошилевский пишет вступительную статью к избранным стихам другого «рабочего» поэта, — Пауля Цеха. Он пишет следующее: «Разгром (старой империи в 1918 г. Ф. Ш.) Пауль Цех переживал с напряженнейшей энергией и стремительной готовностью построить священное государство республики (под-



черкнуто мною. Ф. Ш.). Как член исполкома рабочих и солдатских советов и как духовный и ответственный руководитель и инструктор созданной в целях социалистической пропаганды первым республиканским имперским правительством комиссии «вербовки» (Verbedienst) германской социалистической республики, он отдавал все свои силы, знания и энтузиазм, сочувствуя народу с Востока, для умственного и нравственного воспитания немецкого народа в духе молодой республики»<sup>1</sup>. Вообще с.-д. поэты и критики являются самыми верными рыцарями «демократической республики», воспеваемой и наделяемой ими всеми поэтическими красками и эпитетами, — той самой «демократической республики», в недрах которой выращивался германский фашизм.

Другой характерной чертой социал-фашистской литературной критики является с м а з ы в а н и е к л а с с о в ы х п р о т и в о р е ч и й, пропаганда идеи общности интересов «всей нации», государственного целого и т. п. Этим целям также служит довольно богатая «рабочая» с.-д. литература. Стоит только назвать наиболее известные имена, как Брегер, Бартель, Шенланк, Лерш, К. Шредер и др. Бывший коммунистический поэт, ренегат Макс Бартель, воспевавший затем в течение ряда лет на страницах «Форвертса» в хвалебных гимнах с.-д. конгрессы и писавший антисоветские пасквилы, — тот самый Бартель, который после национал-социалистского переворота поспешил выразить свою солидарность с фашизмом, хвастался несколько лет назад, что «рабочая» литература уже до того выросла, что она «признается» официаль-

---

<sup>1</sup> Rotes Herz der Erde. Ausgewählte Balladen, Gedichte, Gesänge von Paul Z e c h. Berlin, Arbeiterjugend-Verlag. 1929, стр. 10—11.

ной буржуазной историей литературы; он перечисляет как примеры именно махровых с.-д. поэтов. Бартель только забыл прибавить, что буржуазные критики «признают» ее потому, что эта литература укрепляет господство буржуазии и поэтому приемлема для «официальных» историков литературы. На самом деле, чего стоит одно только постоянное подчеркивание национальных мотивов в с.-д. литературе. Так, например, о книгах того же Бартеля («Германия» и «Земля под ногами») с.-д. критика пишет, что автор их, в противовес коммунистической литературе, «любовно и романтично» описывает «немецкую землю». Характеризуя Брегера, эта критика пишет, что рабочий класс заговорил в романе «Герой в тени» своим подлинным голосом, и что этот голос сверх того превращается в немецкий голос вообще, что Брегер объединяет в одном «рабочего и немца». В чем состоит задача этой «рабочей» поэзии, по мнению с.-д. критиков? Один из них пишет о стихах и пьесах Брегера следующее: «Старые согнувшиеся рабочие и их бледные жены сидят с серьезными лицами и слушают аллегорические пьесы. Их дети и товарищи в пестрых куртках играют с таким благоговением, что ветераны труда, несмотря на усталость, проникаются их глубоким смыслом, пьесы поднимают их на час высоко над их страданиями. И песни Брегера звучат под черно-красно-золотым знаменем. Через хоры они идут в тысячные массы молодых и старых республиканцев». Роль «рабочей» поэзии и критики в с.-д. трактовке служить не активизации и мобилизации масс на борьбу против буржуазии и за пролетарскую революцию, а в «забвении» и отвлечении масс от этой борьбы.

Социал-фашистская сущность с.-д. критики проявляется и в трактовке проблемы войны. Официально эта критика стоит за пацифизм; она предъявляет писателям требование, чтобы произведения о войне были бы «благочестивыми пацифистскими документами», а если уж и щегольнет левой фразой, то, как рецензент книги А. Шарера «Без отечества» в вышеназванном журнале «Bücherwarte», требует, чтобы «социалистическая книга о войне охватывала и корни войны», что книга должна «при полной объективности по отношению ко всем классам и их чувствам» художественно оформить историко-общественное поступательное движение вперед. А под этим «вперед» подразумевается пацифизм, и если пацифизм окажется невозможным, то новая война в защиту отечества. Известно, что правые с.-д. поэты в 1914 г. оказались самыми верными патриотами-шовинистами. С.-д. критика ничуть не отказалась и после войны от этого патриотизма, а, наоборот, проповедует его среди рабочей молодежи. Вот «Издательство рабочей молодежи» распространяет (в 1927 г.) стихи поэта Генриха Лерша<sup>1</sup> и в предисловии пишет: «Мюнхен-Гладбахский кузнец и поэт Генрих Лерш молчал в течение восьми лет. То, что возмущало его в дни мировой войны, что вызвало у него крик обвинения, что сделало его сильным и мужественным... изложено в его книгах «Германия» и «Сердце»... В последней помещено «Прощание солдата», великое человеческое стихотворение, которое в первые дни войны было напечатано почти во всей германской прессе и, казалось, объединяет целый гер-

---

<sup>1</sup> После прихода к власти национал-социалистов Лерш примкнул к фашизму.

манский народ в тяжелые часы бедствия»<sup>1</sup>. О каких стихотворениях идет здесь речь? О стихотворениях, в которых поется, что «Германия должна жить, даже если мы все погибнем». Эти ура-патриотические произведения, написанные рабочим Лершем, представляют такой литературный документ, который вместе со стихами Брегера дал министрам в рейхстаге возможность хвастаться «единством германского народа». И такими стихами с.-д. критика обрабатывает немецкие рабочие массы десять лет спустя после окончания мировой войны!

В 1927 г., в том же издательстве, с.-д. критик Вальтер Ошилевский выпустил в пример и назидание рабочей молодежи избранные стихи другого поэта-рабочего, павшего во время войны, Геррита Энгельке, и снабдил сборник предисловием, в котором приводится следующий случай: Энгельке в момент объявления войны в 1914 г. находился в Дании. И вот он пишет одному товарищу: «Я приехал из Дании только для того, чтобы выполнить свой долг; теперь же я желаю выполнить этот долг с радостью на поле брани». И дальше: «Пока я все еще внутренне сомневаюсь, и, к сожалению, это бурное время навяло на меня еще немного стихов. Мое чувство все еще сопротивляется инстинктивно войне. Убийство остается убийством. Если бы нам не пришлось заняться самообороной, я бы все бросил и остался бы... Одно только: ни один народ не ненавидит другой народ,— и только бессовестные спекулянты, стоящие у власти, затевают войны. Так и теперь. Но в конце концов и они, и все воры не действуют по собственной во-

<sup>1</sup> Walter G. O s c h i l e w s k i. Einleitung zu «Stern und Amboss». Gedichte und Gesänge von Heinrich L e r s c h. Berlin, Arbeiterjugend-Verlag. 1927, стр. 5.

ле, а делают, что вынуждены делать. Ни один человек не делает войны, — ее всегда делает великая невидимая рука судьбы, бога, власти неба или вселенной, — или как хотите ее называть»<sup>1</sup>. Здесь мы имеем дело с удивительно хитрыми приемами пропаганды: тут и фразы для левой молодежи, тут и переживания, тут, наконец, и судьба, неизбежность, призванная оправдать войну в глазах широких рабочих масс.

Социал-демократическая критика обнаруживает всю свою социал-фашистскую сущность и в борьбе с пролетарской литературой и коммунистической критикой на Западе и в СССР. Произведения немецкой пролетарской литературы, в частности, произведения Бехера, Турека, Готоппа и т. д., в рецензиях в журнале «*Bücherwarte*» отклоняются из-за всей их установки, как «формы пропаганды Москвы». Очерки Эгона Эрвина Киша, например, оцениваются, как «буржуазно-интеллектуальный коммунизм». Понятно, что с.-д. критика с пеной у рта особенно поносит пролетарскую литературу, направленную на разоблачение истинного лица социал-фашизма (например, роман Карла Грюнберга «*Пылающий Рур*» или всевозможные сборники художественной литературы и публицистики, изданные компартией).

Интересно также отношение с.-д. критики к советской литературе. Как видно по рецензиям на переводы советских писателей на немецкий язык, приблизительно до 1927 г., то есть до тех пор, пока социал-демократия надеялась на перерождение нэпа в капитализм, с.-д. критика все утверждала, что большевизм — это только слабая оболочка, которая пока еще прикрывает,

<sup>1</sup> *Gesang der Welt Gedichte, Tagebüchblätter und Briefe von Gerrit Engelke*. Berlin, Arbeiterjugend-Verlag. 1927, стр. 7 — 8.

мол, капиталистическую сущность новой России. Это они якобы вычитали из произведений попутнической советской литературы. Так, один с.-д. критик в 1926 г. пишет в рецензии о романе Леонова, что «вместе с молодым поколением развивается новое, национально-русское лицо России, которое будет находиться в соответствии с состоянием физической и экономической структуры страны». — Иначе с.-д. критика начала относиться к советской пролетарской литературе, когда пророчества о перерождении России из нэповской в капиталистическую не оправдались и когда уже нельзя было опровергать, что Россия становится подлинной социалистической страной. С тех пор начинается вопль о «деградации» литературы в связи со включением литературы в общее дело социалистического строительства.

Приведенными примерами далеко не исчерпываются все маневры этой критики; нередко литературно-критические статьи в социал-фашистских журналах и газетах ничем не отличаются от статей обычных буржуазных авторов, в них даже опускается марксистская фразеология; другие просто представляют собою беспомощную мещанско-сентиментальную болтовню; третьи, наконец, наряжены в левые фразы, говорят о классовой борьбе и т. д., (особенно статьи К. Шредера). Все эти различные приемы служат, в конечном итоге, целям социал-фашизма. В одном сходятся все эти «разновидности» с.-д. критики — в травле коммунистического движения и коммунистической критики. Все эти маневры, вплоть до самых «левых», были достаточно выявлены в течение последних лет.

1933.

## УЛЬТРА-ЛЕВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В НЕМЕЦКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В литературно-критических работах немецких буржуазных ученых нередко можно встретить указания на «коммунистическую трактовку» вопросов литературы и искусства, причем эта трактовка противопоставляется исследованиям других, «некоммунистических», литературоведов-марксистов<sup>1</sup>. Эти указания делаются, во-первых, для того, чтобы показать «гибельное» влияние определенной партийной политики на литературу, и, во-вторых, чтобы напугать литературного филистера теми бессмысленными и экстравагантными выходками, которыми якобы занимаются критики-коммунисты. Но если мы присмотримся к тем именам и группировкам, которые изображаются как коммунистическое пугало, то мы убедимся, что они имеют очень мало общего с коммунизмом, что это есть не что иное как своеобразные ультра-левые течения в литературоведении и критике, корни

---

<sup>1</sup> См., напр., книги: Oscar Benda. Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft. Wien—Leipzig. 1928, стр. 22—28; или Albert Soergel. Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Leipzig. 1922, стр. 364.

щиеся в мелкобуржуазном литературном бунте, достигшем своего апогея в 1916—1922 гг., то есть в наиболее левом политическом крыле немецкого экспрессионизма — в активизме. Если литературно-художественная продукция и политические воззрения этой группы в марксистской литературе более или менее изучены, то как раз литературоведческая ее концепция менее исследована, и цель настоящей статьи и состоит в том, чтобы дать краткий обзор и критику взглядов на литературу и искусство как левых активистов, так и других немецких критиков, в работе которых проявляются ультра-левые, немарксистские тенденции, хотя авторы их и претендовали на звание марксистов.

## 1

В Германии противоречия между буржуазией крупноимпериалистической и различными слоями мелкой обострились еще до войны в гораздо большей степени, чем хотя бы во Франции или в Англии. Быстрое развитие молодого мощного империализма сильнее давило в Германии на те промежуточные социальные слои, которые во Франции, например, держали в своих руках значительную часть акций крупного капитала или в Англии получали свою долю от эксплуатации обширных колоний. Эти более заостренные в Германии противоречия вызвали протест среди угнетенных крупным капиталом мелкобуржуазных слоев. «Аполитичным», декадентским, аристократически-созерцательным, рантьеерско-потребительским и империалистически-захватническим и другим теориям искусства и литературной практике наиболее лево-радикальные группы мелкобуржуазной интеллиген-



ции противопоставили свое искусство, свою литературу, с новым содержанием, новым мировоззрением, сводящимися, несмотря на неоднородность группировок, в основном к требованию активизации и политизации и искусства. Эти мало дифференцированные пока еще «левые группы» объединились вокруг основанного в 1910 г. Францем Пфемфертом журнала «Die Aktion». Этот журнал ставил своей целью борьбу за «идею великой немецкой левой», хотел стать «организацией интеллигенции» и «органом честного радикализма». Насколько иллюзорными оказались эти общие требования—выяснилось во время и после войны, когда такие лозунги, как активизация и политизация искусства, должны были заполниться конкретным содержанием. В эти годы происходила дифференциация внутри активизма, распадение его на ряд группировок радикально-демократического, пацифистского и анархо-индивидуалистического характера, или просто «Outsider'ов». Нас здесь интересует именно анархо-индивидуалистическая группа, издававшая до 1933 г. журнал «Die Aktion». Она сложилась еще в 1915 г. как «антинациональная группа социалистов Германии», в 1918 г. примкнула к спартаковской организации, а в 1920 г. организовала оппозицию «детской болезни левизны», вышла из партии и составила маленькую группу индивидуалистических анархистов.

Подобно тому как в области политики активисты — противники дисциплины, партийного руководства, являясь в конечном итоге идеалистами и метафизиками, мечтавшими о совершении пролетарской революции путем революционизирования литературы и обоготворения «человека как такового» и «коллективного», «универсального» и «космического» индивидуума, так и в области ли-

тературы и искусства, они, несмотря на все их архирадикальные фразы,—идеалисты и метафизики. Прежде всего они восстают против господства разума в искусстве и против всего буржуазного литературного наследства. Дальше, для них совершенно не существует проблема художественности, эстетики формы: им важно только содержание литературы, политика в искусстве, будь ли она выражена в полуметафизической теории «равновесия» психических сил в борьбе между личностью и обществом или же как сверхрадикальная, актуальная политика анархизма. Для характеристики этих двух оттенков метода активистов и индивидуалистических Outsider'ов лучше всего взять критические и литературно-теоретические работы Карла Штернгейма и Макса Германа (Нейссе).

Штернгейм развернул свою литературную и искусствоведческую концепцию в двух своих книгах о «Juste milieu».

По его мнению, внутри человеческого сознания нужно отличать содержание мысли, разума (Denkinhalte) от содержания отношений (Beziehungsinhalte). Мыслительные содержания и вытекающие из них суждения утверждают в явлении вечное, элементарно необходимое, и имеют силу без отношения к чему-либо другому, всегда неизменны, статичны; например: дерево зелено. Напротив, понятия, происходящие из относительных содержаний, указывают как раз не на неизменное, независимое явление, но на его свойство, постоянно снова возникающее из связи с другими и реакции на другое; например:

---

<sup>1</sup> Karl Sternheim. Berlin oder Juste milieu. 1920. Его же, Tasso oder Kunst des Juste milieu. 1921.

этот ребенок повинуется. Современным миром, миром данного мгновения, откошениями вещи к вещи человек овладевает постоянно вновь по-новому и независимо от разума, только при помощи силы видения (Vision); он, человек, свободен как субъект, объект же — «мир отношений». И потому, смотря по степени своих способностей видения, каждый человек познает мир по-иному, так что в этой области отношений всякое историческое сравнение бессмысленно. Только благодаря этой индивидуально нюансированной возможности и постоянно различному овладению «относительным целым» (Beziehungsganzen) новорожденный человек, со своей собственной, единственной в своем роде судьбой, свободен, т. е. вполне свой собственный нюанс.

После такого философского «обоснования» прав личности Штернгейм считает возможным признать наступление эпохи социализма неминуемым, но предполагает, что подчинение индивидуума принципам разума, в данном случае принципам социалистического коллектива, ослабляет силу индивидуальности. В этом случае разрушается равновесие между действительным и возможным, ибо делать себя показным объектом необходимого и жертвовать ему, таким образом, разумом — означает уменьшение чувства жизненности.

Равновесие может создаться, если попеременно внешний мир вами овладевает и вы овладеваете миром. Всякий раз совесть решает дилемму: должен ли я овладеть мгновением или отдаться ему?

В полном согласии с индивидуалистическим философским кредо Штернгейм выдвигает теорию искусства, которая гласит: «Разум, делающий покорным объектом необходимых земных принуждений, нравственная свобода

видения, вечно соблазняющая нас стать владыкой небесного, ничем не обусловленного мира, гармонически уравниваются в творениях искусства».

Как мы видим, роль искусства, в частности поэзии, состоит в том, чтобы восстановить равновесие между необходимым и возможным, между разумом и видением, между обществом и индивидуумом. Если искать аналогию этому в литературоведческих буржуазных методах, то ее можно, пожалуй, отыскать в психоаналитическом методе, утверждающем, что роль искусства состоит в восстановлении гармонии между рациональным и иррациональным, между сознательным и подсознательным. Вся теория литературы Штернгейма идеалистична и понятна лишь с точки зрения общего мировоззрения этой группы мелкобуржуазных индивидуалистов-анархистов. «Радикализм» этой теории и «коммунистическая трактовка» литературы в понимании буржуазных литературоведов начинается лишь там, где она направлена против буржуазного искусства. Ибо Штернгейм обвиняет весь ход развития буржуазного общества, — поскольку оно опирается на разум, что хуже всего, подчиняет и рычаг «равновесия», литературу, этому «разуму», — во лжи неестественности. Буржуа — самое ненавистное для Штернгейма существо, ибо он, этот буржуа, человек «*Justi milieu*», не имеющий мужества быть самим собой. Преданный всем порокам современного капиталистического мира, он, тем не менее, старается сохранить аппараты, восхваляет золотую середину, «*Juste milieu*», набрасывает на свою грязную, пустую жизнь идеалистический плащик, отуманивает себя нравоучительными фразами, выдумывает сам себе «поэтические чувства, которых у него вовсе нет, живет в двух мирах: в

очень реальном, где ценится прибыль, и в выдуманном, романтическом, созданном для него его поэтами. Эти буржуазные поэты для Штернгейма—первичное зло всего человечества. П р о т о т и п о м такого поэта он считает именно Гете, которого он и старается развенчать в своей книге о нем как поэте «Juste milieu» Он не интересуется Гете как художником или, как он выражается, с «артистической точки зрения», а лишь тем, что единственно имеет «вечную ценность», с «mitmenschlichen» точки зрения. И тут он изображает Гете как маленького филистера, слугу «Juste milieu». Творя в довольстве, в высшей степени своевременен, обдуманно, никогда не выходя за рамки дозволенного, он, Гете, избегает всего потрясающего, в особенности войны. Гете «...окутывал нервы своих земляков и свои собственные в вату, так что под бдительным уходом крепко сколоченной мешанки он смог отпраздновать свое восьмидесятитрехлетие». Гете, значит, не освобождает человечества, а наоборот, подобно тому, как Кант «удушил» человека «в нравственном», так продолжал душить Гете без всяких околочностей, доказывая и рекомендуя как единственно возможную установку — подчинение без критики данному, покорность трупа. Штернгейм считает Гете «неслыханно трусливым и ограниченным». Но не только Гете, а, за весьма немногими исключениями, все писатели мировой литературы только тормозят развитие человечества. Так и Шекспир для Штернгейма преграда: хотя он уже говорит языком динамики души, но он вечно восхваляет прошедшее, закрывает виды на будущее, увлекает людей на путь аристократических, а не плебейских судеб. И в таком духе Штернегейм расценивает общий ход развития буржуазной литературы до наших дней.

Таким образом, перед активистами-индивидуалистами встает вопрос о буржуазном литературном наследстве. Как мы видели, у Штернгейма, являющегося все же скорее Outsider'ом анархистского движения, полнейшее отрицание какой-либо ценности этого наследства последовательно вытекает из общей его теории литературы. Но выводы, к которым он пришел, были сделаны и применены в конкретном литературоведческом исследовании и теоретиками, более тесно связанными с «Аktion» Пфемферта и вообще с организацией анархо-индивидуалистов, хотя мотивы такого полного отрицания и не всегда совпадают с теорией Штернгейма. Мы имеем здесь в виду, главным образом, те работы, которые вышли в серии, издаваемой «Аktion» под названием «Красный петух» («Der rote Hahn»). Первое место среди этих авторов занимает известный поэт и критик Макс Герман (Нейссе), и на его труды<sup>1</sup> обычно и ссылаются буржуазные литературоведы как на пример «коммунистической трактовки» вопросов литературы. В своей наиболее принципиальной вещи — в книжке «Буржуазная история литературы и пролетариат» — он как раз ставит ребром вопрос о буржуазном наследстве. Нельзя сказать, чтоб Герман и Штернгейм принципиально разнились в постановке этого вопроса. Но, в то время как второй говорит о «плебейском искус-

<sup>1</sup> Max Hermann (Neisse). Die bürgerliche Literaturgeschichte und das Proletariat. Berlin, «Aktion», 1922. («Der rote Hahn». Doppelband 55-56). Его же. Emile Zola. Berlin, «Aktion», 1925. («Der rote Hahn». Doppelband 59-60. Dichter für das revolutionäre Proletariat. Bd. 1).

стве», противопоставляя его буржуазному, первый отчетливо называет «пролетарское искусство», вкладывая в него, правда, особое содержание. И в самом начале своей книжки Герман задает вопрос, имеет ли буржуазная литература какую-либо ценность для «классово-сознательного пролетариата»; он даже приступает к своему исследованию, как он утверждает, с «точным масштабом материалистического миропонимания». Нужно отдать ему справедливость: там, где он говорит о социальной детерминированности литературы, о классовом ее характере и т. п., его рассуждения приближаются к пониманию марксизма. Не безынтересны и те места, где автор характеризует лжереволюционность - пацифистско-демократических и социал-демократических писателей и обвиняет социал-демократический партийный аппарат в поощрительном отношении к проникновению буржуазных идей через литературу в умы рабочих. Настороженность в этом вопросе он считает чрезвычайно важной. «До тех пор, пока пролетариат не сможет противопоставить твердое классовое самосознание также и художественным соблазнам своих владык, своих смертельных врагов, — капиталистический дух будет одерживать победу. Именно при помощи поэзии и искусства он вкрадывается самым роковым образом в сердца и умы масс; тот, кто вообще ничего не признает в господствующем классе, все же еще охотно внимает пению сирен его литературы... В этой области рабочий забывает о своей бдительности, отправляется, так сказать, в отпуск для наслаждения, доставляемого искусством, и здесь-то он легче всего попадается» (стр. 13). Проанализировав буржуазное литературное наследство, даже произведения лучших представителей революционной буржуазной поэзии, как Гейне или

Фрейлиграта, Герман приходит к выводу, что их критика реакции возвращается лишь в рамках самого буржуазного общества и поэтому может только вредить пролетариату. А что касается классицизма, то тут Герман приходит в ярость и старается развенчать всех классиков, как представителей поэзии, сохраняющей и увековечивающей несправедливость. «В чем суть всего классицизма? — спрашивает он и отвечает: — Гробовое замалчивание неприятного, прославление существующего» (стр. 14). Особенно достается опять-таки Гете, этому прообразу ненавистного буржуазного классика.

Герман здесь целиком солидаризуется с оценкой Гете, данной Штернгеймом. Правда, он делает затем замечание, что вообще-то Гете, может быть, и не совсем плохой поэт, но какое мне до этого дело? Ибо это, говорит он, «дело историко-эстетической оценки, для этого у нас сейчас нет ни досуга, ни повода. Пролетариат не может еще сейчас заниматься таким формальным рассмотрением буржуазных ценностей, — для этого он слишком угнетен; исторически определять буржуазное творчество займемся, только когда окончательно победим буржуазию, когда она станет трупом, который можно будет спокойно вскрывать и констатировать, что тот или другой орган находился в том или ином случае на надлежащем месте и имел то или иное значение для функционирования некогда живого тела буржуазии. Ныне же подобное объективное рассмотрение означало бы не что иное, как соглашение с буржуазными идеями, означало бы незаметное подпадание под влияние воззрений смертельных врагов». Отсюда — «отрыв и начало без всякой связи с прошлым» (*brückenloser Beginn*). Герман противопоставляет всему существовавшему до сих пор искус-



ству пролетарское, как во всех отношениях совершенно новое искусство, никакими нитями с предшествующими эпохами не связанное. Отсежь, отсежь культуру, основанную на социальном обмане, вырвать почву из-под всех этих поощряемых социалистическими партиями стремлений сделать старую идеологию несправедливости доступной также массам. Без всякого пиетета изгнать без остатка призрак унаследованных от старых времен связей, освободить сознание и чувства масс от всех воспоминаний и всякой преграды... Но во имя чего Герман требует этого архирадикального отказа от всего литературного наследства? Для чего должна пролетарская молодежь, «не подвергаясь влиянию книжного шкафа стариков, отказаться также быть подданными Канта, Гете, Рафаэля» (стр. 31)? Смысл всего автор формулирует в одном требовании: «Пролетарий, не верь никакому авторитету! Сам делай свое дело!» Не жалея поэтому памятников искусства! И как некогда христианские миссионеры разрушили идолы языческих богов, пролетариат должен освободиться и от идолов старого искусства.

Но что же Герман противопоставляет буржуазному искусству? Конечно, пролетарское. Но когда же и как будет создана пролетарская литература? Оказывается, что прежде чем может быть создано подлинное пролетарское искусство, класс пролетариата должен сперва превратиться в «Gemeinschaft» (товарищество) и выработать «из самого себя» собственное мировоззрение: сперва должны все притесненные почувствовать себя спаянным, ответственным друг за друга, единокшным в мыслях и чувствах отрядом. Из пролетарского самосознания, из союза сознательных товарищей по клас-

су вырастет пролетарское искусство, как и буржуазное искусство возникло только тогда, когда буржуазный класс почувствовал себя таковым. Оно не придет ни сверху, ни извне, его сможет создать только пролетарское существование, опыт пролетарского мира идей. Произведение искусства этого, до сих пор отвергаемого класса должно быть чем-то новым, почерпнутым из его собственных условий, его идеология — солидарное мышление; это коллективное самосознание станет тогда этическим мотивом творения искусства в понятной всем форме величайшей простоты. Тогда создано будет на основании совершенно новых данных пролетарское мирозерцание, философия пролетарского овладения жизнью. Тогда только может появиться искусство, которое будет целеустремленным искусством неимущих для неимущих, поэзия, черпающая свою силу из единения пролетарского союза.

Мы наивно думали, что у пролетариата есть уже давно революционное мировоззрение — марксизм, а по Герману оказывается, что оно сложится только в период «всеобщего товарищества». А это царство «товарищества», а стало быть, и пролетарская литература — еще очень далеки. А до его наступления и Герман рекомендует пролетариату использовать... литературное наследство! Но какое? Произведения «нелюбимых» «Outsider'ов» Таковыми он считает Франсуа Вильона XV века, Рабле, Свифта, Бюхнера, Золя и, уже конечно, Штернгейма и других писателей индивидуалистов-анархистов! Мерилом для оценки революционности этой литературы является «необузданное стремление к свободе чистых сердец и чистых помышлений». Недаром Герман открывает в общей серии «Красный петух» серию «Поэты для

революционного пролетариата» своей книжкой о Золя и предпосылает ей предисловие, в котором пишет, что здесь будут издаваться все антиавторитарные поэты, презирающие притязания официальных законов, срывающие маску с исполнителей этих законов, выступающие на защиту человеческого истинного» (стр. 6).

Таким образом, и «коммунистическая трактовка» вопросов литературы Германом сводится к анархо-индивидуалистическому бунту мелкобуржуазного интеллигента. Его полный отказ от литературного наследства и использование лишь произведений богемы и индивидуалистов мировой литературы имеет так же мало отношения к марксистско-ленинской постановке этого вопроса, как и его идеалистическая теория литературы и искусства, несмотря на частые ссылки на исторический материализм. Ибо то мировоззрение, которого Герман ждет от какого-то космического товарищества, мировоззрение, ничего общего со всем историческим прошлым не имеющее, мировоззрение, направленное против всего авторитарного, всякой дисциплины, всякого руководства,— есть не что иное, как иллюзия мелкобуржуазного утописта-индивидуалиста, стремящегося в теории к самоуничтожению в безличной, бесклассовой «массе», а в конкретной, повседневной классовой борьбе сопротивляющегося всякому руководству, ведущему эти массы в бой за это бесклассовое общество,— правда, в ином понимании, нежели у Германа. При таком коренном непонимании марксизма и исторической роли пролетариата естественно, что и теория пролетарской литературы и проблема литературного наследства должны были получить разрешение в смысле отрицания их возможности до наступления царства «товарищества».

Конечно, Штернгейм, этот «эстетизирующий» «свободный» индивидуалист, и Макс Герман — не совсем одно и то же. Но в конечном итоге их «ультра-левая» теория и литературная практика имеют одни и те же корни: в бунте взбесившегося мелкого буржуа в период напряженной классовой борьбы. Эти тенденции были довольно сильно распространены среди радикальной интеллигенции 1916—1922 гг. и тех ее групп, которые впоследствии действительно пришли к коммунизму. Как и что гонимали эти ультра-левые литераторы под коммунизмом — формулирует один из видных представителей этого движения, автор книги об активном искусстве <sup>1</sup>, в 1921 г., в журнале «Aktion», следующим образом: «Мы должны безыменно раствориться среди борющихся, мы все безыменные братья и сестры, призванные, чтобы снять с человека проклятие нужды, рабства и духовного убожества. Для вождей душа рабочего человека недостаточно свята. Они стараются объединить рабочих вокруг могущественного центра. Это старый метод империалистов и крупных предпринимателей. Я говорю это, вполне сознавая, что я не клевету, и без всякого намерения делать это; я говорю, что революция пойдет по своему пути, будто бы никакого Карла Маркса никогда и не существовало. Заставлять рабочего низвести самого себя до уровня машины какого-то мыслителя — означает желать несовершеннолетия этого рабочего на все будущее время. Я не обязан жить так, как для меня распорядился этот мозг в его мировой системе. Ибо даже в духовной области я не жи-

---

<sup>1</sup> Otto Freundlich. Aktive Kunst. Berlin, «Aktion». («Der rote Hahn». Hrsg. von Franz Pfemfert, Bd. 13).

ву для трона, на котором сидит какой бы то ни было мыслитель»<sup>1</sup>. Ибо коммунизм, по мнению этого автора, покоится «на свободном нравственном договоре между людьми». Сколько бы ни говорили, что коммунизм влечет за собой организацию, дисциплину, сознательное руководство, плановость и т. п., — все это (поучает нас этот автор, — Отто Фрейндлих) — остатки эгоизма власти и жадности и господских замашек, вошедших в плоть и кровь европейца. Поэтому активисты после 1920 г. считали борьбу с компартией такой же необходимой, как и с буржуазными партиями. Отто Рюле даже написал целую брошюру о том, что «революция — не дело партии»<sup>2</sup>, а есть дело человека, строящего новое товарищество. Это в конце концов дело даже не только человечества, а всего космоса. В той же статье О. Фрейндлих это выражает следующим образом: «Когда мир и с ним все живущие в нем люди вступят в фазу разрушения насильственного разобщения, существующего между миром и космосом... между моим и твоим, между всеми видимыми нами вещами, то это событие будет касаться не только человека и его частной жизни, но оно будет преобразованием совокупной оптической матери и. Проблема коммунизма осталась бы незначительной и эгоцентрической, если бы она не понималась в своей побудительной силе как надмирная проблема, не охватывала всех наших духовных сил».

---

<sup>1</sup> Otto Freundlich. Die schöpferische Macht im Kommunismus «Aktion», rsg.von Franz Pfemfert, XI. Jg. Nr. 39/40, от 1 октября 1921 г.

<sup>2</sup> Otto Rühle. Die Revolution ist keine Parteisache. Berlin, «Aktion». («Der rote Hahn», Bd. 49).

Основной центр, вокруг которого группировались и группируются, — хотя сегодня эта ультра-левая теория искусства уже ни в какой степени не имеет того значения и влияния, как в 1916—1922 гг., — представители этого течения, это неоднократно уже упоминавшийся журнал Пфемферта «Aktion». Но кроме него в те годы выходил, даже если и не считать более умеренных, полупацифистских органов, еще ряд журналов и журнальчиков, иногда быстро прекращавшихся либо из-за цензурных условий, либо из-за отсутствия средств. Одним из первых был выходивший с июля 1916 г. по июнь 1917 г. в издательстве «Малик» журнал «Neue Jugend», издаваемый братьями Виландом Герцфельде и Джоном Гартфильдом; в нем сотрудничали И. Бехер, Дейблер, Эренштейн, Гюльзенбек, Г. Ландауэр, Г. Гросс и многие другие. Этот журнал по основным своим тенденциям был тесно связан с немецким движением «Dada» и в соответствии с этим относился, конечно, ко всему архирадикально. Уже большее значение, и притом не только литературно-художественное, но и политическое, имел выходивший в 1919—1920 гг. в Бреславле журнал «Die Erde», под редакцией Вальтера Рилла<sup>1</sup>. Сами сотрудники рассматривали его как «Боевой орган революционного духа! Против национализма, милитаризма, капитализма—за человека!». Самыми выдающимися участниками его, кроме В. Рилла, были И. Бехер, А. Эренштейн, О. Фрейндлих, Г. Фукс, Анри Гильбо, Р. Гаусман, Макс Герман, О. Канель, Л. Мейднер и другие. От-

<sup>1</sup> «Die Erde». Politische und kulturpolitische Halbmonatschrift. Herausgeber Walter Rilla, Breslau. Verlag «Die Erde».

личие этого журнала от «Aktion», состояло в том, что он старался оказывать действие не столько радикально-анархической политикой своей, сколько именно духом, этикой, моралью. Он хотел сочетать религию (в экстатическом мистицизме) с материализмом, активизм политики с непротивленчеством, революцию с пацифизмом и т. д., — стремление, выразившиеся в лозунге сочетания Маркса с Толстым. Но понятно, что такое путанное направление не могло держаться долго, и журнал через год уже закрылся. Да и среди его сотрудников в такие важные для германской революции 1919—1920 гг. произошла определенная дифференциация: часть из них пошла вправо, другая проделала эволюцию анархической «Aktion» и осталась с ней, последняя же часть искренно стремилась присоединиться к коммунистической партии. Но ультра-левые, анархистско-индивидуалистические тенденции сохранялись еще весьма долго и у нее. Эта, как они себя иногда называли, «новая коммунистическая интеллигенция» по преимуществу сконцентрировала свои силы в литературно-критическом и политическом журнале «Der Gegner» выходившем в 1919—1920 гг. в издательстве «Малик» под редакцией Юлиана Гумперца, Карла Оттена и В. Герцфельде. Главными литературными его сотрудниками были те представители мелкобуржуазной интеллигентской богемы, которые после распада «Dada» вступили в компартию. Но одно это стремление, субъективно безусловно честное, стать марксистами и коммунистами так же мало превратило этих немецких бывших дадаистов сразу и вдруг в действительных коммунистов, как и бывших французских дадаистов-сюрреалистов, примкнувших в последние годы к французской компартии.

Таким образом понятно, что литературно-теоретические и критические статьи в «Gegner», за немногими исключениями, страдают «детскою болезнью левизны» или, в лучшем случае, теоретической наивностью и путанностью. В частности, в вопросе о буржуазном литературном наследстве этот журнал также придерживается точки зрения Штернгейма, Германа и вообще анархо-индивидуалистического направления об «окончательном разрыве» и беспощадном разрушении памятников искусства. Этот вопрос особенно резко обострился с воззванием Оскара Кокошка в конце 1919 г. по поводу повреждения картины Рубенса в Дрезденской галерее пугай. Джон Гартфильд и Георг Гросс опубликовали тогда в «Gegner» статью «Der Kulturlump», в которой они фактически солидаризуются с Максом Германом и активистами, требовавшими, чтобы рабочие употребляли картины Дрезденской галереи как материал для построения баррикад, подобно Бакунину — будто бы — в 1849 г. Оба автора пишут следующее: «В государственных зданиях для лелеяния и поддержания средневекового инвентаря и картин, штаба ненужных чиновников искусства, всего мертвого, противного нынешним жизненным потребностям старого скарба, бумаго-маранья и мазни, которые в лучшем случае имеют только историческую справочную ценность для идиотов и бездельников, считающих нужным восхвалять уходящие в седую древность документы человеческой глупости, вывешивают покрытые пылью «творения» Рубенсов и Рембрандтов, не имеющие для нас сейчас никакой жизненной ценности»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> John Heartfield und George Grosz. Der Kunstlump. In «Der Gegner». Heft 10—12, 1919, стр. 40.



И как ясно еще проглядывает дадаистское наплевательское отношение ко всякому искусству в словах: «Понятие «искусство» и «художник» — выдумка буржуа, и в государстве оно может стоять только на стороне господствующей, то есть буржуазной касты! Наименование «художник» — оскорбительно. Обозначение «искусство» есть аннулирование человеческой равноценности»<sup>1</sup>. Искусство, — по мнению авторов, которые, конечно, давно уже отказались от этой точки зрения, — в период классовой борьбы рабочим не нужно, а стремление к поддержанию буржуазного искусства — контрреволюционно.

Как и следовало ожидать, с такими, как будто архиреволюционными взглядами центральный орган Германской компартии «Rote Fahne», согласиться не мог и должен был выступить против таких тенденций «Gegner'a», тем более, что этот журнал считался коммунистическим. В результате прений по этим вопросам, продолжавшихся в ряде номеров, «Rote Fahne» выявила декадентско-буржуазную установку этих ультрареволюционных лозунгов в области искусства, утверждая, что они в корне противоречат действительной точке зрения пролетариата<sup>2</sup>.

На самом деле никогда никто из марксистов не ставил так вопроса о литературном наследстве и о буржуазной культуре вообще. Теория «истинного вандализма» активистов и бывших дадаистов в действительности есть буржуазный лозунг, отражение практики погибающей и разлагающейся буржуазии, которая сама вандалистически обращается с культурным наследством

<sup>1</sup> Там же, стр. 54.

<sup>2</sup> См. «Rote Fahne» №№ 99, 110, и 112 за 1920 г.

прошлого. Пролетариат же, наоборот, используя критически то ценное, что содержится в этом наследстве, не строит своего нового мира как «окончательный разрыв» со всем историческим прошлым.

И напрасно активисты и бывшие дадаисты так иронически улыбаются, когда они читают, что Маркс и Ленин могли еще ценить Гете или Шекспира, что Маркс так «терпеливо» относился к Гейне или даже, — о ужас! — что Розе Люксембург могло понравиться какое-то стихотворение Гофманшталя. У этих ультра-революционных критиков удивительная способность весьма односторонне отмечать у всех мировых писателей лишь мелкие детали, слабые стороны их творчества, осмеивая их, но в то же время совершенно не замечать их свойств ценных по тем или иным соображениям и для рабочего класса. Так, они все видят в творчестве Гете, служащем вообще главной мишенью их иронии, только мещанские его элементы. Если бы они потрудились прочесть, что Энгельс писал о Гете еще в 1847 г., они нашли бы и эту сторону творчества Гете гораздо лучше и правильнее охарактеризованной, нежели это сделали Штернгейм, Герман и другие «ультра-революционные» критики. Но одновременно они нашли бы у Энгельса признание и тех сторон творчества Гете, которые делают его величайшим немецким писателем<sup>1</sup>. Но наших левых критиков это совершенно не интересует; раз, утверждают они, писатели — не бунтовщики ради бунта, раз они не антиавторитарны, то их творчество только вредно для создания «нового товарищества» и для рождающегося только когда-то в нем пролетарско-

<sup>1</sup> Высказывания Энгельса о Гете см. в V томе Сочинений Маркса и Энгельса. Москва, 1930, стр. 142—143.

го искусства. Эти критики подходят к решению проблемы литературного наследства без всякой исторической перспективы, без всякого понимания той исторической роли, которую рабочий класс играет во всем развитии общественного процесса. Маркс говорит, что дело идет не о том, чтобы провести черту между прошедшим и будущим, а о том, чтобы осуществить мысль прошедшего. И Ленин неоднократно указывал на то, что «нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем». Пролетариат решает проблему наследства не путем «окончательного разрыва», а критического использования.

#### 4

Все охарактеризованные до сих пор ультра-левые тенденции в немецкой литературной критике были связаны с определенными литературными течениями, с литературным бунтом левой мелкобуржуазной интеллигенции. За исключением работ Штернгейма и Макса Германа, эти тенденции, насколько нам известно, не подвергались серьезной попытке научно и систематически доказать их состоятельность и политическую необходимость. Все остальные высказывания в этом духе разбросаны в ряде журналов, сборников и газет. Авторы—из лево-радикальной молодежи, не прошедшей серьезной школы марксистского воспитания; вопросы художественной формы игнорируются принципиально как буржуазный пережиток и признается только содержание художе-

ственных произведений, изолированное от формы, и пригодность их или непригодность для рабочего класса рассматриваются исключительно под углом зрения политики анархо-индивидуализма.

Совершенно иного характера ультра-левые тенденции имеются в работах Лю Мэртен<sup>1</sup>, воспитывавшейся еще в старой социал-демократии<sup>2</sup> и вступившей также после войны в ряды германской компартии. Если активисты и бывшие дадаисты игнорировали форму, то в работах Лю Мэртен, являющихся серьезными, логически продуманными литературно-теоретическими исследованиями, наоборот, уделяется чрезвычайно много внимания именно форме, или, вернее, для Лю Мэртен сущность искусства состоит в своеобразной, созданной ею теории «материалистической формы».

Исходным пунктом теории искусства Мэртен вообще является положение, что вся история искусства заключается в формальном, техническом, производственном и от содержания изолированном развитии формы. Согласно производственному принципу она делит всю историю развития этой формы искусства на четыре периода: 1) период естественной формы первобытного общества; 2) период формы принудительно-коллективного труда (то есть античного рабства); 3) период ремесленного труда и 4) период машинного производства. Последний период—самый важный, ибо с крушением ремесленного способа производства, базиса всякого искусства, и с мо-

---

<sup>1</sup> Lu Märten. Historisch-Materialistisches über Wesen und Veränderung der Künste. Berlin, Verlag der Jugend-Internationale, 1920, стр. 67; Ее же, Wesen und Veränderung der Formen-Künste. Frankfurt a. M., Taifun-Verlag, 1924, стр. 295.

<sup>2</sup> Лю Мэртен была еще сотрудницей довоенной «Neue Zeit».

мента, когда все предметы потребления начинают производиться машиной, форма—а она у Мэртен имеет утилитарную функцию—теряет всякую связь с целью и сущностью общих форм, и образуется исключительно абстрактное, метафизическое искусство буржуазного общества. Главный поворотный пункт—это машинное производство: оно вытесняет ремесло, а с исчезновением последнего отмирают и созданные им формы, исторически относимые к искусству. Машина сама есть идеальная форма и продукт человеческого формотворчества; она постепенно уничтожает все социально-производственные предпосылки, которые лежат в основе всякого искусства как ручного труда. «Искусство» — понятие лишь исторически относительное, возникшее в период абстрактного мышления, когда естественная, первоначальная форма с ее единством формы и содержания, то есть, когда форма служила утилитарным целям, становилась неестественной, искусственной формой, когда она повторялась ради искусственно внесенного в нее содержания. Но вслед за индивидуалистической эпохой капиталистического способа производства наступит эпоха коллективного труда, когда искусства в современном понимании не будет, а будет опять такая же естественная утилитарная форма, какой была первобытная. То есть форма в своем диалектическом развитии из тезиса — единство формы и содержания в первобытном обществе, через антитезис — разрыв формы и содержания в классовом обществе — придет к своему синтезу в коммунистическом обществе, где она будет развиваться на основе форм предметов будничной потребности и будет определяться «сознательной формальной диктатурой машин».

Эту общую теорию искусств Лю Мэртен применяет затем к анализу отдельных областей искусств. Нас тут интересует только литература. Ее общая схема развития литературы совпадает с общим развитием формы по способу производства. Первый период литературы — поэзия примитивных народов; она не знает ни аллитерации, ни стиха; она — только констатирование фактов. Разновидность этой поэзии определяется богатством географической среды. Она также не знает и диалектического противоречия: в бедственных условиях жизни скорбь, правда, чувствуется, но она не противопоставляется желанию лучшего, а лишь констатируется. Преобладающая форма поэзии на первой ступени развития — формулы заклинания, баллады, песни и сказания. Следующая, вторая ступень развития литературы — дидактическая поэзия в виде законодательства: язык-письмо заменяет знаки-рисунки. При передаче или объявлении законов жрецы или правители в целях повышения эффекта пользуются пением и музыкой; язык теперь вырабатывает свою собственную музыку — аллитерацию и ритм. По мере развития абстрактного мышления и язык превращается во все более абстрактные понятия, и с развитием идеологических надстроек — религии, философии и т. д. — и язык все более удаляется от своей первоначальной предметной основы — служить средством связи между членами коллектива — и становится инструментом ума. Развитие ума действует отрицательно на развитие фантазии, — за ней сохраняется одно только право комбинирования фактов. Старые формы языка теряют свое первоначальное содержание; саги о племени становятся базисом для идеологии, национальной истории и, наконец, со-

словных и классовых интересов. На этом развитие языка исторически кончается; он становится материалом для поэтической формы в узком смысле, формальным базисом поэзии как искусства. И если в первом периоде поэзии, соответствующем в производственном отношении первобытному обществу, мы имели только сухое констатирование фактов, в балладе, сказке, трудовой песне, то во втором периоде, соответствующем рабскому строю, господствует эпос как синтез баллады, сказки и песни. Этот синтез обусловлен определенным социально-экономическим строем, который позволяет соединить все локальные саги отдельных племен в одно целое — это строй древних греков и римлян. Каждое аналогичное состояние производительных сил сопровождается теми же явлениями в поэзии. В дальнейшем синтез-эпос опять распадается на его составные части: балладу, саги и песни. В эпоху раннехристианского Запада древнеязыческое содержание заменяется христианской легендой. Со стабилизацией феодального строя и новых национальных хозяйственных объединений появляется новая народная поэзия — саги о животных и предках. Два господствующих сословия этой эпохи — рыцарство и духовенство, оторванные от процессов производства, отходят от народной поэзии и возвращаются к поэзии древнего мира — к эпосу (Артус и Грааль). С крушением феодального строя погибает эпос. Новые хозяйственные силы — торгово-промышленный город и ремесленные цехи создают свою поэзию — мейстергезанг.

Но уже в этот период появляются и предвестники будущей индивидуалистической абстрактной поэзии (Данте, Петрарка, Тассо). Эта эпоха поэзии, соответствующая третьему периоду развития производитель-

ных сил, для развития формы ничего нового не дает, средневековая литература дальше античности не пошла.

Четвертый период развития поэзии — литература капиталистического общества. На первом месте стоит английская литература; классическая форма новой буржуазной литературы — драма Шекспира. Но Англия первая же и уничтожила поэзию своим машинным производством; последний протест — Байрон. Во Франции Буало устанавливает догматическую, абсолютную форму, которая должна была держаться вопреки всем историческим требованиям. Но прогрессивные формы французской буржуазии до и после революции распространялись не на поэзию, а на философию и естествознание. Настоящая форма буржуазной литературы во Франции создается только в XIX веке, в романах Бальзака, Флобера и Золя. Мало-помалу становится все яснее, что потребность в поэзии уменьшается, и проповедь о том, что именно теперь общество жаждет искусств, — вздор; умирающее общество во всяком случае не в состоянии создать новые формы; такую новую форму могла бы создать только борьба, то есть пролетариат. Но он может обойтись в своей борьбе и без литературы, «ибо ныне и давно уже борьба не нуждается в поэтических средствах языка, ибо он во всяком случае употребляет более сильный язык». То, что сегодня еще рассматривается как литература, — это последняя форма, которая вообще еще возможна в литературе, она почти научная. Лессинг, немецкий Шекспир, в одном забытом стихотворении говорит: «Древность будет постоянно кичиться перед нами своим Гомером, а славу нашего времени возьмет на себя Ньютон».

Из этого Лю Мэртен заключает, что уже Лессинг



разделял ее точку зрения, что в современном обществе место поэтов суждено занять ученым,— и Ньютоном нашего времени,— заключает автор,— является М а р к с. Вся поэзия нового времени, например в Германии, за исключением поэзии 1848 г., не имела цели, содержания, а цель имела политическая экономия, которая и родила своего гения — Маркса. И Мэртен жестоко высмеивает тех коммунистов, которые думают, что коммунистический строй способен выделить нового гения — поэта. С крушением ремесленного способа производства исчезло и искусство. В литературе ремесленный базис в историческом смысле есть язык как материал для поэзии; при машинном способе производства язык поэзии, как и всякое другое ремесло, погибает. Как театр уступает место кино, так и поэзия уступает место телефону, радио, газете; язык снова, как в первобытном обществе, становится только средством сообщения и констатирования; современные фельетоны и романы в газетах — жалкие остатки былой поэзии. Искусства сейчас нет и не может быть. Задача марксиста-литературоведа состоит в том, чтобы довести пролетариат до сознания этих изменений. Формы как искусство, вне их утилитарного содержания, не что иное, как фетиш. В капитализме нет искусства, оно было только в феодализме. Все новые формы литературы: экспрессионизм, футуризм, дадаизм и т. д.— только карикатура; все формы искусства исчерпаны. Пролетариату нечего ждать нового искусства, да оно ему совершенно и не нужно.

Для Лю Мэртен понятие стиля существует только в поэтическом понимании формы по производственному признаку; таких стилей, по видимому, существует четыре, по основным способам производства. Более универсаль-

ное, но неповторимое явление в ее концепции имеет жанр как непосредственное проявление осознанной формы данной эпохи. Эволюция литературного процесса фактически у нее и состоит из смены жанров как специфических форм, соответствующих тому или иному способу производства. Конкретно Мэртен развернула эту проблему в ряде статей в «Rote Fahne» и других органах<sup>1</sup>. Ее интересует, например, вопрос, почему революционная литература не знает сатиры ни в поэзии, ни в повседневной прозе<sup>2</sup>. «Объяснить это исторически-материалистически, — пишет она, — означает обратить внимание на изменяющийся характер вещей, на тот факт, что, подобно тому, как в экономической области определенные силы и деятельность изменяются и, как кажется, погибают вследствие определенных причин, заменяясь другими достижениями и другими отношениями, соответственно то же совершается и в умственной области». И она и здесь развивает известную нам уже мысль, что способом представления в средние века, соответственно способу производства ручного труда, было искусство, а в эпоху социализма — наука, заменяющая, вытесняющая искусство. Поэтому «сатира пролетарская не была бы больше действительна в ее специфическом жанре, ибо великие народные формы, универсальные сосуды массового мышления, как эпос и басня, были расчленены, специализированы и изменены в художественных формах

---

<sup>1</sup> Lu Märten. Geschichte, Satyre. Dada und Weiteres («Rote Fahne». № 164 от 24 августа 1920 г. и др.). Ее же. Die revolutionäre Presse und das Feuilleton («Der Gegner», Heft 6, Jg. 1920/21 г.).

<sup>2</sup> Лю Мэртен здесь ошибается: как революционная буржуазия, так и литература пролетариата имела и имеет своих сатириков.

буржуазии — в романе, лирике, новелле, которые могут отличаться легким или серьезным характером, но определяются своим содержанием не иначе как индивидуальным характером буржуазного мировоззрения в окраске индивидуального художника.

Таким образом, вся диалектическая сущность пролетарской сатиры на буржуазное общество заключается в чрезвычайной серьезности его науки и в классовой борьбе: разрушающее, отрицающее — это классовая борьба; созидательное, утверждающее — наука коммунизма».

Но и капитализм не может уже иметь сатиры, как показал дадаизм, — продолжает Мэртен. «Больше не нужно как о го бы то ни бы ло с р е д с т в а и еще менее искусства для сатиры или карикатуры... ибо капитализм во всем, «an sich», и сам — сатира. Это простое воспроизведение данного состояния... И это во всяком случае достаточно кровавая сатира. Таким образом, здесь происходит то, что самое внешнее, самое бездушное, самое материальное воздействие капитализма не нуждается более в обдуманном художественном осознании и форме для своей активности, но простое воспроизведение, фотография заменяет и здесь искусство... Это сатирическая диалектика капитализма». То есть, по Лю Мэртен, выходит, что жанр сатиры мог существовать только раз, в средние века, когда для его процветания имелись необходимые предпосылки.

Вот вкратце литературоведческая и искусствоведческая концепция Лю Мэртен. Ее «ультра-материалистический» уклон состоит прежде всего в том, что она неправильно понимает роль человека в производственном процессе; он у нее протекает в каком-то самобытном, чисто техническом порядке, человек уча-

ствует в нем лишь как механический двигатель. В ее одностороннем понимании производственного процесса отсутствует творческая, сознательная деятельность человека. Маркс определяет трудовой процесс в первом томе «Капитала» таким образом: «Труд есть прежде всего процесс, совершающийся между человеком и природой, процесс, в котором человек своей собственной деятельностью обуславливает, регулирует и контролирует обмен веществ между собой и природой». Веществу природы он сам противостоит как сила природы. «Для того, чтобы присвоить вещество природы в известной форме, пригодной для его собственной жизни, он приводит в движение принадлежащие его телу естественные силы: руки и ноги, голову и руки. Действуя посредством этого движения на внешнюю природу и изменяя ее, он в то же время изменяет свою собственную внешнюю природу. Он развивает дремлющие в последней силы и подчиняет эти силы своей собственной власти. Мы не будем рассматривать здесь первых животноеобразных, инстинктивных форм труда... Мы предполагаем труд в форме, составляющей исключительное достояние человека... Самый плохой архитектор от наилучшей пчелы с самого начала отличается тем, что прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове». Мы привели эту цитату потому, что основная ошибка концепции Лю Мэртен именно состоит в том, что она понимает трудовой процесс только как инстинктивную форму труда, отсутствует сознательная, творческая сторона. Все, что не имеет непосредственного отношения к так понятому производственному процессу, она считает экономически ненужной,

пустой, самоцельной формой. Это, однако, не так. Ф о р м а в марксистском понимании есть не только совокупность определенных материальных средств производства, но включает в себе также и результат сознательно-творческой деятельности человека. Но раз автор в определении фактора и происхождения искусства отрицает эту сторону деятельности человека, то, конечно, «чистое» искусство, не утилитаристское, является экономически ненужным элементом, «искусственно» созданным группой бездельников в эпоху феодализма. Мэртен не учитывает исторической необходимости наступления эпохи «абстрактного мышления» и «чистого искусства», лишенного, по ее мнению, всякого содержания. Можно было бы привести десятки цитат из работ Маркса и Энгельса, где они именно говорят об исторической необходимости эпохи «умственных процессов» и где они подчеркивают, что на определенной ступени развития производственных сил деление на физический и умственный труд было общественно необходимо. Маркс, например, говорит о том, что для того чтобы увидеть связь между умственным и материальным производством, прежде всего необходимо рассматривать последнее не как в с е о б щ у ю категорию, но в определенной исторической форме; что так, например, капиталистическому способу производства соответствует иной способ умственного производства нежели средневековому способу производства, и если не рассматривать самое материальное производство в его специфической исторической форме, то невозможно понять определенно соответствующее ему умственное производство и взаимодействие обоих.

Вся беда Лю Мэртен в том, что она именно не прини-

мает во внимание специфичности каждого исторического способа производства и соответствующего ему способа представления и взаимоотношения обоих, иначе она не могла бы признать искусство капиталистической эпохи «экономически ненужным» развитием одной внешней формы. Она именно впадает в ошибку, от которой предостерегал Маркс, и рассматривает форму и ее развитие как «всеобщую категорию», как нечто имманентное, диктующее в своем развитии свои формы умственным проявлениям общества.

Лю Мэртен — формалистка. «Искусство есть проблема формы, а не содержания», — она подчеркивает неоднократно. Ее формализм, конечно, иной, нежели у буржуазных литературоведов-формалистов. Но ее односторонне понятый производственный процесс и «сверхматериалистическое» понимание формы литературы и искусства как развития «технического, формального, производственного и от содержания изолированного» — должны были привести ее к отрицанию возможности пролетарской литературы, да и искусства вообще, в современном и в будущем обществе. «Форма коллективного труда, — пишет она, — должна быть такой же естественной и такой же внеклассовой, какой была первобытная форма. Она будет развиваться на основе формы предметов будничной потребности и будет определяться сознательной формальной диктатурой машин». Подобно тому, как ошибка «ультра-материалистического» формализма Лю Мэртен коренится в ее немарксистском понимании производственного процесса, так и вся ее концепция развития литературы и искусства имеет свои корни в неправильном понимании производительных сил. Она стоит на вульгарной мелкобуржуазной

точке зрения, что машина господствует над человеком, и это даже «сознательно». В социалистическом обществе, согласно Марксу и всем марксистам, будет господствовать не машина, а человек через коллективно организованное общество. В понимании производительных сил Лю Мэртен безусловно находится под влиянием теоретиков II Интернационала, по теории которого производительные силы развиваются как нечто имманентное, самостоятельное и ни от чего не зависящее, и раз они развиваются помимо нас, то мы должны лишь препятствовать их разрушению. Согласно этой реформистской теории производительные силы обладают имманентно присущими свойствами привести общество к социализму. Когда этот момент наступит, то скорлупа, буржуазное государство, упадет сама собой, и из нее вылуцится зрелое зерно — социализм. Эта реформистская теория принимает качество предмета за самый предмет, обращает объект в субъект и наоборот. Ведь производительные силы как таковые не есть нечто самостоятельно развивающееся, они — не первоисточник процесса общественного развития, а являются производным средством сущности общественного развития — в о с п р о и з в о д с т в а ж и з н и ч е л о в е к а. Это положение Маркс великолепно развивал еще в 1845 г., в той части «Немецкой идеологии», где он критикует Фейербаха. Конечно, общество не может развиваться вне среды — они друг друга определяют, но «Das übergreifende Moment», по выражению Гегеля, здесь является общество. Ошибка в концепции Мэртен состоит в том, что она, сознательно или несознательно, восприняла это неправильное реформистское понимание производительных сил; во всей ее концепции отсутствует т в о р ч е с к и й с у б ъ е к т, д е й-

с т в е н н ы й человек, или, если он и выступает, то в подчинении, скованным имманентно развивающейся формой.

В теории литературы и искусства Мэртен имеется еще много других неправильных положений, но все они восходят к отмеченному неправильному пониманию производственного процесса и производительных сил. Остановимся только еще на одном аргументе, приведенном ею в доказательство того, что литература умерла и больше не воскреснет, что она уступает место радио и кино, — это то положение Лю Мэртен, что пролетариат, как класс восходящий, должен был бы уже иметь свою высокую художественную литературу, как, например, имела ее буржуазия до прихода к власти. Эта аналогия неудачна. Буржуазия до прихода к власти была уже давно классом не угнетенным, а владеющим всеми достоинствами науки, всеми необходимыми социально-экономическими предпосылками для развития большого искусства. У пролетариата, наоборот, этих предпосылок нет, и ясно, что полностью свои творческие возможности он сможет развернуть только после прихода к власти. Но, несмотря на самоуверенные утверждения и «сверхматериалистические» теоретические доказательства Лю Мэртен, что пролетарской литературы не будет и пролетариат, будто бы, совершенно и не нуждается в ней, — литература эта весьма успешно развивается не только в стране победившего уже пролетариата, в СССР, но и в странах капиталистического Запада и зарубежного Востока она становится все более и более могучим фактором в борьбе за освобождение рабочего класса.

1931.



## СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ТЕЧЕНИЯ В НЕМЕЦКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

### 1

Еще в 1911 г., после выхода в свет первых книг Гундольфа и Унгера, основателей духовно-исторической школы в немецком литературоведении, всем стало ясно, что дни историко-филологического метода сочтены. Тогда уже Пауль Меркер увидел, что наступил благоприятный момент для выработки плана и теоретической платформы новой немецкой литературной энциклопедии — с переоценкой всех ценностей старых школ, с устранением биографизма, филологии, чистого формализма в литературной науке и для объединения всех новых литературоведческих сил вокруг метода, названного им «реалистическим» или «социально-литературным». Но план такой энциклопедии был тогда отвергнут осторожными капиталистическими издателями.

После войны Меркер совместно с В. Штамлером осуществил свое намерение «переоценки всех ценностей» в духе нового буржуазного мировоззрения периода относительной стабилизации капитализма и издал вышеупо-

мянутую энциклопедию<sup>1</sup>. Она собрала актив сотрудников свыше 100 человек. Но о строгом проведении какого-нибудь единого литературоведческого метода и речи быть не могло; редакторы-издатели с самого начала были вынуждены пойти на компромисс с духовно-исторической школой, подчеркивая особенно лишь роль «реальных факторов», а в прочем — ограничиться некоторыми общими программными положениями, наиболее характерными для послевоенного немецкого буржуазного литературоведения: отказ от биографизма и чистого формализма, историко-филологической и историко-культурной интерпретаций литературных явлений. Свои принципы издатели формулировали следующей декларацией в предисловии к энциклопедии:

«Всеобщая научная установка за оба последние века, продолжая, само собой разумеется, учитывать личный момент, выявила повсюду сильную склонность к сверхличному, типическому, всеобщему, принципиальному и наряду с историей литературы как искусства довела до полного развития духовно-историческое литературоведение; но этому реальному (sachlichen) моменту она придала несоразмерно большое значение. Литературная жизнь представляется уже не только полем действия творящих образы личностей, но одновременно выявлением более глубоко лежащих течений, направлений, модных стилей, изменений вкуса. Изучение развития литературных форм, видов, родов, которым раньше занимались отдельные лица и случайно, ныне резко выступило на первый план интереса. Всюду ясна сила общих течений и настроений,

---

<sup>1</sup> Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Hrsg. von Paul Merker und Wolfgang Irtammler. Berlin, 1925—1929.

литературоведческая мысль ревностно изучает продольные сечения и линии развития от начала до конца; личное и единичное расчлняются на волнообразные движения высшей истории духа и цивилизации. Но вместе с этим реальные основы (действительные ценности) истории литературы, то есть совокупность сверхличных факторов и факторов, подчиненных личности, сделались в несоизмеримо большей степени, нежели раньше, предметом исследования и интереса... В этом смысле... энциклопедия стремится в первый раз сделать господствующим принципом точку зрения изучения фактов и формы».

Немецкая литературная энциклопедия является самым монументальным памятником буржуазного литературоведения «социально-литературного» и духовно-исторического направлений на Западе. Конечно, она не выдержана на все сто процентов ни в одной методологии; конечно, в ней имеется немало статей формально-эстетической интерпретации литературоведческих терминов и явлений, — в конечном итоге ее методология эклектична. Но все же буржуазно-социологическая трактовка литературы и искусства занимает в ней видное место, и поскольку это направление имело сторонников и у нас в СССР и считалось некоторыми критиками чуть ли не марксистским методом, — может быть, небезынтересно и бесполезно найти социальные и философские корни этого социологизма и тем самым вскрыть его антимарксистскую сущность. В своем анализе мы будем ограничиваться основными произведениями главных представителей двух течений в немецком социологическом литературоведении: Меркера и Шюккинга.

Пауль Меркер — главный редактор энциклопедии — основатель «социально-литературного» метода.

Этот метод, по определению Э. фон-Лемпицкого в энциклопедии, «при анализе литературно-исторического развития считается с социальной группой общества».

Левин Шюккинг — самый выдающийся представитель так называемого направления «литературного вкуса», рассматривающего историю литературы по преимуществу как эволюцию литературного вкуса; ибо, как предполагает Лемпицкий, «истинной проблемой социологического исследования литературы является отношение между потребителем (публикой) и производителем. Это отношение, при котором критик выступает в роли посредника, исчерпывает литературную жизнь».

Меркер противопоставляет свой социально-литературный метод прежде всего «чисто исторически-суммирующему исследованию», то есть биографическому методу, и провозглашает как «первичное» — определяющее литературу «общее историко-эпохиальное, единственно проливающее свет на вторично-подчиненное явление личности и объединяющее его»<sup>1</sup>. Вместо произведения единичного, отдельной личности, центр тяжести переносится на *societas litterarum* на общую духовную и литературную структуру эпохи. Он ни в коем случае не склонен умалять значения «великой руководящей личности» и в литературе, но все же вынужден констатировать:

«Нас каждый раз поражает, до какой степени отдельные литературные деятели, даже великие и величайшие, без исключения или за очень редкими исключениями, захвачены современными им общими идеями и литературными направлениями... как при таких обстоятельствах

---

<sup>1</sup> При кратком изложении метода Меркера мы пользовались, главным образом, его книгой *Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte*. Leipzig und Berlin, Teubner, 1921.

ясно видно, что какое-нибудь лирическое стихотворение, роман или драма,— в своей внутренней и внешней форме, во всем своем построении, во всех деталях своей техники и своего стиля, в своих образах и символах, в своей ритмике и течении речи, в своем выборе слов, вплоть до *epitheta ornantia*,— являет собою верное отражение своеобразия духа его эпохи» (I. с., стр. 50).

Но Меркер решительно возражает против теории среды Тэна: она для него слишком материалистична, «в то время как у него нигде не отводится надлежащего места истинному состоянию духа эпохи». Он также и против теории переживаний Дильтея и его школы, ибо она не вскрывает «неясного стремления эпохи к определенной форме, к инстинктивной подчиненности творящего способности восприятия и своеобразию выражения, свойственным его времени».

Для своего метода исследования Меркер выдвигает пять факторов, охватывающих, по его мнению, весь комплекс проблем художественности и литературы.

1. Совокупность выступающих в данную эпоху литературных явлений высказывает родственные черты. Некоторой сфере сюжетов и мотивов оказывается чрезвычайное внимание. Особенно же формальные свойства возвращаются с поразительной правильностью. Каждая эпоха имеет свой эпохиальный стиль, «причем и этот стиль эпохи, как и все, захваченное потоком развития, никогда не остается постоянным, но все время меняется, переживая весеннее цветение, летний расцвет, осеннее увядание и зимнее оцепенение, в особенности же надо отметить, что характер стиля почти никогда не представлен в чистом и безоговорочном виде, но новое и старое, подлинное и ненастоящее, чистые и перекрещиваю-

щиеся моменты стиля существуют или проникают один в другой. Однако основное стилистическое направление перешивает настолько, что о нем можно говорить как о типическом формальном характере данной эпохи». При этом Меркер особенно подчеркивает, что история развития литературных стилей еще не написана, а также мало исследован вопрос о взаимоотношении формы и содержания. Ему кажется совсем несостоятельным решение этих вопросов формалистами, и он полагает, что исследование формы должно быть построено историко-генетически, «не только констатируя и каталогизируя, но исследуя каждый раз причины возникновения и более глубокие условия господствующей литературной формы и ставя ее в связь с общей духовной и культурной структурой данного времени».

2. Социально-литературный метод исследует также каждый раз вкусы эпохи. Если история стиля исследует происхождение литературного произведения, то история литературного вкуса, — «развитие литературной жизни со стороны воспринимающей публики и взаимное влияние производства и потребления. Ибо при своей работе поэт в большинстве случаев думает — сознательно или бессознательно — об определенной публике, на которую он хочет влиять». Причем необходимо принять во внимание не только литературный вкус широких масс, но и превышающий средний уровень вкус высших слоев общества.

3. Определяющим фактором является «теория поэзии», так как фактически теория и мнение ученых оказывали во все времена неоспоримое влияние и давали решающий толчок как поэтической практике, так и критике. Значение имеют также и программы и платформы

литературных групп, в частности для драмы же — драматургические воззрения и театральные принципы, так как они предписывают «производству» определенные пути.

4. В большей или меньшей степени определяющим фактором является и влияние иностранных литератур; между народами происходит постоянный оживленный обмен идеями, и не только идеями: «В громадной степени воспринимаются сюжетные импульсы и формальные направления, так что более глубоко проникающая национальная история литературы возможна только в ее связи с мировой литературой». Меркер поэтому требует создания «литературоведческой географии путей сообщения, которая, уничтожив литературные рамки и исследуя сферы влияния определенных художественных центров..., могла бы привести к интересным выводам».

5. Последний фактор — это теснейшая связь литературы с остальными областями искусства, а также с наукой, мировоззрением и т. д. эпохи. Графически Меркер представляет свою схему обусловленности литературного произведения в такой последовательности: мировоззрение, стиль эпохи всех искусств, теория поэзии, иностранная литература, литературный стиль эпохи, произведение писателя.

Решающим фактором в последней инстанции, вообще базисом литературы, по Меркеру, является господствующее мировоззрение эпохи: ее основное направление в конечном итоге решает вопрос о родственном характере стиля отдельных искусств и стоящих вне искусств культурных наслоений; «но только при одновременном и социально-литературном изучении, принимающем также во внимание социологические зависимости и более глубокие

подземные течения литературной жизни, литературовед может надеяться вполне справиться со своей задачей». Причем Меркер требует, чтоб искусствовед при исследовании стиля эпохи не ограничился произведениями «высокого стиля», а в такой же мере привлекал бы и искусство садоводства, мебельной техники, парикмахерских мод и т. д. Ибо для всех этих «искусств» «жизнедарующим центральным солнцем» так же, как для литературы, является господствующее мировоззрение.

Как мы видим, Меркер во многих пунктах своей концепции тесно соприкасается с тем направлением в духовно-исторической школе, которое возглавляется Унгером, с той однако существенной разницей, что первый в своей системе переносит центр тяжести не на индивидуальное творчество, а на социально-психическую структурную связь всего культурного комплекса, противопоставляя теории переживаний, интуиции и бессознательному — социологически-обусловленный и сознательный процесс, а идеалистической диалектике — позитивизм.

Уже в концепции Меркера художественный вкус эпохи считается одним из главных факторов, обуславливающих литературное произведение. Но свое развитие как основной фактор художественный вкус получил лишь в концепции проф. Левина Шюккинга<sup>1</sup>. По сравнению с Меркером, эта концепция, казалось, означает определенный шаг вперед в смысле дифференциации и социологизации литературного процесса. Шюккинг прежде всего устанавливает, что нет какого-то единого «духа времени», источника и «базиса» метода Меркера и духовно исторической школы, а нужно го-

<sup>1</sup> Л. Шюккинг. Социология литературного вкуса. Л., Academia, 1928.



ворить «о господстве определенного вкуса в определенное время» (I. с., стр. 19). Что такое «дух времени», по Шюккингу? — «Само собою разумеется, что всякое искусство соответствует определенному мировоззрению, которое и понимается под «духом времени». Но таких мировоззрений в каждой эпохе несколько. «Резче всего выступают группы, сложившиеся в результате социального расслоения. Разная социальная атмосфера порождает разные общественные идеалы» (стр. 23). Какой из этих общественных идеалов является господствующим в искусстве данной эпохи? — Мировоззрение определенной группы, — отвечает Шюккинг, — признаваемой передовым культурным слоем. Но и это понятие, оказывается, не однозначно, потому что может существовать общественный слой, являющийся господствующим в данное время вследствие своих «материальных средств», а истинным носителем передовых культурных идей будет другой социальный слой (например, аристократия в литературе XVIII века, когда буржуазия уже владела «материальными средствами»). «Отсюда с полной ясностью следует: не существует вовсе «духа времени», но есть, так сказать, целый ряд «духов времени». Во все периоды можно выделить резко различные группы с различными жизненными и общественными идеалами. С которой из них господствующее в данный момент искусство связано теснее всего — это зависит от разнообразных обстоятельств, и только тот, кто живет не на земле, а в облаках, приписывает это действию чисто идеологических факторов» (стр. 24).

Дальше Шюккинг исследует «литературную почву литературы в прошлом и ее значение». Он убежден, что

одной только экономической почвы для расцвета искусства еще недостаточно. В течение целых столетий «история литературы в значительной своей части — история благотворительности отдельных князей и аристократов»; это оттого, что только князю средства позволяли содержать поэта. Правильность пословицы: «Чей хлеб я ем, того и песни пою» — в известном смысле подтверждается. Шюккинг принимает в расчет и вкусы заказчика, так, например, он объясняет возникновение буржуазной драмы заказом театра: «...Когда буржуазная публика заменила феодального покровителя и место знатного покровителя занимает теперь издатель... (стр. 34). Только постепенно, по мере отхода аристократии в политической и общественной жизни на второй план и роста экономической и социальной роли буржуазии, образуется новая публика, и отношения начинают приближаться к нынешним... Итак, если попытаться найти единый основной принцип развития художественного вкуса, рассматриваемого с социологической точки зрения, то надо во всяком случае признать, что социальная почва не должна быть оставлена без внимания. Конечно, не почва создает искусство. Ил не порождает угря, как полагал Аристотель, однако уже ближе к истине утверждение: где нет ила, нет и угря» (стр. 35).

«Социальную почву» Шюккинг рассматривает весьма вульгарно. Вообще, «изменения социального положения художника», затем взаимоотношения «литературы и публики» и т. п. проблемы занимают нашего автора очень сильно: и при возникновении новых литературных направлений, и при образовании «эстетических общин», — везде художественный вкус играет у Шюккинга выдающуюся роль. «Прежде всего уже в самом процессе твор-

чества господствующий в обществе вкус играет не последнюю роль».

Конечно, этим не сказано, что искусство является товаром, который «сознательно приспособляется производителем к требованиям публики», но зато путь, который проделывает художественное произведение, уже больше похож на товар. «В некоторых отношениях, хотя, конечно, не во всех, можно установить аналогию с организацией промышленности, где производитель и потребитель давно уже отделены друг от друга множеством промежуточных инстанций, оказывающих чрезвычайное влияние на обе стороны» (стр. 80). Такими «промежуточными инстанциями» в литературе являются реклама, литературная критика и т. п., одним словом — мы имеем здесь, по Шюккингу, такую же «конкуренцию материальных сил, как в мире хозяйства».

## 2

Указав на основные принципы социологических течений в немецком литературоведении, как они представлены в концепциях Меркера, Шюккинга и др.<sup>1</sup>, нам необходимо, прежде чем перейти к их марксистскому анализу, найти те корни в современной немецкой социологии, которые питали эти течения. Ибо ясно, что изложенные системы не представляют чего-нибудь самостоятельного, оригинального, а являются лишь перенесением определенных научных построений и тенденций германских буржуазных социологов на литературу. Кроме того, обе

---

<sup>1</sup> К буржуазно-социологическим интерпретациям литературных явлений в немецком литературоведении относятся также Дибелиус, Фер и др.

литературоведческие концепции — и Меркера и Шюккинга — не являются применением какой-нибудь одной целостной, единой социологической системы, а лишь эклектическим использованием нескольких систем. Тут есть и Лампрехт и Макс Вебер, Трельч и Зомбарт, Бюхер и др. Но больше всех повлияли на них, по признанию самих же немецких литературоведов, Вебер и Трельч.

Социология как буржуазная наука возникла на Западе именно как воинствующая наука в борьбе буржуазии против марксизма и пролетариата. В этой борьбе буржуазные социологи, убедившиеся в обреченности и беспомощности метафизики и открытого идеализма, восприняли — как это часто бывает в борьбе — некоторые методологические приемы своего противника, вульгаризируя их, присоединяя их не органически, а механически к своим позитивистическим, идеалистическим по существу концепциям. Так и немецкие социологи восприняли ряд положений марксизма в разных степенях и в различной трактовке. Конечно, социологическая система Макса Вебера не то же самое, что система Трельча, Тенниэса, Зомбарта и др. Но корни всех этих систем одни и те же, и все они отвергают материализм, историзм, диалектику и классовую борьбу. Мы коснемся здесь вкратце, для лучшего понимания корней концепций Меркера и Шюккинга, лишь социологических систем Вебера и Трельча, и то только двух, но коренных вопросов, вокруг которых и вращаются положения обоих литературоведов, а именно вопроса о взаимоотношениях базиса и надстройки и связанного с ним вопроса о построении концепции исторического развития.

По существу Макс Вебер, несмотря на разные попыт-

ки сделать из него чуть ли не марксиста, не только далеко от диалектического метода в своих работах, но он для объяснения исторического процесса вообще не вскрывает действительных корней исторических явлений: производительные силы и их значение у него стоят рядом с надстроечными явлениями — правом, религией и т. д. Вебер, таким образом, п л ю р а л и с т, то есть он не выводит явлений многосторонней общественной жизни закономерно в конечном счете из экономического базиса. Вебер сам называет свой метод «эмпирической социологией», то есть он не строит синтетической схемы исторического процесса, обнимающей все времена и народы, не дает общих, законченных законов развития человеческого общества, а всегда применяет историко-сравнительный типологический метод; он избегает при построении своих хозяйственно-исторических концепций обобщений, а пользуется для установления законов, типов общественно-хозяйственных формаций и ступеней их развития «идеальными», «типологическими» явлениями и аналогиями.

Как мы видим, у Вебера проблема базиса и надстройки, занимающая его так сильно, не решена: базис у него совсем не выделен из «общего мира явлений», экономика, право, религия — все имеет равноценное значение. В этом же духе вопрос о базисе и надстройке поставлен и у Трельча. В своих «Социальных учениях» этот социолог также говорит о значении «экономико - социально - политического массива» для духовных и культурных явлений; свой вывод он формулирует так:

«При этом я убежден в определяющем его (то есть массива) значении. Конечно, он со своей стороны также

обусловлен психологической и умственной установкой. Но более тонкое внутреннее содержание культуры вовсе не есть проявление и осознание его, но — особое творение, в то же время сильно, до самой глубины, обусловленное этим массивом»<sup>1</sup>.

Тот же плюрализм, как и у Вебера, и опять базис не выделен из «экономико-социально-политического массива».

В чем смысл социологии Вебера? Выражением идеологии каких общественных групп является его концепция? — Все его исторические построения, его строго рационалистическая социологическая система служат определенной цели, которая сводится, по определению Трельча, к тому, «чтобы определить наше положение и наши будущие возможности, поле действия и род средств, при помощи которых мы можем построить будущее; и совершенно обособленно и независимо от этого выбор ценности — из невозможного политеизма ценностей, — которой мы обязаны всей нашей силой и для осуществления которой мы без остатка отдаем все наши познания... это для Вебера национальная сила и величие. В распоряжение этой единственной, недоказуемой, создающейся лишь решением и волей ценности поступает самое обширное и самое тщательное познание истории, доказывающее решающее для настоящего значение демократизирующей, механизмирующей техники государственной эксплуатации цезаристическими вождями. Такова его философия истории и связь ее с этикой и учением о ценностях. Все остальное, именно все иррациональ-

---

<sup>1</sup> Ernst Troeltsch. *Der Historismus und seine Probleme*. Tübingen, Mohr, 1922, стр. 65—66.

ное и всякая стоящая за этим идея развития, отвергается резко и определенно-ясно. Поэтому его прозвали современным Маккиавели»<sup>1</sup>.

Из неразрешенной Вебером и Трельчем проблемы базиса и надстройки вытекает их неуверенность в периодизации исторического процесса. Отвергая, с одной стороны, диалектику и, с другой стороны, устраняя из позитивизма его телеологически-эволюционные моменты, Вебер должен был притти к чрезвычайно высокой оценке роли личности в истории — именно руководящей роли предпринимателя — хозяина хозяйственного вождя, выделяющегося из технической интеллигенции на определенной ступени развития хозяйства. И поэтому, по Веберу, «чисто социологический и прежде всего экономический элемент каждый раз обуславливается основными культурно-умственными положениями, иногда даже подавляется ими, впоследствии же снова подчиняет их себе. Точно так же он зависит от цивилизаторско-технически-интеллектуального состояния и, наоборот, влияет на темп и развитие этого состояния». Что к этому пониманию исторического процесса Вебером может прибавить Трельч? Он пишет: «В действительности настоящая субъективная периодизация возможна только при помощи социально-экономического, политического и правового базисов. Только они дают определенные, все выносящие и согласующиеся и, кроме того, внешне легко узнаваемые отношения структуры. Но основание лежит еще глубже: все духовные, цивилизаторские и культурные элементы покоятся на этом базисе, связаны с ним еще своей пер-

---

<sup>1</sup> Ernst Troeltsch. Der Historismus und seine Probleme. Tübingen, Mohr, 1922, стр. 161.

вобытной структурой и при всяком выявлении самостоятельного существования прочно охватываются им и определяются до самого центра души. Как далеко, и в каком размере, и с каким результатом — это каждый раз особый вопрос. Ведь элементарные жизненные потребности питания, половой жизни, ассоциации внешнего житейского мира и порядка, — как в крупном, так и в мелком масштабе, как у отдельных лиц, так и в исторических группировках, — определяют строй жизни и этим самым, так сказать, и кадры духовной жизни. Часто кажется вполне вероятным, что существует общий корень, из которого происходят основные формы обоих вместе с их взаимным определением, но в эти глубины человеческий глаз проникает лишь с трудом»<sup>1</sup>. Тут не только плюралистическое объяснение исторического процесса, но и в конечном итоге даже отрицание возможности познания «первоисточника» движущего фактора этого процесса».

Что же касается политических взглядов Вебера, то и их нетрудно определить по приведенным выше цитатам: наиболее справедливым и нравственным государственным строем он считает демократию, обеспечивающую политическое величие и будущее Германии, причем больше всего его занимает именно проблема вождя, как логический вывод из всей его социологической системы; ибо в сущности все его хозяйственно-исторические исследования преследуют не столько установление законов экономического и общественного развития капитализма, как проблему вождя, то есть каким образом на определенной ступени развития хозяйства

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 756.



выделяются руководители этого хозяйства. Понимание Вебером демократии явствует хотя бы из его разговора с Людендорфом после германской революции 1918 г., приведенного в книге Марианны Вебер: социолог-демократ уверял генерала, что он тоже против демократии, как ее обычно понимают; он ее толкует в следующем смысле: народ выбирает себе вождей, которые потом, не спрашивая больше пославших их, ведут страну сильной рукой к «национальному могуществу». Вебер был идеологом той части предприимчивой германской буржуазии и ее научно-технической интеллигенции, которая является носительницей нового, послевоенного германского империализма, той самой части, которая до войны была за «демократию», потому что она (то есть ее передовые идеологи) сознавала, что нелепый полуюнкерский вильгельмовский империализм губит «здоровый», рационалистический, молодой империализм. Идеологию Вебера с ее теорией сильного вождя с «цезаристской натурой» в известном смысле можно считать предшественницей современного германского фашизма.

Таковы в кратких чертах философские и политические корни той науки социологии, из которой по указаниям самих же литературоведов так много заимствовано для построения «социологической науки о литературе». Но было бы ошибкой механически и притом полностью переносить систему Вебера или менее воинствующего Трельча на литературоведческие концепции Меркера и Шюккинга: обе они ни в одной из существующих буржуазных социологических теорий до конца не выдержаны, а эклектичны. Но поскольку каждый литературоведческий метод всегда так или иначе является лишь составной частью определенной философской системы, оп-

ределенной научной методологии в классовом понимании, так и концепции Меркера и Шюккинга в этом отношении опираются на современную буржуазную социологию.

Для Меркера и Шюккинга так же, как в системах Вебера и Трельча, основной задачей, составляющей вообще пробный камень при разграничении идеалистической, буржуазной социологии от марксизма, является идеалистическое разрешение проблемы взаимоотношения базиса и надстройки и понимания исторического процесса. Прежде всего Меркер и Шюккинг так же п л ю р а л и с т ы: они не выделяют экономического базиса как основного фактора общественного процесса из правовых, религиозных и др. надстроечных явлений; для Меркера «первичный» фактор есть «всеобщее историческое», *das allgemein Zeitgeschichtliche*, куда входят наравне с экономикой и право, философия и религия эпохи, создающие господствующее мировоззрение и общекультурный комплекс. И этот «первичный» комплекс порождает и определяет более высокие проявления искусства— «вторичного, обусловленного» порядка. Он в сущности не идет дальше исследования «духовной и общекультурной структуры» эпохи и ее господствующего мировоззрения, как «жизнедарующего солнца». Ему кажется, что своим «социально-реальным» фактором он создал себе твердый базис, отправную точку построения своего литературоведческого метода; на самом же деле он вращается в порочном кругу, где одно производное явление должно определять второе, второе — третье и т. д. Весь этот «общекультурный комплекс» и господствующее мировоззрение эпохи как «жизнедарующее центральное солнце» сами представляют собою лишь надстроечные явления

над базисом, для которого Меркер так же, как и Вебер и Трельч, не дошел как идеалист.

С внешней стороны, казалось бы, ближе к марксистскому пониманию базиса и надстройки в литературе подошел Шюккинг; если мы в словаре Меркера напрасно ищем понятие класса, классовой борьбы и т. п., то Шюккинг все же говорит о социальных группах вместо класса и о социальной почве — вместо базиса и т. д. Для него ясно, что в каждую данную эпоху не существует единого культурного комплекса: он всегда дифференцирован по социальной структуре общества; что нет одного, а есть несколько «духов времени»; что господствующее искусство связано именно с мировоззрением господствующей социальной группы и что только тот, кто живет не на земле, а в облаках, приписывает эти изменения в искусстве, его дифференциацию и т. д. действию «чисто идеологических факторов». Однако тем не менее марксистское понимание роли базиса и надстройки в литературе и для Шюккинга остается книгой за семью печатями. «Конечно, — пишет он, — не почва создает искусства. Ил не порождает угря... однако уже ближе к истине утверждение: где нет ила, нет и угря». Этот «ил» на философском языке Трельча — «первичная структура», и в словах Шюккинга видно то же убеждение невозможности ее познания, как в вышеприведенной цитате Трельча о глубинах, куда очень трудно проникнуть человеческому глазу. «Идеологические» явления, по Шюккингу, определяются, правда, социальными и «экономическими» факторами, но экономику он понимает, как мы увидим ниже, лишь «денежно-материально».

Как Меркер и Шюккинг в понимании базиса и надстройки опираются в основном на социологию Вебера и

Трельча, так и их концепции эволюции литературы зависят от систем исторического развития обоих социологов. Концепция Меркера, как и социология Вебера, глубоко антидиалектична: если Вебер не строит обобщений законов исторического развития, использует как узловые пункты процесса развития «идеальные» пункты, считая все остальное «промежуточными» ступенями, так и Меркер конструирует из аналогий, свойственных различным областям искусства эпохи, особенно на основании формальных, повторяющихся стилевых явлений, стиль эпохи. Правда, он поднимает вопрос о необходимости историко-генетической интерпретации формы, но не решает его. Правда, он не рассматривает стиль эпохи как нечто застывшее, а как возникающее, развивающееся и отмирающее явление, но эти процессы им мыслятся лишь замкнуто в пределах этого единичного идеального явления (стиля эпохи). В каждой эпохе есть «основное стилистическое направление», «...которое следует рассматривать как типичную, характерную форму данной эпохи». Все остальные литературно-стилевые явления — промежуточные, параллельные или побочно-перекрестные, исполняющие в литературе функции «промежуточных ступеней» Вебера в истории хозяйства, а движущим фактором всего процесса литературного развития является, по Меркеру, «социально-психическая связь структур... и тесная зависимость поэтического стиля эпохи от всего необычайно запутанного комплекса идей, воззрений и форм..., который опять-таки является выражением определенного общего тона культуры, лежащего в основе всех совершающихся с течением времени изменений». Меркер таким образом только констатирует, что литература есть одна из частей культурного комплекса и что ее законы

развития суть законы «общего направления культуры», а о них ему известно лишь, что они очень... «запутаны».

Для Шюккинга развитие литературы есть развитие художественного вкуса, а развитие последнего — в этом у него нет никаких сомнений — есть смена социальных групп. И «если попытаться найти единый основной принцип развития художественного вкуса, рассматриваемого с социологической точки зрения, то надо во всяком случае признать, что социальная почва не должна быть оставлена без внимания». Но каким образом социально-общественное развитие влияет на изменение художественного вкуса? И тут у Шюккинга опять выявляется вульгарная «денежно-материальная» трактовка экономического базиса: «История литературы, — заявляет он, — в значительной своей части есть история благотворительности отдельных князей и аристократов». Почему? — Потому что только князю и аристократу материальные средства позволяли содержать поэта. Огромное значение в развитии литературы приписывается социальному заказу, исходящему от покровителя, буржуазного издателя, театра и т. д. Дальше художественный вкус социальных групп воздействует на литературу через всевозможные передаточные инстанции, как-то: реклама, театр, критика и т. п. Затем всякие изменения в социально-экономическом положении художника, во взаимоотношениях между писателем и публикой влияют на эволюцию художественного вкуса. Только при подобной вульгарной трактовке взаимоотношений социально-экономической и художественно-стилевых формаций и деляческом понимании социального заказа можно притти к упрощенному объяснению, например, немецкого классицизма, обязанного, между прочим, по Шюккингу,

своему расцвету в немаловажной степени тем, что Наполеон, несмотря на разорение Германии, материально обеспечил немецкого школьного учителя, создав таким образом рынок для литературы.

Основным движущим фактором в изменении художественного вкуса, а стало быть и литературы, Шюккинг считает социальную группу. И «резче всего выступают группы, сложившиеся в результате социального расслоения. Разная социальная атмосфера порождает разные общественные идеалы». Но мировоззрение какой именно социальной группы будет решающим в определении господствующего художественного вкуса эпохи? — Мировоззрение группы, признаваемой передовым культурным слоем. Но нередко бывает так, что какая-нибудь социальная группа по своему мировоззрению является передовым культурным слоем, а носителем господствующего литературного вкуса будет все же другая группа. «Возьмем, например, — пишет Шюккинг, — нынешнее положение дел в Германии. Кому принадлежит ныне передовая роль? Рабочий класс безусловно имеет много оснований претендовать на нее. Он является истинным носителем многих передовых идей, подлинных культурных целей, частично возникших в среде буржуазии, но более или менее ею оставленных, как напр. идеологии пацифизма, или борьбы против механизации физического труда. В этих областях рабочий класс, пользуясь выражением Ибсена, — «в союзе с будущим». Однако даже лучший друг рабочих поколеблется, по крайней мере в настоящее время, попросту утверждать, что прогресс науки и искусства в такой же мере, как процесс общественной жизни, зависит преимущественно от этого слоя, поскольку в широкой массе представителей

физического труда в силу сложившихся условий все еще царит отсутствие интереса к собственно идейным проблемам, которое исчезает только постепенно, вместе с улучшением их экономического положения»<sup>1</sup>.

Такое понимание носителей развития литературного процесса с головой выдает буржуазный характер социологической концепции Шюккинга. Для нашего «друга рабочих» как для буржуазного идеолога непостижимо, конечно, что «пацифизм», так усердно насаждаемый в свое время буржуазно-демократической и мелкобуржуазной интеллигенцией и социал-демократией в умах рабочих, ни в какой степени не является «передовым» для рабочего класса мировоззрением. Для Шюккинга, конечно, непостижимо, что никакие «пацифистские» или «антимеханистические» мелкобуржуазные ламентации против техники не помогут победе мировоззрения рабочего класса в литературе эпохи, а что эту историческую роль пролетариат возьмет на себя, лишь завоевав политическую власть и овладев средствами производства. Шюккинг видит возможность дальнейшего литературного развития, собственно говоря, лишь в обуржуазивании рабочего класса и для достижения этой цели он и здесь выдвигает свой рычаг исторического процесса, проходящий красной нитью через всю его книгу, — профессиональное «улучшение экономического положения» социальной группы, в данном случае пролетариата (внутри капиталистического строя).

Процесс развития художественного вкуса в концепции Шюккинга не имеет с в о и х, отличных от развития (дифференциации) социальных групп, законов. И вот духов-

---

<sup>1</sup> Л. Ш ю к к и н г, о. с., стр. 23—24.

но-историческая школа, отводя роли художественного вкуса то место в эволюции литературы, которое он занимает в системе Меркера, «дополнила» теорию Шюккинга законами «диалектики». Так, Б. Марквардт в своей статье в энциклопедии устанавливает следующие законы этого развития: 1) литературный вкус охотно перекидывается от полюса к противоположному полюсу; 2) несмотря на кажущуюся суровую реакцию, литературный вкус не превращается внезапно в свою противоположность: всегда имеет место временное перекрещивание линий вкуса; несмотря на все противоречия, существуют такие многочисленные внутренние связи. Старая спадающая главная волна какого-либо литературного вкуса уже влечет за собою нижнее течение, которое затем возносится на гребень новой вздымающейся волны; 3) новое направление вкуса ищет и часто находит свои точки соприкосновения с прошлым не только в предыдущем, но в значительно более ранних периодах вкуса; 4) а именно, несмотря на то, что вновь всплывающие течения вкуса выступают всегда с притязаниями, что они требуют чего-то, еще никогда не требовавшегося, предлагают что-то, еще никогда не вкушавшееся, все же в скорости они испытывают потребность в некоторого рода традиции, вследствие этого выискивают исторические прототипы, которые одновременно могли бы служить верным поручительством для привлечения и укрепления еще колеблющегося доверия к молодому направлению. За этими «законами» нетрудно увидеть абстрактно-идеалистическую триаду диалектики современной неогегельянской философии, опоры духовно-исторической школы. Мы не знаем, принимает ли сегодня проф. Шюккинг эти законы «диалектики» в развитии художествен-



ного вкуса или нет. Но это и не так существенно: Марквардту, как и Шюккингу, так же неизвестен базис, действительный движущий фактор эволюции художественного вкуса и вообще искусства.

Таким образом, обе социологические литературоведческие концепции — как Меркера, так и Шюккинга — являются буржуазными и с марксизмом, за исключением некоторых внешнетерминологических сторон, ничего общего не имеют. Оба они отрицают марксистское понимание базиса и надстройки и по существу возвращаются в порочном кругу взаимодействий и «взаимопросвещения» надстроечных явлений, причем концепция Меркера, хотя она также глубоко эклектична, теснее всего связана с социологическими системами Вебера и Трельча. В концепции же Шюккинга в большей степени представлена идеология немецкой буржуазной интеллигенции в период относительной стабилизации капитализма.

Мы уже вначале указали, что в конце 20-х гг. социально-литературное направление, возглавляемое Меркером, стремится к известному компромиссу с духовно-исторической школой направления Унгера. Это получило свое выражение в ряде статей литературной энциклопедии и исследованиях. От этого в позитивистические, антидиалектические построения немецкого социологизма типа Вебера и их разработку в литературоведении переносятся некоторые идеалистически-диалектические формулы, но буржуазная сущность этих литературоведческих теорий от этого, конечно, не меняется. Этой ограниченной буржуазной сущностью проникнуты и многие статьи энциклопедии; так, например, ряд историко-методологических терминов (песня труда, журнализм и др.) получили освещение не только в чисто буржуазной интерпрета-

ции, — что в буржуазной энциклопедии вполне понятно, — но и исторически только в рамках буржуазного развития. Этой ограниченной буржуазной сущностью и объясняются некоторые курьезы, когда, например, у авторов некоторых статей от страха перед революцией глаза становятся настолько зоркими, что они усматривают во всякой левой мещанской оппозиции «большевизм» в литературе. Характерна в этом отношении в энциклопедии статья Г. Геккеля — «Политическая поэзия». Безобидные мелкобуржуазно-интеллигентские вопли и протесты экспрессионистов автор социологически и политически расценивает таким образом: «Новое искусство экспрессионизма отдает себя почти без исключения в распоряжение революционной мысли; их цели — окончательное устранение войны и полное преобразование социальных отношений. Достигнутое при помощи ноябрьского переворота не удовлетворяет многие радикальные умы, стремящиеся к диктатуре пролетариата по образцу русского большевизма. Многочисленные периодические издания и сборники служат целям этого «активизма». — Кто же, интересно знать, эти писатели, которые в немецкой литературе так упорно стремятся к «диктатуре пролетариата»? Они тут же перечисляются: Штернгейм, Кайзер, Унру, Толлер, Г. Манн, Л. Франк, Верфель, Газенклевер. И ведь эта статья напечатана не в 1919 г., когда перепуганная буржуазия считала каждого «активиста» спартаковцем в литературе, а в 1928, — в период «консолидации» капитализма, и в энциклопедии под редакцией Меркера...

1930

## ДУХОВНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА В НЕМЕЦКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В обзоре состояния литературоведения в Германии в послевоенные годы (до 1928 г.)<sup>1</sup> мы указали на господствующее положение, занимаемое «духовно-исторической» школой. Во вступительной статье к настоящему сборнику мы дальше установили классовый характер «духовно-исторического» метода и связали его с буржуазной идеологией эпохи империализма. Под этим именем известно литературоведческое направление, всецело опирающееся на современную идеалистическую философию и именуемое поэтому также иногда и «философским» литературоведением. Основные черты, отличающие это течение от историко-филологической школы и от школы формально-эстетической, состоят в перенесении центра тяжести при исследовании литературного произведения на содержание его, на идейный его комплекс, на мировоззрение писателя и его зависимость от идей эпохи, на синтез культурного целого, являющегося в

---

<sup>1</sup> Современное литературоведение в Германии. Обзор литературы за последние два десятилетия. («Литература и марксизм», книга первая, 1928 г., стр. 151—174).

свою очередь результатом саморазвития единого «имманентного духа». При чем представители этого современного, реакционно-метафизического «духовно-исторического» метода считают себя «наследниками» и продолжателями классической идеалистической философии и теории искусства восходящего немецкого бюргерства конца XVIII и начала XIX вв. В задачу настоящей статьи входит преимущественно исследование классовых основ, социальной детерминированности всех этих ступеней проявления определенных идей, вызвавших в области литературоведения тенденции и методологические устремления, характеризующие «духовно-историческую» трактовку литературного развития. В силу основного принципа указанного метода, а именно — что литература в своем развитии определяется философией, то есть господствующим мировоззрением эпохи, наше исследование будет посвящено, главным образом, выявлению классовой сущности этих господствующих «идей эпохи» и их взаимоотношений с методологическими требованиями, выдвинутыми «духовно-историческим» направлением, причем в процессе изложения выяснится, что современная «духовно-историческая школа» имеет такое же отношение к теории искусства немецкого классического идеализма, какое имеет закат, конец буржуазного общества, к периоду своего начала и восхода.

## 1

Если оставить в стороне эпоху немецкого просвещения<sup>1</sup>, то первым представителем «духовно-исторического»

<sup>1</sup> О немецком литературоведении до Гердера см. книгу S. von Lempicki — *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts*, Göttingen, 1920, стр. 468.

понимания литературного развития в немецком литературоведении нужно считать И. Г. Гердера. В конце XVIII века социально-экономический строй Германии переживал глубокие внутренние изменения. Сохраняя в общем свой прежний внешний облик — экономический базис просвещенной монархии, мануфактура срасталась все более органически со всем народным хозяйством, делая его интенсивнее и сложнее; эти изменения в свою очередь предъявили новые требования к руководителям нового хозяйственного уклада, фактически освобождаясь от оков меркантилистического государства. Эти коренные изменения в экономической структуре общества должны были вызвать и коренные изменения в идеологии. Если Лессинг и его эпоха просвещения оптимистически верили во всемогущую силу разума, то бурные стремления передового отряда интеллигенции средних и низших, плебейских слоев бюргерства, боровшегося за свободу индивида, за разрушение сословного государства и связанных с ним идеологических надстроек, выразились в литературоведении в замене критического метода Лессинга генетическим Гердера, рассматривавшего литературное творчество всех народов в тесной зависимости от их особенностей и языка. По этому методу «бури и натиска» литература понималась как живой организм, подчиняющийся всем законам развития, становлению, росту и смерти. Поэзия вырастает на определенной почве и может развиваться лишь при определенных условиях. Молодой Гердер предвосхитил многие мысли, развитые затем представителями буржуазно-революционной идеологии. «Вчувствовавшись» в отдаленные времена и в «дух» народов, Гердер оформил свои бунтарские мысли в яркие картины культуры и обширные

исторические концепции с лейтмотивом «р а з в и т и е». «Вчувствовавшись» в язык, он создал свою грандиозную генетическую теорию о возрастных ступенях человеческой культуры, ее детского лепета, юношеских стремлений и старческого отцветания. Эта «философия», сводящая все развитие к органическому росту и отживанию, носящая в себе, в каждой исторической эпохе, свои понятия права и морали, отвергла идеализацию первобытного состояния Руссо, равно как и превосходство гордого разума эпохи просвещения над темным средневековьем. Но этот метод выдвинул другой вопрос: если все развитие подвержено участи всякого живого организма, то есть кончается смертью, то в таком случае и литература, например, должна умереть; другими словами — ее развитие лишено смысла. И молодой Гердер, смелый революционер мысли, создал свое понятие «гения» (Geniebegriff), ставшее, в совершенно искаженном виде, основным рычагом понимания литературного процесса «духовно-исторической школой»: существует г е н и й, который не подчиняется этим законам развития организма; в гении заключены источники творчества, преодолевающие железный поток жизни. Этот экстатически-понимаемый, вечно-молодой гений — творец Гердера — отличается от «сильной личности» Ст. Георге, Э. Бертрама, Гундольфа и др., и этим же отличается революционный в то время метод Гердера от современных реакционных исследователей литературы.

Генетический метод раннего Гердера должен был скоро уступить место методу культурно-эволюционному. Слабые еще капиталистические элементы в Германии не могли предоставить требуемой почвы для развития идей «бури и натиска». Некоторые из последо-

вателей их погибали (Ленц и Бюргер); другие, среди них и Гердер, меняли веки и переносили свои стремления из мира действительности в мир идей. Понятие о «гении», прерывающем поток закономерного развития, постепенно уступает место церковному понятию бога. Бунтарь превратился в эволюционера. Названное выше противоречие (о бессмысленности развития литературы) разрешается теперь верой в вечно действующую эволюцию; культурно-историческое развитие переносится из области естественно-органического в сферу духа: иррационально-органический элемент в мировоззрении Гердера исчезает, историческое развитие направляется теперь уже по разумному божественному плану, и лишь производное, детали — как особенности народов, их литературы и культуры, — объясняются географической и физической средой. Отдельные представители немецкого романтизма, выставившие в своей программе, особенно в начале движения, не мало бюргерских требований, как, например, Фр. Шлегель, приблизились в своем понимании литературы как «совокупности всей интеллектуальной жизни нации» к точке зрения Гердера. Иное дело, когда бюргерство в 30-х и 40-х гг. сильно возросло и перешло в наступление на всех фронтах на феодальную идеологию: в истории, философии, религии и т. д. Значение работ в этих областях Бруно Бауэра, Штрауса, Фейербаха, но прежде всего философии Гегеля в ее совокупности, — общеизвестно. Нас здесь интересует литературоведческий метод либеральной буржуазии 30—40-х гг., самым ярким представителем которого является Г. Г. Гервинус. Он в более непосредственном смысле, чем Гердер, может быть назван основателем немецкого буржуазного литературоведения.

Гервинус прежде всего резко выступает против романтической школы, рассматривающей литературу как абсолютное явление, и против «поэтических и мифологических глупостей, при помощи которых романтизм разрушал всякий здравый смысл». Гервинус понимает литературу не как самостоятельное явление, а как часть общественно-политической и культурно-умственной жизни нации; она подчиняется всем законам эпохи, является «орудием тенденции» эпохи. Он не отрицает, что написал свою известную четырехтомную «Новую историю национальной литературы германцев» (1835—1842) в духе тенденции своего класса, либеральной буржуазии 30-х и 40-х гг. Как идеолог прогрессивного тогда еще немецкого бюргерства, Гервинус направил свой метод в первую очередь на выявление узловых пунктов «времен расцвета» в немецкой литературе, каковых он насчитывает три: эпоху XI—XII веков, эпоху реформации и классицизм, то есть периоды, когда бюргерские элементы в немецкой литературе проявлялись сильнее всего. Все остальные эпохи — лишь паузы, переходы или подготовки. Эта схема немецкого литературного развития, оставшаяся господствующей (у буржуазии) надолго, направлена на героизацию и апологию классицизма, как разрешения всякой литературы. Гервинус — весьма последовательный либеральный бюргер. Этим и объясняется его резкая критика Гете, которому он не мог простить его ухода из действительности в мир идей, в то время когда Германия боролась за свою национальную независимость. Но Гервинус прежде всего — буржуа, у которого на первом месте стоят утилитаризм и практицизм. Поэтому он считал, что после эпохи классицизма, этого литературного апогея его класса, никакая



литература невозможна; и если поэзия раньше служила задачам гармонического воспитания человека, то теперь она должна уступить место политическому воспитанию общества в духе государственности Гегеля.

Мы остановились на Гервинусе немного подробнее потому, что он характерен для периода, когда немецкое бюргерство проявляло максимум политической деятельности. Уверенная в своих силах, буржуазия 40-х гг. не нуждалась в самопроизвольном сильном и экстатическом гении, прерывающем органическую цепь развития, как двигателе литературы: у Гервинуса носителями развития являются сильные личности, но они не создаются божественной силой и не действуют самопроизвольно, а обусловливаются исторически требованиями времени. Этот «двигатель», по Гервинусу, лишь наиболее яркий выразитель, носитель идей эпохи; его биография имеет значение лишь как биография эпохи. Идеал такого «двигателя» — сильная, цельная и мужественная личность, путь развития которой ведет непосредственно к национальной мысли. «Дух» своей эпохи Гервинус видел в эмансипации бюргерства, и поэтому он и ищет своих героев в предвестниках национально-бюргерской освободительной борьбы в немецкой литературе, как, например, в Гуттене, Лютере, Лессинге и Г. Форстере; последнего он прямо называет «самым классическим писателем нашего языка».

Метод Гервинуса весьма односторонен; он недооценивал, или вернее совершенно игнорировал проблемы художественной формы. «Эстетической критики,— пишет он,— историк литературы не должен совершенно касаться». Его антиподом в этом отношении является ранний представитель формально-эстетического метода.

К. А. К о б е р ш т е й н. Другая характерная черта метода Гервинуса — это его специфически-буржуазный практицизм, следствием которого является его узкий исторический кругозор, выразившийся в данном случае в его утверждении, что классицизмом кончается всякая литература. «Я написал это произведение, историю немецкой литературы с самого начала с намерением показать немцам, — пишет он, — что запас подлинных лавров, которые им суждено было пожинать в области поэзии, уже весь истощился». Ясно, что в этом провозглашении невозможности дальнейшего развития литературы большую роль играли эстетические взгляды Гегеля, который установил, что капитализм влияет отрицательно на ряд отраслей духовного творчества и, прежде всего, на поэзию. Эта односторонне-практическая точка зрения Гервинуса в начале 40-х гг. была преодолена молодой воинствующей школой младогегельянцев, сделавших и из эстетического учения своего учителя революционные выводы. Этой радикальной интеллигенции казалось странным, что литература не может иметь будущего. И революционное мировоззрение младогегельянцев, получившее свое наиболее яркое выражение в «Гальских (немецких) ежегодниках» (1838—1843), выдвинуло лозунг: поэзию не нужно превращать, по рецепту Гервинуса, в политику, а ее нужно сделать политической. В одной статье в «Ежегодниках» о Гервинусе автор хотя и называет его «первым великим историком нашей национальной литературы», но резко ополчается против его «пессимизма». Он пишет: «Как бы прав он ни был по отношению к новейшей литературе, все-таки он не должен был лишать ее всякого будущего. Литературе нужно было раньше осмотреться, она иска-

ла нового выхода, ошибалась, сбивалась с пути и все-таки находит сейчас настоящую дорогу. Поэзия не может ждать, пока ее захочет оживить политика, она должна сама начать борьбу, и если назвать хотя бы одно имя, то она уже нашла блестящего своего представителя в Гервеге». Младогегельянское литературоведение, так же как и Гервинус, прославляет эпохи реформации, просвещения, Великой французской революции и классицизма; оно также отрицает какое-либо значение за «темными» эпохами: средневековьем, мистицизмом XVII века и романтизмом. Весьма критически относились «Ежегодники» и к поверхностно-журналистическим литературным критикам «Молодой Германии» Лаубе, Мундту и Л. Виллю. Основной принцип литературоведческого метода младогегельянцев формулирован следующим образом: «Внутренняя связь отдельных эпох должна быть выяснена путем точного изучения источников, и вся область литературы должна быть обозреваема с общих точек зрения»<sup>1</sup>. На первое место выдвигается, как и у Гервинуса, познание исторической связи в литературе, а наивысшим идеалом является гармоническое сочетание политики с поэзией, лозунгов дня с эстетическими требованиями эпохи, поэзии с действительностью. Младогегельянцы также смотрели на классицизм как на высочайший идеал литературы — но лишь как на «завершение» якобы в области художественной формы, а не всей литературы в целом; в творческой силе Гете и Шиллера они усматривали базис для развития новой литературы, которая, путем «вращения в государство», осво-

<sup>1</sup> Dr. Else von Eck. Die Literaturkritik in den Hallischen und Deutschen Jahrbüchern (1838—1842). Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin, 1926, стр. 112.

бодится от основного недостатка классицизма — чистого субъективизма, выраженного в абстрактном гармоническом человеке. Младогегельянцы старались приспособить классическую форму к новому содержанию — изображению кипучего мира борьбы за раскрепощение индивида и разрушение феодально-бюрократических порядков. «Свободное» государство создаст и свободного поэта, оформляющего в своем искусстве реальную действительность. Влияние «Ежегодников» было весьма значительным и в области литературоведения, и молодые тогда Г а й м и Г е т н е р, будущие позитивисты, например, воспитывались на них.

## 2

Литературоведение младогегельянцев есть крупное достижение немецкой революционно-буржуазной идеологии. Но Г е й н е мог уже в 30-х гг. заявить, что немецкая философская революция закончилась с Гегелем. Буржуазия после крушения революции 1848 г. и примирения с реакцией вследствие страха перед рабочим классом отказалась от дальнейшего агрессивного наступления на фронте идеологии и перешла на поле практики, барыша и прибыли. «Немедленно после революции 1848 г. «интеллигентная» Германия распрощалась с теорией, взявшись за практическую деятельность». И «по мере того как спекуляция, покидая кабинеты философов, воздвигала себе новый храм на бирже, интеллигентная Германия забывала великий теоретический интерес...; что же касается исторических наук, до философии включительно, то здесь, вместе с классической философией, совсем исчез старый дух ни перед чем не останавливающегося

теоретического исследования». Так характеризует этот переход Фр. Энгельс в «Л. Фейербахе». Эмпирический метод естественных наук был перенесен и на науки гуманитарные, и во второй половине XIX века «чистый» позитивизм проявился в литературоведении в историко-филологической школе Шерера — Шмидта. Эта школа, следуя общим принципам позитивизма Конта Тэна, Бокля и др., старалась свести литературоведческое исследование к точным методам естественных наук путем наблюдений, установления закономерностей, взаимоотношений, аналогий явлений, исследуя в первую очередь биографию писателя, влияние среды, связи его с другими членами общества и т. д. Этот позитивистский, историко-филологический метод потерпел крушение со вступлением капиталистического общества в эпоху империализма. Заострение капиталистических противоречий, борьба с рабочим классом и др. причины, требовавшие идеологического «первооружения» буржуазии, вызвали — с общим поворотом буржуазной философии к «науке о духе» — аналогичные требования и в области литературоведения. Огромное влияние на дальнейшее развитие немецкого литературоведения имели Ницше и Дильтей.

В противовес позитивизму ранний Ницше выдвинул культурно-психологическую и культурно-эволюционную теорию. Наивысшее достижение исторического развития он видел в эллинизме, особенно в греческой трагедии. Дальше он развивает мысль о том, как в мифе представлен бог в человеке, и рассматривает трагического человека как совокупность греческой человечности; указывает, как эта трагедия через развитие заложенной в ней индивидуальности превращается в бур-

жуазную драму и как художественная культура становится сословной, демократической в греческой обстановке, делается рационалистической. Из этих двух противоречий создается затем синтез в христианской мистике севера путем включения в них «неиспорченных» массовой культурой народов севера. Задача современной культуры, по замыслу Ницше, состоит в том, чтобы возродить чувственность и музыкальность северных народов и при помощи эллинизма создать новую трагическую культуру. Под этим углом зрения он оценивал творчество Вагнера, как начало этой новой культуры. Как мы видим, Ницше принимает за основу полярность всех первичных явлений, развертывающихся в противоречиях. Но эта широко задуманная «история духа» является для него лишь апофеозом принципиального и ярко артистического аристократизма. Ибо над массами господствует экономика, «низкие» потребности, психология массового инстинкта и потребность в подчинении; а «дух» составляет исключение по своей сущности и предполагает массы как материал. Последние должны быть отстранены от «откровений» духа уже для того, чтобы не вызывать в них стремлений к самостоятельности. «Дух» должен быть свободен от всяких «низких» дел: необходимые для его развития экономические потребности удовлетворяются рабами. Без рабства нет эллинизма. Греческие войны были необходимы для создания этой «аристократически-духовной культуры». И того же самого Ницше требует для своего времени, в котором социализму суждено заменить античное рабство; он пророчит новые наполеоновские войны, новую тиранию и «новую культуру». Правда, ее достигаются лишь отдельные, «силь-

ные» индивиды, а «массы» попрежнему будут исполнять функции рабов.

Таким образом основным принципом «духовно-исторической» концепции Ницше является презрение ко всему эмпирическому, материальному, массовому. Концепция эта все более отходит от естественно-научного, точного историко-филологического исследования; целью ее становится конструирование целых эпох по субъективному, интуитивно-психологическому признаку, мало считаясь с фактическими историческими данными. Нас тут больше интересует именно этот первый период творчества Ницше как «художника-аристократа», как «противника» капиталистической культуры, как яркого выразителя «переоценки» культурных ценностей эпохи буржуазного либерализма. В своем дальнейшем развитии Ницше, «художник-аристократ», еще отчетливее делается выразителем империалистической идеологии германского милитаризма. Исторические исследования, в которых еще несколько отражаются позитивизм и диалектика, исчезают; эллинизм и мысли о воскрешении трагедии при помощи вагнеровской музыки отступают на задний план. Ницше примкнул к теории Дарвина, и ныне его историко-философские изыскания устремляются к воспитанию «сверхчеловека», в котором прежняя «художественная свобода» и интеллектуализм уступают место грубой физической силе и беспощадному эгоизму. Историческая концепция выводится теперь из антагонизма между слабостью и стадным инстинктом, с одной стороны, и силой и аристократичностью — с другой. Идеал Ницше уже не эллинизм, а вооруженные до зубов железные римские батальоны. «Декадентское» эллинизм в союзе с христианством сло-

мило римлян, и лишь ренессанс является последним великим временем Европы. Северные народы, от которых он прежде ждал возрождения культуры, трактуются как народы женственные, слабость которых выразилась хотя бы в том, что они не смогли устоять против христианства. После ренессанса Европа живет в рабстве. Из этого пессимизма был только выход: провозгласить новую эру Заратустры-Ницше.

Если на немецкую историческую науку более сильное влияние оказало мировоззрение второго периода творчества Ницше, то в литературоведческой науке большое значение имели п е р в ы й, то есть мифическое понимание роли художника, интеллектуальный аристократизм, прославление ренессанса, презрение к массам и т. д. Огромное влияние Ницше на «духовно-историческое» развитие немецкой исторической науки вообще заключается, как это сформулировал еще Э. Трельч, в поколебании им «оценочных масштабов» и исторических традиций, в замене рационализма и критицизма интуитивными и суверенными мерилami чувства и в «недоверии» к цеховой науке историков и литературоведов-филологов.

Скептицизмом проникнуто и мировоззрение Вильгельма Дильтея, провозглашенного представителями современной «духовно-исторической литературоведческой» школы своим непосредственным родоначальником, собственно методологическим основателем «науки о духе» (Geisteswissenschaft). В своих главных сочинениях: «Введение в науку о духе» (1883) и «Построение исторического метода в науках о духе» (1910)—Дильтей проводит резкое противопоставление наук о духе наукам естественным, изучающим лишь абстрактно фено-



мены путем анализа и эмпирической психологии, между тем как науки о духе имеют дело с самой непосредственной психологической деятельностью—с переживанием. Дильтей, однако, далеко не так резко, как Ницше, порывает с позитивной наукой: в основу своей теории он кладет антирационалистический эмпиризм Милля и отчасти Спенсера, принимая как исходную точку имманентность сознания. Он остается в сфере непосредственных переживаний и вытекающих из них толкований. Таким образом, все понимание духовно-общественного мира путем чистого эмпиризма переживаний зиждется, если принять теорию содержания всего познания действительности в толковании непосредственных переживаний, на интуитивной уверенности. Душевная жизнь рассматривается как непрерывный единый поток, поддающийся лишь расчленению и описанию, но не конструированию; сущность ее заключается в предшествующем всякому анализу единстве структуры, жизни, в ее иррациональности, ее подсознательности и телеологической направленности. Дильтей противопоставляет «предметному» или «естествоведческому» объяснению свой метод «понимания» или толкования жизни—описательную психологию; эта «психология структуры жизни» фактически оставляет за собой как ассоциативную психологию Милля, так и каузально-закономерную психологию Вундта. Жизнь не ограничена ничем и не поддается определению,—она вытекает из тайных источников и стремится к неизвестным целям, она доступна нашему сознанию лишь изредка и при неизвестности взаимоотношений физической и психической деятельности; ее включение в общую систему природы происходит лишь от случая к

случаю, но не постоянно: остается только необъятность индивидуальных жизненных явлений и психологическое их толкование, понимание и вчувствование в них. Если наблюдать за закономерностями развития типов и повторяющихся явлений, то можно создать общую «психотехнику», дающую нам возможность подвести то или иное индивидуальное явление под относительно твердые законы или типы, которые могут послужить историку и литературоведу вспомогательным средством при его весьма относительном объяснении истории, представляющей собой смешение и срастание этих типов. Историческое развитие, как таковое, не имеет своего смысла, — смысл имеют лишь отдельные исторические эпохи, замкнутые в себе «культурные системы» индивидуальной структуры.

По существу «наука о духе» Дильтея есть попытка соединить каузально-генетическое объяснение английских позитивистов с интуитивно-истолковывающим пониманием немецкой идеалистической философии. В классовом смысле эта попытка возрождения немецкого идеализма на якобы «более научном базисе» представляет собою стремление «приспособить» немецкий классический идеализм эпохи Канта—Гете—Гегеля к эре «железного канцлера» и грюндерства. Но в результате не получилось ни цельного мировоззрения, ни цельного метода, а лишь дуализм из соединения позитивизма с классическим идеализмом: элементы этих двух систем всегда распадаются там, где Дильтей применяет свой метод на практике—он склоняется то к одному, то к другому. В первом периоде создания своих многочисленных произведений во всех отраслях гуманитарных наук он ближе к позитивизму, во втором—к «чистому

идеализму». Его «науке о духе» больше всего недоставало идеи исторической динамики, и поэтому он охотнее всего искал «непосредственного переживания», развития психологии индивида, и почти все его работы представляют собою биографии и биографические очерки. Чтобы придать своему методу «созидающий синтез», историческую динамичность, Дильтей вернулся к Гегелю, заимствовав, однако, лишь метафизические элементы его метода, игнорируя диалектику. Большое значение Дильтея для духовно-исторического направления в литературоведении состоит в том, что он видел стержень исторического развития в «метафизическом переживании» великих гениев-художников и восставал против исследования внешних признаков художественного произведения и биографии в понимании историко-филологической школы. Дильтей сам написал целый ряд литературоведческих работ, как серию биографий немецких романтиков, а из теоретических вопросов он, главным образом, исследовал роль фантазии и психологии в поэзии, например, в книге о Диккенсе, о воображении, поэтике, эстетике и др. Особенно в своем сборнике статей «Переживания и поэзия» (1905) он исследует центральный вопрос своего литературоведческого метода, а именно—значение переживания для поэзии. Мир писателя отличается от мира других людей: во-первых, главной основой его является поэтическая фантазия, а priori входящая в душевную его конструкцию, и, во-вторых, художнику свойственно стремление высвободиться из под давления действительности при помощи присущего ему сильного произвольного импульса к творчеству, так что каждое художественное произведение есть

оформление отдельного события в освещении переживаний автора. Задача литературоведения — установить эту связь между поэзией и переживаниями писателя.

Методы «духовно-исторического» исследования Ницше и Дильтея пробили большую брешь в «чисто эмпирической» и «объективной» исторической науке. Эти тенденции еще больше усиливаются к концу столетия. На сцену выступает «философская» интерпретация всех явлений общественной жизни, в том числе и вопросов литературы и искусства. Эти тенденции выражают стремление противопоставить мощно развивающемуся миропониманию пролетариата, марксизму, сплоченный «единый метод» буржуазных гуманитарных наук; необходимо было мобилизовать, подытожить, взаимно осветить «культурные ценности», привести все к одному «духовному целому». Наиболее талантливые и дальновидные идеологи немецкой буржуазии, как например, Э. Трельч и Ф. Теннисес, усматривают основные причины этого стремления к синтезированию, к «возрождению» немецкого идеализма именно в наступлении воинствующего марксизма на всех идеологических фронтах. У буржуазии не было иного выхода: фактически она вынуждена была обороняться, и ей оставалось только суммировать и исказить «ценности» мировоззрения классического периода своего класса, то есть философской системы Гегеля, и приспособить ее для оправдания своей оголтелой диктатуры.

Мировая война, пролетарская революция и ожесточенная классовая борьба—все эти события окончательно доказали банкротство прежних идеалов, особенно в странах побежденных, как в Германии, и создали на-

строения, склонявшиеся либо к коренному пересмотру старой идеологии, либо к приспособлению ее к новому положению вещей, или же к уходу из мира действительности в метафизику, мистику, скептицизм, аристократическое уединение и т. д. Эти стремления внутри буржуазного общества эпохи «великого кризиса», которым соответствуют, конечно, разные общественные группировки, создали и множество групп и направлений в литературоведческой науке, так что общая картина ее развития за последние десятилетия на первый взгляд как будто бы показывает богатое разветвление, разносторонность ее, но на самом деле это—лишь анархия противоречивых направлений и методов, начиная от жалких остатков позитивизма и кончая мифологическими откровениями и фашистской проповедью «мифа расы и крови».

### 3

Самым характерным явлением в послевоенном немецком литературоведении является упомянутый уже поворот к Гегелю. Если буржуазия после революции 1848 г. вплоть до начала XX века относилась к философии основателя диалектического метода, как к «дохлой собаке», по выражению Маркса, то теперь она в связи с синтетическими, духовно-историческими тенденциями выдвигала Гегеля, как противовес марксизму, видела в нем «великого аристократического, метафизического, христианского и национального» спасителя от марксизма. При помощи гегелевского философского метода, идеалистической диалектики, искажая ее, буржуазия думала устранить распыленность в своих рядах и создать «единый метод». Представители неогегельян-

ства стараются придать своему движению подобие исторической необходимости. «За эпохой, находящей блаженство в собирании и анализе, последовала эпоха синтеза и потребность в истолковании смысла»<sup>1</sup>. Мы раньше старались доказать, что методы психологических «философов жизни» — Ницше и Дильтея с их скептицизмом были выражением неверия в «культурные ценности» капитализма. И когда теперь этот скептицизм превратился в полный кризис буржуазной науки, эта последняя цепляется за «диалектическую метафизику», превращает отрицательный релятивизм Дильтея в позитивный мистицизм, а тенденции Ницше в тенденции позитивно-реакционные. В сознании самих неогегельянцев это развитие представляется как «синтез на более высокой ступени»; оно формулировано так: «аналитический релятивизм плюс синтетическая спекуляция равняется диалектической метафизике гегельянского характера»<sup>2</sup>. Вот на фоне этих философских эволюций и выросла современная «духовно-историческая» литературоведческая школа; она распадается на два основных направления: 1) историко-проблематическое, рассматривающее художественное произведение как комплекс идей, и 2) метафизически-феноменологическое, исходящее из субъективного созерцания и понимающее произведение как символ идей. Кроме этих двух основных течений существует еще ряд группировок, стоящих ближе или к первому или ко второму направлению; они прежде

<sup>1</sup> Dr. H. Lévy. Die Hegelrenaissance in der deutschen Philosophie mit besonderer Berücksichtigung des Neukantianismus. Charlottenburg, 1927, стр. 92.

<sup>2</sup> Там же, стр. 90.

всего обязаны своим существованием—с формальной стороны—горячим дискуссиям вокруг новой литературоведческой терминологии. Здесь получилось настоящее вавилонское столпотворение: понятие «дух», «идея», «сущность», «образ» и т. д. толковались на самые различные лады; «идея», например, понималась то как у Платона, то как у Канта или Гегеля—как конкретная «проблема», то вообще как историческая «тенденция»; «образ»—то как синоним идеи, то как тавтология внутренней и даже внешней формы.—Еще больше споров вызвало понятие «сущности», рассматриваемой как идея Платона или как у Гуссерля, или вместо «духа», «образа» и т. д.

Историко-проблематическое направление, главным представителем которого является Рудольф Унгер, прежде всего продолжало линию Дильтея. Первой своей задачей Унгер считает координацию взаимоотношения литературоведения с общей историей духа. И тут ему кажется, что основной задачей литературоведения является разработка содержания поэзии, элементов ее мировоззрения в зависимости от ступени сознания общего духа и его отражения в смежных идеологических областях. Основное—это понимание поэзии как толкования жизни. Ступени сознания общего духа определяются его исторически меняющимся отношением к основным проблемам всей жизни духа, к проблемам мировоззрения или метафизики. Лишь истинные проблемы жизни, являющиеся имманентными проблемами духа по существу, открывают новые эры в развитии духа; они обращаются ко всему человеку: к его интеллекту, воле, чувству, фантазии и т. д., то есть ко всей внутренней жизни в ее целом. Смотря по тому,

какие проблемы преобладают в развитии духа, и умственная жизнь получает свое направление; так например, если преобладают метафизические проблемы, то в данной эпохе будет господствовать философия; если же верх берут эмоциональные элементы, то—поэзия. Эти изменения в развитии духа объясняются, с одной стороны, эволюционно-историческими, психологическими и общекультурными причинами, то есть изменениями в человеческой душевной жизни, и, с другой стороны, — объективно-вещественными моментами, вытекающими из присущей самой сущности духа и его проблематике диалектической необходимости.

Литературовед, по Унгеру, должен исследовать субъективно-психологическую сторону этого явления, то есть специально овладение жизненной проблематикой в поэзии путем вчувствования в понимание жизни и мировоззрение, из которого вырастает индивидуальное переживание и творчество данного писателя. Пока историко-проблематическое направление, как видим, еще не выходит за пределы «реально-психологической» теории переживания Дильтея. Но Унгер и его школа недаром так гордятся диалектикой Гегеля, которую Дильтей отвергал. Это «стремление приблизиться» к идеалистической диалектике Гегеля видно уже в оглавлениях ряда исследований духовно-исторической школы, как-то: «Дух эпохи Гете», «Сущность романтизма», или антитезы: «Свобода и форма», «Познание и идея» и т. д. Унгер определяет сущность своего метода следующими словами: «На двойственной природе сверхрациональных жизненных проблем духа, — духа как исторически и психологически меняющегося, определяемого его духовно-культурным положением, и одновремен-



но как духа, коренящегося в неизменной сущности человеческой природы и ее положения в космосе, основано то, что историческое развитие этих же проблем, кроме влияния на них культурного целого, его реального, государственного-социально-экономического базиса и его внутренне-духовной стороны, еще и по существу определяется имманентными законами духовно-исторической диалектики». В философии эти проблемы являются законами рассудка, в религии — чувства, а в поэзии — фантазии. В субъективном отношении и эти законы в поэзии подлежат структурно-психологическому исследованию «поэтического переживания и творчества, а в объективном — феноменологическому анализу смысла и жизненно-имманентной проблематике человеческого бытия, как такового. Обследование этих двух сторон не идет параллельно, оно охватывает предмет лишь с двух сторон, ибо именно в этом, по мнению Унгера, и заключается диалектическое развитие: «На неразрешимом взаимоотношении субъективных переживаний и творчества писателя и объективном развитии сущности жизненных вопросов человечества основана та особая диалектика, по которой в конкретной истории поэзии развивались великие жизненные проблемы». В разнообразном и интенсивном переживании великих жизненных проблем расширяется и углубляется душевная жизнь человечества; и, наоборот, жизненные проблемы усложняются и углубляются, когда через развивающееся и усложняющееся переживание человечества вскрываются все новые стороны и глубины. Поэзия как толкование жизни, особенно великими гениями-художниками, принимает значительное участие в этом процессе: писатель

совершенствует и углубляет душевную жизнь и переживания его эпохи, включает их в свое поэтическое толкование жизни, действует своей творческой силой на своих современников и будущие поколения. Он, по Унгеру, повторяет онтогенически, согласно известному биологическому закону, в концентрированной форме, развитие человеческого духа, как такового. При помощи такого псевдогегелевского метода историко-проблематическое направление определяет путь творческого процесса и содержание художественного произведения.

Но как же обстоит вопрос со взаимоотношением содержания и формы?—Нужно отметить, что противники духовно-исторической школы упрекают ее в игнорировании формально-эстетических проблем, утверждают, что она занимается лишь отвлеченно-философскими рассуждениями. Упрек этот не лишен основания. Но и здесь, в этом решающем для литературоведа вопросе, Унгер опирается на Гегеля. Уже в самом духовно-историческом методе,—пишет Унгер,—заключается решение этого вопроса: великие фазы развития стилей, как типические ступени выражения общего развития сознания человечества или каждой системы культуры, необходимо понять изнутри. Содержание и форма поэзии вырастают из одного корня: из жизненного чувства писателя и его эпохи, народа, культурного целого и действующих в этом целом традиций. Таким образом, между формой и содержанием с самого начала существуют единство и гармония.

С субъективно-психологической стороны это взаимоотношение устанавливается, как полагал уже Дильтей, таким образом, что в самом поэтическом переживании уже заложены в зародыше особенности художественно-

го оформления этих переживаний. Поэтому нужно исходить из типологического анализа переживаний и отсюда перейти к типологии возможностей поэтического оформления. Конечно, необходимо учитывать то обстоятельство, что поэтический творческий процесс в течение культурного развития все сильнее и сильнее подпадает под влияние целеустремленной и сознательной техники, которая, однако, не в состоянии уничтожить—по крайней мере в истинном творчестве—доминирующую роль имманентных, произвольно действующих творческих сил писателя.

Нельзя сказать, чтобы Унгер и его школа доказали, обосновали правильность и состоятельность этих положений. Историко-проблематическое направление разбирает целые эпохи истории литературы или творческий путь отдельных писателей под углом зрения философских понятий и конструирует разные идейные комплексы. Подобно тому, как историко-филологическая и формалистическая школы строят свои «синтезы» на внешних признаках произведений, так духовно-историческая школа строит их на отвлеченных философских категориях. В этом духе например ряд работ исследователей, примыкающих к Унгеру, например, работы П. К л у г о н а — о романтизме (1922 и 1925), В. Л и п е — о религиозной проблеме в современной драме, Г. Б р и н к м а н а — о романтизме (1926), В. М а р г о л ь ц а (1925 и 1926), Г. В а л ь т е р а — о мистицизме (1923), М. З о м м е р ф е л ь д а — о «буре и натиске» (1922) и др. Делались также попытки применить этот метод к искусствознанию (работы М. Д в о р а к а, 1918 и 1924) и к музыке (история музыки Р. М а л ь ш а, 1926). Решающие вопросы о классовых кор-

и их содержания поэтического произведения и взаимоотношении формы и содержания окутаны идеалистическими философскими формулировками, но не решены. Особенно абстрактно выводится социология содержания из «субъективно-психологических переживаний» и «объективно-феноменологических» имманентных явлений, которые, несмотря на их частичную зависимость от идей эпохи, культурного комплекса и даже социально-экономического базиса, все же, в конечном итоге, восходят к так называемым жизненным проблемам, корнящимся в непознаваемом, саморазвивающемся духе. Идеологически и методологически историко-проблематическое направление стоит ближе всего к современной исторической школе, возглавляемой Фридрихом Мейнеке. Он формулировал свою «новую» историческую программу после мировой войны таким образом: «Наибольшее, чего может достичь историк, это... изобразить события в свете высших и общих сил, действующих за этими событиями и выражающихся в них, показать конкретное *sub specie aeterni*, но окончательно определить само это высшее и вечное в своем существе и в своем отношении к конкретной действительности он не в состоянии»<sup>1</sup>. Если перевести высокомерные псевдогегельянские фразы Унгера на более понятный язык, то в его литературоведческом методе получатся те же неразрешимые для буржуазных идеологов противоречия, как и в исторической науке Мейнеке. Характерно также, что ряд работ историко-пробле-

---

<sup>1</sup> Friedrich Meineke. Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte. München, 1924, стр. 10.

матического направления посвящен Дильтею, исследованию его мировоззрения и его литературоведческого метода.

4

Глубокое противоречие между реальностью и идеей, отличающее метод только что охарактеризованного нами направления, давало себя чувствовать все сильнее, и буржуазное литературоведение, поскольку оно вообще претендовало быть наукой, искало выхода из тупика. К единственно научному решению вопроса, марксистскому пониманию литературного процесса, оно, в силу своей классовой сущности, притти не могло. Если Мейнеке объявил познаваемым, доступным для исторического исследования лишь жизненные явления исторического мира в свете мира «высшего», «вечного», недоступного нам, то другие, чтобы устранить это, просто объявили историческую реальность принципиально непознаваемой и заменили теоретическую реконструкцию реальных исторических связей своим «творческим», «эстетическим» и «художественным» методом, то есть реальную историю заменили легендой, мифом. Ни один исторический метод, оказывается, не в состоянии изобразить нам действительность такой, какой она была на самом деле. История не есть реконструкция прошлого; все, что от нее остается, это — легенда: только она соединяет героя с народом, а великая историческая личность всегда продолжает жить лишь как образ, миф<sup>1</sup>. Таким путем буржуазная историческая наука думала преодолеть противоречие, скептицизм и кризис в ее ря-

---

<sup>1</sup> Ernst Bertram. Nietzsche. 4 Aufl., 1920, стр. 1.

дах, но фактически она этим оставляет всякую науку далеко позади, делается мифологическим апокалипсисом, превращает «невидимые» и «непознаваемые» силы потустороннего в величавых демиургов, в исторических богов и героев.

После мировой войны это новое развитие буржуазной идеологии ярче чем в какой-либо другой отрасли проявилось в литературоведении. Уже школа Унгера склоняется, в ущерб исторической объективной реальности, к произвольным конструкциям больших идейных эпох и комплексов (особенно в работах Г. А. Корфа и М. Дейчбейна). Но и она для многих оказалась слишком «позитивистской» и «натуралистической». И поэтому Э. Эрматингер, известный современный немецкий литературовед, потребовал отказа от «позитивистического психологизма» Дильтея и Унгера и перехода к «идейно-обусловленному» методу. «Чего недостает современной истории литературы,—пишет он,—это коренного изменения убеждений исследователя». Каждый метод, опирающийся лишь на формальные доводы, не вырастающий органически из миропонимания самого литературоведа,—бесплоден. Во всех плодотворных для науки о литературе эпохах собственное понимание жизни определяло смысл истории. То, что меняется с течением времени, это не методологические убеждения, а содержание идеи, определяющей исходную точку. Для своей эпохи, то есть после крушения германского империализма и банкротства старых идеалов, Эрматингер требует, как коренного мировоззрения литературоведа, «храбрости для перехода к метафизике». Согласно этому «методу» он вкладывает во все свои работы свое мировоззрение везде там, где

он находит созвучие со своими идеями, и резко отклоняет все «неподходящее»; такой «метод» заключается в толковании всех литературных явлений по собственной, субъективной оценке. Свое завершение этот метод получил в метафизически-феноменологическом направлении духовно-исторической школы, возглавлявшейся профессором Гейдельбергского университета — Фридрихом Гундольфом.

Историко-проблематическое направление было нами оценено как продолжение методологической линии и мировоззрения Дильтея в условиях послевоенных противоречий германской буржуазии. Школа же Гундольфа, в конечном итоге, — продолжение идеологической и методологической системы Ницше, Ницше — «аристократического художника» в новой социальной обстановке. Видный немецкий историк и социолог Э. Трельч прямо рассматривает школу Стефана Георге, являющуюся идейным источником метода Гундольфа, как дальнейшее развитие мировоззрения Ницше<sup>1</sup>.

Впервые Фр. Гундольф применил свой литературоведческий метод в книге «Шекспир и немецкий дух» (1911), встреченной всеми сторонниками науки о духе с большим энтузиазмом. В предисловии к ней автор отметил три основных пункта, отличающих его метод от всех остальных направлений в науке и духе: 1) весь фактический материал как биографического, так и историко-филологического характера необхо-

---

<sup>1</sup> Не случайно, конечно, что в то время, как школа Унгера много занимается Дильтеем школа Гундольфа посвящает ряд исследований Ницше. Кроме цитированной уже книги Бертрама о Ницше, особенно характерна книга Herbert Cysarz. Von Schiller zu Nietzsche. Halle a/S., 1928, 405 стр.

димо отнести в «преддверие» науки, как не имеющий отношения к литературоведению, 2) литературоведение и его задачи понимаются как символическое толкование, и 3) решающая роль в литературном процессе признается за личностью писателя. Еще более четкое определение метода Гундольфа имеется в его большой работе о Гете (1916). Полнейшая субъективизация и мистификация исторического процесса, как они представлены в этой книге, вызвали огромную полемическую литературу и послужили поводом для резкого размежевания друг от друга отдельных направлений среди предшественников «духовно-исторической школы».

Гундольф и его школа, так же как и историко-проблематическое направление, резко ополчается против биографизма, формализма и филологии. Это отрицательное отношение ко всякому «критическому» аппарату, ко всему, что хотя бы в малой степени напоминает позитивизм, дошло до того, что Гундольф, например, не указывает, откуда он берет цитаты, устанавливает свои правила правописания и знаки препинания. Но прежде всего он хотел «преодолеть» дуализм в системе Дильтея, выразившийся якобы в структурной связи между переживаниями писателя и их художественным оформлением, провозгласив синтез, единовременность переживания и творчества. Ибо жизнь и творчество—едины; искусство не есть предмет, следствие или цель человеческого бытия, а первичная форма жизни; великий художник существует лишь постольку, поскольку он проявляется в своих произведениях, искусство—сама жизнь. Жизнь и произведения писателя являют-



ся лишь разными атрибутами одной и той же сущности, одного телесно-духовного единства, проявляющегося одновременно как движение и форма.

Это своеобразное «преодоление» дуалистической структуры переживаний и творчества Дильтея Гундольфом находится в тесной связи с развитием идеалистической философии последних десятилетий, в частности, с философией Бергсона. Школа Унгера, как мы видели, примкнула к неогегельянству; школа Гундольфа немыслима без Бергсона, который также рассматривает жизнь не только как часть всемирного, но именно, как абсолютное, как совокупное понятие бытия, как мерило и цель всего. Гундольф, вслед за Бергсоном, воспринимает время чисто субъективно в противоположность объективному времени, и сущность художественного произведения, по Гундольфу, познается не путем объективного анализа, а при помощи интуиции, единственно позволяющей нам проникать в глубь вещей. Как у Бергсона всеми жизненными процессами управляет жизненный поток (*élan vital*) и истинной наукой может быть признана лишь наука о живом существе, так и Гундольф всецело переносит художественное исследование в область интуитивной психологии и видит основной мотив в «философии жизни», в «жизненном потоке», в вечном изменении жизни человека. Здесь, прежде всего, имеется известное противоречие: вечно движущаяся, в безграничном потоке ежесекундно меняющаяся жизнь доступна нашему мышлению и созерцанию лишь как неподвижная художественная форма. Гундольф старается устранить это противоречие своей теорией о «шарообразном развитии сил»; пробиваясь вперед во все

стороны от ядра, силы выполняют функцию времени в творчестве, а в шарообразном протяжении — пространственную функцию.

Исходя при анализе художественного творчества не из реальных объективно существующих факторов, определяющих мировоззрение писателя и процесс его творчества, а из абстрактной, вечно существующей идеи и саморазвивающегося духа, видя основные задачи литературоведения не в «объяснении» явлений, а в их «чувствовании», Гундольф и все метафизически-феноменологическое направление впадают в полнейшую субъективизацию литературного развития. Иначе и быть не могло, раз история имеет дело только с живым, и миропонимание литературоведа определяется по тому, что он считает живым. Для Гундольфа этим живым являются о с о б ы е с и л ы, проявляющиеся в личности и произведениях великих художников. Основная задача литературоведа — выделить из всех замаскированных течений и тенденций эпохи движущее, первичное начало, сконструировать носителя его, «единый образ» «великого художника, обладающего достаточными силами, чтобы проявить свою сущность и преодолеть внешние препятствия». — Писатель, таким образом, становится предметом субъективного переживания исследователя, писатель становится мифом. В это же время немецкая идеалистическая философия выставила лозунг: наука и миф являются равноправными формами познания. Такой метод был применим якобы только к «вечным образам», как например, Шекспиру, Гете, Георге, Гельдерлину и др. Все работы Гундольфа об этих писателях, однако, имеют очень мало общего с историческими личностями: эти работы — оформленное мировоззрение

Гундольфа. В чем же оно заключается? Прежде всего он различает два вида переживаний в художественном творчестве: «Urerlebnis» и «Bildungserlebnis». Переживания первого рода — это потрясения, которые человек испытывает в своей внутренней сущности, как например, религиозные, титанические и эротические. Переживания второго рода — последствия духовно-исторического влияния, оформленного в историческом развитии идей и области искусства, религии и науки. Идеалом цельного человека, космически-одухотворенного, трагически или героически возвышенного, «вечного человека» Гундольф считает пять символических прототипов: Гете, Гельдерлина, Георга, Наполеона и Ницше. Антиподом этого типа является «прогресс»; он начинается с реформации, освобождающей заковананные до нее «взрывчатые силы» христианства (неудовлетворенность, чувство виновности и раскаяние) и создавшей «борющуюся душу», которая представляет собой такой же лживый идеал современности, как и неутомимый предприниматель. «Прогресс» создал раздвоенность между становлением и бытием, судьбою и жизнью, идеалом и действительностью, богом и душой; этот «прогресс», властелин XIX и XX веков, превратил сословное общество в «хаотическую массу», делая ее объектом всеобщего образования. Необходимо восстановить «настоящего», «античного» человека, который единственно в состоянии устранить двойственность и создать цельность в себе, работая над собою с величайшей энергией и волей. Если «прогресс» переносит центр тяжести и цель из человека на материальные стороны жизни, то ему необходимо противопоставить «растущий шар с его скрытой, лучезарной сердцевиной».

Литературоведы «метафизически-феноменологического»

направления опирались, в основном, на «аристократический» культ искусства Ницше и школы Стефана Георге; все они кичились своей «враждебностью» к капитализму, позитивизму и вообще всему «материальному». Но на самом деле их культ сильной личности, превращение истории в миф, понятие и лозунги о «вожде» и «новом царстве» и т. д. сделали их такими же «пророками» и подготовителями фашизма, как и школа Унгера со своим «неогегельянством». Гундольф умер в 1931 г. Но Бертрам и другие «ученики» Георге и Гундольфа сразу же после фашистского переворота провозгласили себя и своих учителей «истинными провидцами» революции «консервативного духа».

1930

## КРИЗИС БУРЖУАЗНОГО ЛИТЕРАТУРОВО-ВЕДЕНИЯ И ФАШИЗМ В ГЕРМАНИИ

Глубочайший экономический кризис, охвативший весь капиталистический мир, и в особенности Германию, является вместе с тем и величайшим кризисом в умственной жизни загнивающего капитализма. Кризис буржуазной науки, философии, истории, литературоведения, педагогики и т. д. проявлялся еще задолго до мировой войны и обострился во время послевоенного всеобщего кризиса капитализма, главным образом в первый его период; затем, в период относительной стабилизации, кризис, казалось бы пошел на убыль, с тем, чтобы обнаружиться во всей своей хронической безвыходности и безнадежности в третий период, в последние годы. Этот кризис еще раз со всей убедительностью подтверждает ленинскую теорию империализма.

Идеологи буржуазии чувствуют и понимают серьезность положения для господствующих классов. Перспектива неминуемой гибели вызывает у одних пессимизм, философию смерти (Шпенглер), у других — паническое бегство от мира действительности в мистицизм, метафизику, культ идеи божества, как последнего прибежи-

ща, у третьих, наиболее активных, — отчаянное контрнаступление на единственного серьезного врага, беспощадно подкапывающего последние устои капитализма — на пролетариат и его передовой отряд, коммунистическую партию. Сильный, жизнерадостный когда-то класс буржуазии, завоевавший ранее мир, выступавший в то время за всемерное развитие производительных сил, за прогресс и технику, ратовавший за разрушение феодальной идеологии на всех фронтах, за «научный метод», — сейчас устами своих философов, экономистов, историков и литераторов твердит о в р е д е техники и науки, зовет назад, к «сословному» средневековью, указывает, что спасение от наступающей пролетарской революции можно найти в дебрях метафизики и мистицизма. Проповедник этого крыла буржуазных идеологов, Освальд Шпенглер, в своей предпоследней, чрезвычайно характерной книжке «Человек и техника» (1931), декларирует, что «сильные и творческие дарования отворачиваются от практических проблем науки и начинают заниматься чистым спекулятивным мышлением». И чтобы не осталось никаких сомнений, почему буржуазные идеологи сегодня уже не могут восхищаться «фаустовским мышлением», почему им «начинают приедаться» техника и наука, Шпенглер продолжает: «Степень напряжения между руководящей и исполняющей работой приняла катастрофические размеры. Начинается бунт против машины, против организованной жизни, в конце концов против всех и всего. Организация работы, заключающаяся в течение десятилетий в понятии коллективной деятельности и в основе которой лежит различие между руководителями и руководимыми, между головой и руками, разрушается снизу». Пессимистический идеолог

загнивающего капитализма понимает, что грядущая пролетарская революция разрушит как капиталистический базис, так и надстройки, но он, конечно, не хочет призвать нового мира, который должен наступить после победы пролетариата, а считает гибель капитализма гибелью человечества вообще.

Философия пессимизма Шпенглера в той или иной форме разделяется во всех капиталистических странах; но не случайно, что она с особой яркостью проявляется именно в Германии. В этой стране, — самом слабом звене послевоенной капиталистической системы, в стране, где классовые противоречия обнажились чрезвычайно резко, где создаются предпосылки для пролетарской революции, — кризис буржуазной идеологии должен был обостриться раньше всего, и «переворужение» идеологов обнаруживается нагляднее всего. Дело в том, что не все капиталисты собираются умирать вместе со Шпенглером: более воинствующие идеологи буржуазии (как, впрочем, и сам Шпенглер) перестраиваются на фашистский лад, будь это открыто и нагло, как национал-социалисты, или «умеренно», как сторонники «сильной государственной власти» и т. д. до национал-социалистского переворота. Причем идеологи фашистской буржуазии нередко стараются «реставрировать» под соусами всяческих «неоизмов» именно реакционные стороны философских систем буржуазных идеологов времен революционной весны своего класса, отрицая их революционные стороны, фальсифицируя их. В этом отношении для той же Германии весьма характерно «возрождение» Гегеля, так называемое «неогегельянство», признающее только «метафизику» великого диалектика-идеалиста. Под этим знаком прошел весь 2-й конгресс Международ-

ного гегелевского союза в Берлине (октябрь 1931). Проф. Рихард Кронер в своем докладе («Гегель и современность») заявил, что ныне, когда мир трещит по всем швам, надо опираться на наследство Гегеля. Это «наследство», по его словам, состоит в «метафизической сердцевине» гегелевской философии, которую нужно вылущить и развивать; философия, по его мнению, по своей сущности является метафизикой, и поэтому результаты точных наук не могут служить исходной точкой для философии.

Никогда еще, может быть, за все время существования капитализма его идеология не отличалась таким пессимистическим, растерянным и метафизическим, но вместе с тем и обнаглевше-воинствующим, империалистическим характером, как сейчас. В тисках кризиса бьется не только крупная, но и широкие слои разоренной средней и мелкой буржуазии. Понятно, что такой глубокий кризис, потрясающий все основы капитализма, получает свое выражение и в литературоведении. Опять-таки, повторяем — в литературоведении всех капиталистических стран, но с особой отчетливостью в Германии. Поэтому мы в настоящей статье останавливаемся на немецком литературоведении.

## 1

В 1930 году в Берлине вышел капитальный труд под названием «Философия литературоведения»<sup>1</sup>; здесь представлены виднейшие литературоведы современной

---

<sup>1</sup> Philosophie der Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Emil Ermatinger. Berlin. Junker und Dünnhaupt. 1930. VII, 478 стр.



буржуазной Германии. Этот сборник — ярчайший документ кризиса буржуазного литературоведения на Западе; он показателен для того тупика, в котором сейчас находится эта наука, и для «выхода», к которому стремятся буржуазные идеологи — к религиозной метафизике и к оголтелому фашизму.

Издатель сборника, известный немецкий литературовед, проф. Э. Эрматингер, пишет в предисловии: «Философию литературоведения в логически чистом смысле может, по существу, написать только одно лицо (разрядка наша.— Ф. Ш.), или, если подобный труд хотят издать в виде сборника, то это должно быть произведением какой-нибудь единой философской школы или направления. Ибо занятия философией состоят не в суммировании, но исключительно в развитии понятий; развитием же в данном случае называется всесторонняя разработка мышлением какой-нибудь целостной идеи или ясного и определенного направления. То же относится и к понятию научного метода. И он, как логическая форма соответствующей науки, будет плодотворен только в том смысле, если он целостно определяется каким-нибудь единым ядром. И если бы какая-нибудь эпоха подчинилась влиянию господствующего философского мировоззрения, то «философия литературоведения» могла бы сделаться основной методологией для этой эпохи. Это оказало бы на науку громадное плодотворное влияние». Проф. Эрматингер, как представитель одного из оттенков духовно-исторической школы в немецком литературоведении, мечтает о том, как бы построить метод на мировоззрении, а не на биографических, филологических, философских или формально-эстетических элементах, — конечно, он имеет в виду мировоззрение, философию метафизического иде-

ализма. Но, увы, даже такие мечты оказываются иллюзорными; ибо, продолжает Эрматингер, «подобной возможности ныне нет (и, думаю, еще долго не будет). Никогда еще, с самого зарождения немецкого литературоведения, не было его положение так запутано; в его многообразии отражается все смятение умственной и политико-экономической жизни. Совершенно нет отвлеченной объединяющей идеи. Методы, школы, направления борются между собой с такой остротой противоречий, что часто вообще нельзя понять друг друга. Даже в самых простых основных логических понятиях литературного суждения господствует, как это видно из недавних исследований, неопределенность, вызывающая на многозначительные размышления в наше время, когда слово «философия» не сходит, кажется, с уст всех так или иначе причастных к умственной жизни».

Большинство из тринадцати авторов, представленных в сборнике крупными работами об основных проблемах буржуазного литературоведения, принадлежит по своей методологической ориентировке к духовно-исторической школе; они настроены чрезвычайно пессимистически и постоянно связывают задачи литературной методологии с общим кризисом «всего мира». Если в период относительной стабилизации капитализма 1924—1928 гг. немецкие буржуазные литературоведы требовали нередко «социологического», «научного» метода с учетом хозяйственно-политической жизни, как одного из важнейших факторов развития литературы, то теперь они же вместе со Шпенглером выступают против техники и прогресса и резко ополчаются против всяких попыток методологии литературоведения на «научно-политических» и «социологических» основах. Так, Эрматингер в своей статье

«Закон в литературоведении» требует прежде всего «отказа от описательного метода позитивизма и пристрастия «осмысливания (Besinnung) метафизического, основного свойства науки о духе»<sup>1</sup>. Исследуя законы «телеологической связи» явлений, единичного и всеобщего, постоянства и полярности в философии и их применения к литературоведению, Эрматингер, например, определяет закон полярности следующим образом: «Он выводится из самих свойств жизни, как выражения противоположных сил, как «борьбы», согласно принятому слишком резкому и одностороннему определению. Где жизнь, там постоянно нарушается равновесие с той или другой стороны, и если оно где-нибудь и наступает, то, пока длится жизнь, оно будет лишь неустойчивым равновесием, и малейшее дуновение ветерка может снова его разрушить. Итак, можно сказать, что жизнь — неотступное стремление восстановить равновесие и в то же время — бессилие создать его на продолжительный срок. Лишь смерть означает устойчивое равновесие и вместе с ним — полный покой»<sup>2</sup>. Таким образом кризис современного буржуазного общества провозглашаются Эрматингером вечным, «нормальным» законом, заключительным песимистическим аккордом.

Другой известный литературовед духовно-исторической школы Герберт Ц и з а р ц в своей статье «Принципы периодизации в литературоведении» пытается пренебречь современным кризисом, совершенно отрицая всякие «законы» литературного развития и перенося его в метафизическое царство «искусства для искусства». Рез-

<sup>1</sup> Emil Ermatinger. Das Gesetz in der Literaturwissenschaft. (Указанный сборник, стр. 353).

<sup>2</sup> Там же, стр. 358—359.

ко нападая на сторонников «политической периодизации» (Шлоссер, Гервинус, Гегель), Цизарц хочет доказать, что история литературы совершенно независима от политически-хозяйственной мировой истории, потому что она... первичная способность и прародительница всех создающих актов духа; история литературы — не «провинция всеобщей истории», а, напротив, «царство с собственной конституцией, собственной монетой и со сферой собственной «ведомственности» (Evidenz) <sup>1</sup>. Все эти критики и «бумагомараки», которые делят историю литературы по политическим или хозяйственным формациям, по его мнению, горько ошибаются, ибо «благороднейшее и своеобразнейшее содержание истории литературы, как таковой» <sup>2</sup>, не проявляется в этих формациях. Так как литературовед, при исследовании какого-нибудь стиля, не должен задавать себе вопроса, почему он такой, а только, что он такое, то становится понятным положение Цизарца, что «искусство как искусство вообще не имеет истории». Ссылаясь далее на периодизацию Шпенглера, Цизарц так же отрицательно относится к индустрии и технике, к «либерально-демократическим силам», порожденным ими. Он хочет показать на «антиреалистически-антирационалистической» реакции немецкой литературы после войны, направленной против «целлеустремленно-умственной механики» Запада, этого «победного кулака цивилизации», и во время относительной стабилизации, когда эта же литература превратилась в литературу «техники», «что развитие ее нельзя периодизировать по законам «предметной истории» (Sachge-

<sup>1</sup> Herbert Cysarz. Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft. (Там же, стр. 109).

<sup>2</sup> Там же, стр. 110.

schichte), что это было бы «убийственным нигилизмом», «прыжком отчаяния»<sup>1</sup>. Периодизация мыслится им только по законам «царства духа», тогда лишь мы будем обладать «компасом в кризисе современной культуры». Сегодня же, особенно подчеркивает Цизарц, «всякая человеческая свобода находится под тысячью мечей Дамокла диктатур справа и слева». Причем он считает, что правая и левая диктатура, то есть фашизм и коммунизм, два противника, по существу похожие друг на друга, как две капли воды, и лишь преследуют разные цели. Его же позиция в этой борьбе — быть одиноким со своим царством духа, его лозунг — спасайся! Но, по существу, и Эрматингер и Цизарц переключаются по основным вопросам с фашистскими литературоведами.

Если Эрматингер и Цизарц приходят к весьма пессимистическим выводам, то другой автор сборника, Д. Т. Зарнецкий, главный литературный критик «Кельнской газеты», до и после прихода к власти национал-социалистов, в статье «Литературоведение и поэзия и критика текущего дня», вообще отказывается от всякого понимания литературы человеческим разумом и превращает ее в «божественную тайну». Жалуясь на «политическую озлобленность», особенно в газетно-журнальной литературной критике, на «раздробленность национального бытия», он заявляет, что «счастье и освобождение приносит один только дух, но ни в коем случае не чисто материалистическое отношение к вещам мира сего»<sup>2</sup>. Поэзию он определяет как «неподвижную звезду, громадную раскаленную массу космического происхождения. Вместе с си-

<sup>1</sup> Там же, стр. 127.

<sup>2</sup> D. H. Sarnetzki. Die Literaturwissenschaft und die Dichtung und Kritik des Tages. (Там же, стр. 443).

стемами других искусств она движется во вселенной духа вокруг вечного неисповедимого мирового центра, вокруг того сверхчувственно-таинственного, что наша душа, содрогаясь и не постигая, называет обычно богом. Эта поэзия повинуетя не чуждым законам, но повинуетя только высшему божественному закону, заложенному в нашей душе, как страстное стремление к святине искусства и как наслаждение красотой, которая в то же время истина». «При созерцании совершенного поэтического произведения,— пишет он,— какого бы вида ни было, мы ощущаем смутно и благодейственно, что оно порождено скрытыми силами, которых мы не можем ни понять, ни осмыслить и которые мы должны принять, как одну из великих сверхчувственных тайн, непостижимых для земных чувств. Это — бездонный туманный мир, в который не дозволено проникнуть нашему созерцающему, воспринимающему взору»<sup>1</sup>. По его мнению, мы видим только внешние формы художественного произведения, а «какие внутренние силы оформили это произведение, этого мы не знаем и не узнаем», «никогда не сможем исследовать», ибо оно трансцендентально, мистично, чудо небес, и «задача науки и критики — стремиться к тому, чтобы они поняли духовные ценности, как символы божественного происхождения»<sup>2</sup>.

Можно себе представить, как после такой «установки» Зарнецкий трактует злободневную литературную критику: это — сплошные нотации по адресу «безыдейных» современных поэтов и критиков, которые осмеливаются

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 444.

<sup>2</sup> Там же, стр. 445.

понимать поэзию не так, как он, Зарнецкий, и бросаются в политическую, партийную и «нехудожественную» борьбу, становясь «прислужниками партийной односторонности». Ему представляется, что современный критик «беспомощно носится по бурному морю, как корабль без руля и без ветрил, не зная цели, и мерцающие огоньки критики и науки, также лишенные опоры и цели, являются для него блуждающим огнем в буре эпохи». Само собой понятно, что автору особенно не нравится политическая ориентация коммунистической критики, и он призывает всех критиков «искать бога», удалиться от мира «внешнего» и «психологического» к миру метафизики, в царство вечной тайны.

Если бы эти определения встретились в книге какого-нибудь религиозного проповедника, мы не стали бы обращать на них внимания. Но они, во-первых, напечатаны в серьезнейшем сборнике буржуазного литературоведения и, во-вторых, весьма характерны и симптоматичны для «научных» исследователей, растерявшихся буржуазных идеологов. При виде грозного кризиса литературовед вроде Зарнецкого констатирует пессимистически: «Единичное — мертво, целое — жизнь. А жизнь остается для нас загадкой»<sup>1</sup> — и ищет забвения в религиозном мистицизме. Такой якобы «религиозный аполитизм» однако не мешал Зарнецкому сразу же после победы фашизма стать в ряды его апологетов.

Религиозно-мистический мотив звучит в той или иной форме во всех исследованиях рассматриваемого нами сборника. Ярким примером его является также статья Германа Гумбеля «Поэзия и народность». Не будучи

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 446.

еще открытым сторонником расовой теории германского фашизма, Гумбель тем не менее утверждает, что «расовый характер наисильнейшим образом определяет свойства как поэзии, так и народности»<sup>1</sup>; «полемизируя» со сторонниками расовой теории фашизма, он особенно подчеркивает религиозную детерминированность поэзии и считает, что она «в самом широком смысле непосредственно религиозна, эта религиозность «тускнеет» по мере того, как поэзия делается культурной, образованной, сознательной и литературной. Ее темы должны быть вечными, абсолютными, стоящими над временем и пространством». О критерии художественности он говорит: «При определении художественности словесного произведения искусства решающую роль играет вопрос, нашли ли в нем эти темы возможно большее, наисущественнейшее выражение своей ценности и символического содержания. Этому подчинены форма, орнаментика, образы, пейзажно-словесные особенности. Единство формы и содержания автогенно-творчески, неотвратимо заключается в непосредственной деятельности религиозного фона, в существенно-необходимом символическом содержании. Можно от этой силы так или иначе отделять элементы и стилистические приемы, пользоваться ими, обесценивать их,—согласно этому художественному критерию они относительны».

Такие рассуждения красной нитью проходят через весь сборник. Повторяем, он является характернейшим документом растерянности, безвыходности кризиса буржуазного литературоведения. Если одни авторы хотят еще сохранить некоторое подобие н а у ч н о с т и, опери-

---

<sup>1</sup> Hermann Gumbel. Dichtung und Volkstum. (Там же, стр. 59).



руют кое-какими выхолощенными неогегельянскими категориями, то другие уже открыто ищут спасения в религиозной метафизике<sup>1</sup>. В этом сборнике нет еще явного «перевооружения» буржуазных литературоведов, они еще не облеклись в открыто фашистские одежды. Лишь у некоторых чувствуется тоска по «сильному герою», «сильной государственной власти»<sup>2</sup>. Но в общем и целом — они скорее идеологи пессимизма, шпенглеровской философии смерти капитализма.

## 2

Но не все идеологи загнивающего капитализма так пессимистически сдают свои позиции. Шпенглер в книге «Человек и техника» пишет: «Нет никаких мудрых поворотов назад, никаких умных отказов. Только мечтатели верят в исход, оптимизм — это трусость. Мы рождены в этой эпохе и должны пройти до конца назначенный нам путь. Нет другого пути. Наш долг держаться на потерянном посту без надежды, без видов на спасение, держаться, как тот римский солдат, кости которого нашли у ворот Помпеи и который погиб, так как его забыли сменить перед извержением Везувия. В этом величие, в этом сказывается раса. Этот честный конец является единственным, который нельзя отнять у человека». Так хочет умереть Шпенглер. И так сдают позиции многие из авторов вышеназванного сборника «Философия литера-

---

<sup>1</sup> Было бы, конечно, странно, если бы в таком сборнике отсутствовало психо-аналитическое направление: оно и представлено статьей К. Г. Юнга «Психология в поэзии».

<sup>2</sup> Например, в статье Franz Schultz. Die philosophisch-weltanschauliche Entwicklung der literarischen Methode. (Там же, стр. 1—42).

туроведения». Но Гитлер, Розенберг и компания не хотят такого конца. И поэтому весь капиталистический мир организует наступление на единственного действительного врага капиталистической системы — пролетариат, — организуют всеми средствами, от вооруженных нападений фашистских банд до социальной демагогии и клеветы. В этой заостренной классовой борьбе, при которой оказались уже недостаточно пригодными буржуазно-демократические, парламентские системы правления, обанкротилось, само собой разумеется, и старое буржуазно-демократическое мировоззрение; и наиболее воинствующие идеологи «переворужились»: из вчерашних «демократов» или «пацифистов» и певцов парламентаризма они превратились в защитников «сословного», «корпоративного» и т. д. фашистского государства, пока иногда еще называя себя «умеренными» фашистами и т. п. Как на примеры подобной «эволюции» от буржуазно-демократических «социологов» к «умеренным» фашистам, укажем хотя бы на двух таких «социологов», оказавших определенное влияние на немецкое буржуазное литературоведение и его фашистское «переворужение» — на Ганса Фрейера и Альфреда Вебера.

Ганс Фрейер, лейпцигский «социолог», выпустил книжку под характерным заглавием «Революция справа»<sup>1</sup>. Издательство говорит, что автор производит «принципиальный расчет (Abrechnung) с XIX столетием и с пережившими себя политическими представлениями сегодняшнего дня». Другими словами, вчерашний идеолог буржуазной «демократической республики» поворачивается лицом к «новому фронту», к «революции

---

<sup>1</sup> Hans Freyer. Revolution von rechts. Jena, Diederichs, 1931.

справа» и старается обосновать свое «перевооружение» как исторически вполне закономерный, «научно-обоснованный» шаг. Он начинает с утверждения, что пролетарская революция и метод диалектического материализма были «стопроцентно» правильными и исторически оправданными для «эпохи буржуазного общества и перманентной революции», но ныне эти явления «давно изжили себя», сейчас они «ложь», ибо XX век развил «другие силы»; пусть борются миллионы за «революцию слева» — один «такт еще не делает музыки», если в нем не содержится смысла. Сегодня мы стоим перед «новой революцией», так как «революция — рождение нового принципа в истории общества»<sup>1</sup>. XIX век — «это классицизм революции слева» и классовой борьбы, это — век индустриализма, творчества инженеров, атеизма, прогресса, «вечного двигателя товарных ценностей». Коммунизм — диалектика индустриального общества. Но этот век забыл об одном: о человеке. XIX век только «констатирует права рабочего, но не освобождает его...» Ныне «XIX век самоликвидируется»<sup>2</sup>. На чем же строит Фрейер свою «теорию» стмирования классовой борьбы? Оказывается, на развитии германской социал-демократии. «Пролетариат,— пишет он,— борется уже не отрицательно, а положительно; уже не против индустриального общества как системы, а за его обновление изнутри, на собственной почве. Ибо, в конце концов, пролетариат может потерять уже больше, чем свои цепи, а именно — свои специфические права и возможности их

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 18.

<sup>2</sup> Там же, стр. 25.

дальнейшего расширения»<sup>1</sup>. По мнению Фрейера, пролетариат сегодня хочет принять участие в управлении государством, а не разрушать его. После такого утверждения, которое сделало бы честь любому теоретику социал-фашизма, Фрейер вспоминает, что в Германии существует также сильное коммунистическое движение, которое не хочет бороться «внутри буржуазного общества»; оно, оказывается, отстаивает «устарелые» идеи пролетарской революции, «потерянный пост»: ведь социальная революция не совершилась, когда она исторически могла совершиться, а раз она не совершилась, — а история всегда права! — то, стало быть, она ликвидирована. Правы социал-демократия и реформистские профсоюзы, ибо индустриальное общество закончило свое развитие и теперь вступило в эпоху своей социальной разработки»<sup>2</sup>.

Итак, «включением пролетариата в индустриальное общество» закончилась классовая борьба, «революция слева самоликвидировалась». Но в этом «новом обществе» сейчас происходит «смена субъекта революций»<sup>3</sup>, — ликвидация революции слева вызывает революцию справа, ибо революции совершаются не только угнетенными общественными классами, но и «народом», «антиподом буржуазно-индустриального общества»; в настоящее время принцип «народ» противостоит принципу «индустриальное общество»<sup>4</sup>. Дело в том, что индустриальное общество — это «механизм из товарных ценностей», человек — не субъект этого мира, его лич-

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 30—31.

<sup>2</sup> Там же, стр. 33.

<sup>3</sup> Там же, стр. 37.

<sup>4</sup> Там же, стр. 44.

ность совершенно устранена безличным капиталом, и вот «народ» разрушит теперь «перезревшее индустриальное общество». Понятие народ автор определяет, как «первичные силы истории, декреты абсолютного; духи, близкие к природе, непостижимые, созидающие, подобно ей; великое непосредственное бытие, творящее историю, но не сливающееся ни с какой историей»<sup>1</sup>. Это — «боевая сила», «открытый противник системы индустриального мира», это — новый «формирующийся фронт». Революция справа, которую совершит «народ», эмансипирует государство, высвободит его из рук «заинтересованных группировок», в этом «новом царстве» техника будет побеждена, она не будет уже властвовать над народом, а снова превратится в «мощный природный пласт, прослойку разума и воли»<sup>2</sup>.

В этой уже открыто фашистской идеологии чрезвычайно многозначительна приписываемая социал-фашизму роль. Здесь, кроме того, отражается также анти-технический поход, характерный для всех идеологов загнивающего капитализма; но, в отличие от Шпенглера, Фрейер указывает на фашистский способ «преодоления техники» в «революции справа».

Кроме Фрейера, интересен и другой глава «демократической буржуазии», гейдельбергский «социолог» Альфред Вебер. Он в 1931 г. читал доклад, изданный отдельной книжкой<sup>3</sup>, и он также «переворужается», примыкает к фашистскому фронту. Прежде всего Вебер констатирует, что «парламентаризм обанкротился». Этот

<sup>1</sup> Там же, стр. 51.

<sup>2</sup> Там же, стр. 66—67.

<sup>3</sup> Alfred Weber. Das Ende der Demokratie? Ein Vortrag. Berlin. Junker und Dünnhaupt, 1931.

«ученый социолог», и сейчас продолжающий называть себя «демократом», признает, что «консервативные группы общества» действуют иногда весьма благотворно «в рамках демократической свободы»: «они могут сделаться элементами, необходимыми для спасения всего политического общества, когда ему нужно переплывать через пороги, когда дело доходит до того, что вожди не меняются, что они твердо держат в руке кормило»<sup>1</sup>. Ему, видите ли, кажется, что консервативные элементы сегодня революционны, а прогрессивные — реакционны, а национал-социалисты уж во всяком случае революционны, так как они «ближе к действительности»!

Чтобы подвести «научный базис» под такую точку зрения, наш «ученый социолог» возвращается к... средним векам (как, впрочем, и все «умеренно» фашистские идеологи), когда налицо было «ступенчатое построение мира», сословное государство. «Конечно,— пишет он,— мы не вернемся к средневековой иерархии, но один ее элемент важен для нас; это — градация общества. Буржуазная демократия, как продукт Великой французской революции и индустриального общества, создала господство количественной нивелировки. Теперь же, как первичное, решающее, выступает качественное. Автор отвергает большевизм, который якобы в теории отрицает принцип градации, а на практике вынужден его признать; он «критикует» и фашизм Муссолини, как «вульгарный фашизм»; проводимое фашизмом сочетание «коллективизма с персонализмом» неправильно, его градация авторитетная не подвергается контролю «членов коллектива» нации. Но что же остается

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 6.

тогда? И наш социолог жалуется: «По существу, трудное, болезненное заключается в том, что нация в этой борьбе за самое себя подошла к той границе, которая угрожает сделать ее, как государственный народ, неспособной к политическим действиям, где у нее, как у коллектива, остается для этого только несколько имеющих налицо вождей, несколько отважных мужей во главе, на которых мы должны положиться»<sup>1</sup>. «Мы стоим, — продолжает он пессимистически, — в этом нет сомнения, перед туманной завесой». А выход? «Можем ли мы поставить цели, которые указывали бы пути будущего, влияли бы на жизнь, заинтересовали бы народ, приблизили бы объединение нации? Поставить такие цели практически и действительно может только очарование речей и поступков сильной личности, которая в состоянии завладеть действительностью, одновременно работая в практической сфере и захватывая разум»<sup>2</sup>.

Вебер, как идеолог фашизирующей крупной буржуазии, требует, чтобы хозяйство и государство стали едиными. Парламент должен «самоограничиться» и вручить всю власть канцлеру и президенту. Свою «систему» он называет «авторитарной демократией» и предупреждает, что если Германия не начнет бороться по-новому, то ее поражение станет поражением «всей Европы».

### 3

Мы остановились подробнее на изображении «эволюции» и «перевооружения» двух столь типичных идеоло-

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 12.

<sup>2</sup> Там же, стр. 12.

гов буржуазно-демократической Германии потому, что на них обычно опираются и те ученые, которые в течение двух-трех лет превратились из литературоведов буржуазно-демократических в литературоведов фашизма. Примерами такой «эволюции» могут служить яркие фигуры двух весьма известных историков современной немецкой литературы: Г. Науман и Ф. фон-дер-Лейен.

Франкфуртский — ныне боннский — профессор Ганс Науман после революции 1918 г. делал даже некоторые попытки объявить себя радикалом, затем стал верным идеологом германской буржуазно-республиканской государственности. Он — автор ряда работ о немецком фольклоре и очень распространенного курса современной немецкой литературы. Этот курс вышел в 1931 г. пятым изданием<sup>1</sup>, и если сопоставить «обработки», которым подвергались последовательно эти пять изданий, то перед нашими глазами пройдет «эволюция» этого литературоведа к фашизму. Политическая его платформа во многом напоминает вышеизложенную концепцию Фрейера. Если в четвертом издании ясен поворот Наумана к фашизму, но сам он еще старается прикрыть свою «любовь» к националистически-фашистской литературе тем, что он только «рассказывает» о новых явлениях, не выражая собственного мнения, как простой «хронист», то в пятом издании 1931 года он уже не прячет своей точки зрения. Еще в своем докладе на всегерманском съезде филологов 27 сентября 1929 г., озаглавленном «Боги Германии», Науман определяет свою новую националистическую позицию и замечает, что хотя древние «боги

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. Hans Naumann. Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Vom Naturalismus bis zur neuen Sachlichkeit. 5. Aufl. Stuttgart. Metzler. 1931.



Германии (вытесненные христианством)... не сделались богами Германии», хотя «они и оставили нас», но они же оставили нам героическое, и это германско-народно-национальное спасет родину»<sup>1</sup>. И если в четвертом издании своего курса 1929 г. он еще рассматривает «стиль современной немецкой литературы», так называемую «новую вещность» (*Neue Sachlichkeit*), в связи с периодом относительной стабилизации, как стиль хозяйственно-технический, как преодоление экспрессионизма, то в 1931 г. он уже расценивает этот «стиль» как стиль фашизма с новыми, якобы «антибуржуазными» тенденциями национал-социализма. «Пацифизм в литературе, — декларирует он симптоматически, — устарел на целое десятилетие, он пережил себя. Стиль «новая вещность» — это «истинно немецкий стиль», и, проводя аналогию со «старой вещностью», натурализмом 80—90-х гг., он пишет: «Молодое поколение работает над тем, чтобы придать новые черты лицу искусства, и, более того, это молодое поколение должно лепить из самого себя сильно измененный новый немецкий небуржуазный тип». «Примечательно, — продолжает он, — что бог, техника и нация одновременно являются могущественными символическими силами, что тон поэзии делается более героическим, что часто, — именно в репортаже, заступившем место романа, — появляется фигура вождя, что вождь и друг, вождь и последователи избираются темой. Примечательно, как эта новая вещность стремится сопровождать новый, национальный, немецкий, небуржуазный (!) социализм, может быть, так же ин-

<sup>1</sup> Hans Naumann. Die Götter Germaniens. в «Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte». 1930. Heft 2, стр. 31.

тенсивно, как некогда, сорок лет назад, старая вещьность, немецкий натурализм, поступала по отношению к старому, интернациональному, буржуазному (!) социализму». Расшаркиваясь, таким образом, перед национал-социализмом, наш фашистский профессор однако тут же дает понять, что он не связан с определенной фракцией фашизма, а хочет лишь «констатировать» это явление и объединить для спасения Германии все «национальные» силы, то есть и те фракции германского фашизма, которые тогда еще не были поглощены партией Гитлера. «Новая вещьность» поэтому... не есть стиль германской «нации», «стиль современной эпохи Германии». «В нем проявляется образ и культ вождя, идея вождя и свиты, далее — идея военного товарищеского духа. Новая вещьность определенно совпадает с некоторыми очень новыми национал-социалистическими течениями, но скорее в военно-человеческом, чем в политическом отношении. Именно на это опираются искания как там, так и здесь. Это все не может иметь общие, внешние, поверхностные причины, но должно быть связано с глубокой перестройкой типа. Этот вновь образующийся тип, с которым, как кажется, наитеснейшим образом связана новейшая поэзия, стремится к воле, определенности, эластичности и активности, он ценит выправку, дисциплину, классификацию и расчленение, умственную иерархию в спаянном товариществе, он ценит символы, вид и манеры, повиновение и приказание, преданность и авторитет, «Charisma», богом отмеченного вождя, и спокойную, полную доверия самоудовлетворенность, подчинение последователей. Он вновь открыл во всех этих областях старые, добробуржуазные реальности; он сделался до некоторой степени более германцем и отбросил немецкое буржуаз-

ное своеволие.. вечный сверхиндивидуализм, беспокойное, терзающее душу сознание ответственности, затормаживающие приступы буржуазной болезни»<sup>1</sup>. Все эти качества Науман вывел из анализа ряда фашистских произведений. Это не что иное, как «теоретическое обоснование», апофеоз национал-социалистической «художественной» халтуры, преподносимой ежедневно в «репортаже» и выдаваемой нашим фашистским ученым мужем за «высокую художественную литературу». Это слепое повинование «сильному вождю» Гитлеру, прославление «творчества», воспевающего «подвиги» черной сотни, ландскнехтов германского фашизма, убивающих революционных рабочих.

Какие же это «докапиталистические», «добробуржуазные реальности», к которым возвращается «новая вещьность», в противовес буржуазному индивидуализму? Это — «нация и бог», древний германский «миф», с которым «новая вещьность автоматически связана». Но, провозглашая этот «стиль» стилем современной германской нации, «стилем эпохи», наш фашист-профессор попал в неловкое положение: как же тогда быть с литературой коммунистического движения в Германии? Выход он находит в следующем «мудром» решении: конечно, коммунистическая литература тоже включена в стиль «новой вещьности», но она на место «нации, бога и мифа» ставит... понятие пролетариат, и в то время, как «новая вещьность» фашизма продуктивна, литература коммунизма представляет собою «непродуктивный», бесплодный вариант этой вещьности... Комментарии, как говорится, излишни.

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 388 — 389.

Эта «теория» литературы Наумана весьма воинственна и в множестве вопросов соприкасается с точкой зрения на литературу и искусство официальных теоретиков Гитлера — Розенберга и Шульце-Наумберга. Характерно в ней и то, что она сочувствует лозунгу «простого», чисто пропагандистского искусства и особенно подчеркивает вопрос о создании своего, фашистского, «народного» и «рабочего», в противовес пролетарскому. Заканчивает он свой курс литературы апофеозом «нового царства», — как известно, лозунга Стефана Георге.

Летом 1931 г. другой известный немецкий литературовед, Фридрих фон-дер-Лейен, выпустил «дополнение» к своему курсу «Немецкой литературы нового времени» под заглавием «Требование дня. Новое царство. Обзор немецкой литературы 1925—1930 гг.»<sup>1</sup>. Эта книжка — воинствующий памфлет против всей пацифистской и революционно-пролетарской литературы. Ее автор, прежде всего, чрезвычайно недоволен вторжением в литературу, эту крепость «высокого искусства», тематики сегодняшнего дня, социально-политических вопросов. «Как раз в последние годы, — пишет он, — сделались яснее и неизбежнее немецкая судьба и немецкий кризис, путь, на который нас загнали, и путь, которым мы должны пойти, если только не хотим погибнуть навсегда... Быть или не быть». И он ужасается тем, что представители большевизма рассматривают литературу, как средство актуальной борьбы, и отрицают «дыхание великой литературы», «вечности»; он не может простить Пискатору его театр «агитации и пропаганды», берущему

---

<sup>1</sup> Friedrich von der Leyen. Die Forderung des Tages: Das Neue Reich. Übersicht über die deutsche Dichtung 1925—30. Jena. Diederichs, 1931.

тематикой «наглость и преступления нашей политики, мораль, правосудие, воспитание, брак» и т. д., делая из них «диалогизированные передовицы коммунистических газет», иными словами, срывающему маски с буржуазного общества, обнажающему лицо и загнивание всех этих буржуазных учреждений. Разбирая, с ненавистью классового врага, произведения, главным образом, мелкобуржуазных радикальных и коммунистических писателей, как то: Толлера, Лампеля, Б. Брехта, О. М. Графа, Глезера и др., указывая на их якобы излюбленные сюжеты — «мир убийц и воров, преступников и мошенников, сутенеров и девок», и на «ожесточенную ненависть этих поэтов к буржуазии с ее трусливой и гнилой моралью», Лейен задает вопрос: может быть, это совсем не литература? И добавляет: не надо легко относиться к искусству большевизма. Так он говорит о творчестве Графа: «Если бы многие были подобны Графу, то вскоре началась бы великая ерундистика и пьяная разнузданность, и все бы закончилось трясиной и упадком»<sup>1</sup>. И дальше он отвергает также творчество всех п а ц и ф и с т с к и х и буржуазно-демократических, рантьерских писателей (Ремарк, Вассерман, братья Цвейг и братья Манн, Гауптман и др.) и противопоставляет им «носителей национального духа» — писателей-фашистов. Автор ясно видит, что сейчас не время для «невоинственной» литературы, что и здесь идет борьба между фашизмом и коммунизмом. Ратуя пока за «умеренный» фашизм, — ибо ему, как буржуазному эстету, тогда казалось, что национал-социалисты еще слишком «грубы» и вульгарны, он одновременно резко выступает против

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 13.

«очищенного гуманизма» Томаса Манна ли подчеркивает, что в современной ожесточенной схватке фашизма с коммунизмом социал-демократия и в художественном творчестве потерпела фиаско. «Раньше,— пишет он,— во время натурализма, молодые поэты, также и Г. Гауптман и Р. Демель, были преданы социал-демократии. Ныне у этой партии нет каких-либо значительных литературных последователей, и всякий может сам уразуметь, что это предвещает для ее духовного будущего. Не лишено некоторого комизма то обстоятельство, что такой буржуазный поэт, как Томас Манн, рекомендует теперь социал-демократов, как покровителей разума»...<sup>1</sup>. Если автор и недооценивает здесь значения социал-фашистской «рабочей» литературы, все же его замечание не лишено интереса. Как Науман, так и фон-Лейен заканчивает свою книгу указанием на «новое царство», как на единственный выход из «хаоса». Под этим «новым царством» наш «умеренный» фашист подразумевает «возвращение к самобытному немецкому», культ «силы, родины и племени», германской древности и религии, ибо, по его мнению, «не умирает уверенность в том, что естественнейшее и величайшее назначение немецкой поэзии состоит именно в германской самобытности»<sup>2</sup>.

4

Подобно тому, как одна часть бывших буржуазно-демократических литературоведов, при теперешнем всеобщем экономическом и идеологическом кризисе капита-

<sup>1</sup> Там же, стр. 22—23.

<sup>2</sup> Там же, стр. 29. После захвата власти Гитлером и Науман и фон-дер-Лейен перешли открыто в лагерь фашизма.

лизма, впадает в пессимизм и мистицизм, а другая часть, политически более активная, после краха «буржуазной демократии» и парламентской системы, «переворужается» и присоединяется к открытому фашизму для борьбы с надвигающейся пролетарской революцией, — так и среди идеологов средней и мелкой буржуазии происходит за последние годы усиленный процесс расслоения. Одни из них, лучшие, приходят к нам, становятся союзниками пролетариата, другие либо упираются в тупик и предаются религии и мистицизму, либо же примыкают к фашизму. Для паники, охватившей идеологов мелкой буржуазии в настоящем кризисе капитализма, характерны последние книги двух таких писателей, как Верфель<sup>1</sup> и Бенн<sup>2</sup>. По Верфелю выходит, что во всем происходящем виноват «реалистический образ мысли» капиталистов и... коммунистов, их «вера в вещи». Понятно, что для Верфеля самым опасным из этих двух врагов, которые якобы лежат, как союзники, «в одном и том же окопе...», являются коммунизм и материализм. И вместе с Бенном он видит выход из этого «материалистического» мира пока только в мистицизме и божестве, ибо, как пишет Верфель, «единственно в нас заключено божественное право, шансы на спасение», и «человек может жить только во имя чуда»<sup>3</sup>.

Но не нужно думать, что перерождение буржуазных и мелкобуржуазных идеологов в пессимистов и мистиков

---

<sup>1</sup> Franz Werfel. Realismus und Innerlichkeit. Berlin, Zolnay-Verlag, 1931.

<sup>2</sup> Gottfried Benn. Fazit der Perspektiven. Berlin, Kiepenheuer-Verlag, 1931.

<sup>3</sup> После фашистского переворота Бенн заявил о своей солидарности с Гитлером.

и перерождение их в активных фашистов — очень разные вещи: это — явления одного и того же процесса загнивания капитализма. Нередко эти устремления быстро сменяют одно другое, нередко они даже сочетаются в одном и том же лице. Примером такого мелкобуржуазного идеолога в литературоведении может служить Пауль Эрнст, поэт и критик, примкнувший к фашизму сразу же после войны. Эрнст проделал большую эволюцию: в конце 80-х и в начале 90-х гг. он был натуралистическим писателем, членом с.-д. партии, сторонником оппозиции «левых» (так называемых «молодых») <sup>1</sup>, затем он ушел от рабочего движения к «эстетическому», неоклассическому искусству, и после множества колебаний бывший атеист и социал-демократ нашел, наконец, успокоение в религиозном мистицизме и... воинствующем фашизме.

В 1930 г. Эрнст выпустил в издательстве Гугенберга толстый сборник своих статей, небольшая часть которых написана немедленно после войны, а большинство — в последние годы <sup>2</sup>. Для тупика, в который попала мелкобуржуазная интеллигенция, книга Эрнста характерна, с одной стороны, своим паническим страхом перед революцией, а с другой — своим последовательным отрицанием капиталистической техники, вообще всякого научного метода познания действительности, всякой законности общественного развития, своей вечной песнью о боге, как о единственном спасении. Первая гла-

---

<sup>1</sup> Для оценки этого периода деятельности Эрнста, под углом зрения Эрнста сегодняшнего дня, см. его мемуары: Paul Ernst. Jünglingsjahre. München. G. Müller, 1931.

<sup>2</sup> Paul Ernst. Grundlagen der neuen Gesellschaft. G. Müller, 1930.



ва сборника так и озаглавлена: о б о г е. Автор сравнивает современное состояние капиталистического общества с тонущим кораблем, где матросы не слушаются больше приказов, или с охваченным пожаром театром, где обезумевшие люди давят друг друга; средства мира сего не помогут выйти из этого состояния. «Итак,—пишет он,—не видно, следовательно, возможности возврата человечества к нравственности, разуму и духовной жизни из нынешнего состояния глубокого унижения. Но мы ведь всегда исходили от человека и оперировали научными средствами. Приступая к этой задаче, надо исходить от бога, а в таком случае научные средства недействительны... Все несчастья, которые мы наблюдаем, ведь только потому, что этого хочет бог, что у бога есть неизвестный нам план, чтобы вести нас ввысь. Ныне мы в состоянии усмотреть, зачем нужно было неопишваемое несчастье гибели античного мира; мы чувствуем ныне, когда мы благочестиво настроены, что наше время также созрело для гибели; может ли нас удивлять, что мы еще не видим, что возникает из этой гибели?»<sup>1</sup>. Но Эрнст не пассивно-созерцательный мистик. Нет, он — воинствующий; его тезисы: «Кто не верит в бога, тот не верит и в свой народ», «Мы посланы в этот погибающий мир для того, чтобы действовать», «От нас требуется политическое действие». В другой статье «Был ли Маркс социалистом» бывший социал-демократ решает этот вопрос в отрицательном смысле, под углом зрения явного национал-социалистского понимания «социализма» с его расовой теорией, антисемитизмом и т. д. Через всю его книгу проходит яростная антисоветская пропаганда с

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 56—57.

баснями о «новом крепостном праве» в СССР и т. д. И если наш мистик утверждает, что Маркс был буржуазным (!) теоретиком, потому что он объяснил общественное развитие законами, а «действительный человек (?) видит в истории только божий промысел», и на этом основании причисляет всех «коммунистов» к буржуазии, то сам он нисколько не уповает на бога, а требует... фашистского диктатора. Ибо тем «немногим», — как он пишет, — «совершенно ясно, что спасение может прийти только через так ими называемого «сильного человека», одиноко стоящего, одаренного чувством чести, мужеством, разумом и волей, который обладал бы властью каким бы то ни было способом заставить чернь повиниться. Каким бы то ни было способом, — единственный, оставшийся в подобные времена способ — это военная диктатура»<sup>1</sup>.

Как же Эрнст применяет свое религиозно-фашистское мировоззрение к теории литературы? В главе «Задачи поэзии» он отправляется на поиски нового гуманизма, ибо старый гуманизм умер в 1830 г. со смертью Гегеля и Гете, и вообще «с 1830 г. дух в Европе мертв». И когда в 1918 г. наступил, кроме того, крах «сумасшедшего парламентаризма», то «мы» остались ни с чем, и задача наша — заменить другим гуманистический идеал Лессинга, Канта, Гете и Шиллера. Эрнст его находит в «вере в бога»<sup>2</sup>. Поэтический творческий процесс, по его мнению, окутан непроницаемым туманом, и под такой завесой он останется навсегда. «Вполне ясный и соз-

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 309.

<sup>2</sup> Там же, стр. 579.

нательный разбор поэтической техники возможен во всяком случае. Но внутреннее содержание, дарованное поэту богом, не вырабатывается им самим; вся вера, все ощущение бога должно пребывать в бессознательном. Если его силой вытаскивают на свет, как поступают натурализм и марксизм, то оно делается ложным, и это вытаскивание губит людей и их силы»<sup>1</sup>. «Настоящая поэзия,— говорит он,— совершенно не связана с обществом: бог вкладывает поэту в сердце то, о чем он должен рассказать всему человечеству», лишь «средства» выражения он берет из «внешнего мира»; поэт «по необходимости одинок», как царь и пророк, и лишь «поэт и царь понимают друг друга».

В этой совсем не новой «теории поэзии» проявляется тупик, в который попал мелкобуржуазный, индивидуалистический идеолог. Но Эрнст не был бы фашистом, если бы он не затронул той проблемы, к которой всегда возвращаются все фашистские теоретики — проблемы пролетарской литературы. В главе «Искусство и пролетариат» он ставит этот вопрос в разрезе возможности создания пролетариатом нового искусства. Он еще раз констатирует, что развитие буржуазного общества закончено, что мы стоим перед образованием новой общественной формации. Какова же, по Эрнсту, роль пролетариата в этом процессе? Он пишет: «Обновление мира снизу вполне возможно. У нас есть исторические примеры этому. Вопрос только в том: обладает ли пролетариат как класс убеждениями и опытом, которые могут создать новую культуру, которые могут обновить

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 596.

мир?»<sup>1</sup>. На этот вопрос он отвечает отрицательно. Эрнст, ставящий на место класса нацию, а на место законов общественного развития — бога, другого ответа и не мог дать. По его мнению, социалистическое или коммунистическое общество «достигает только того, что неопролетаризировавшаяся еще часть народа превращается в пролетариев, и таким образом продолжают разрушаться имеющиеся еще налицо остатки культуры (!). Как же в таком случае может возникнуть искусство? Пролетариат — результат гибели буржуазного общества, он не может быть чем-либо иным, и даже сегодня, когда его движение имеет за собой уже несколько поколений, у него нельзя отыскать и малейших следов культурно-созидающей деятельности. Если бы такая деятельность имела место, она должна бы была бы предшествовать его политическому развитию». И это пишет бывший «марксист», который знаком с историей пролетарской литературы и может наблюдать бурный рост ее в наше время; он не признает за ней не только «некоторого художественного значения», как это делает кое-кто из крупнобуржуазных фашистских теоретиков, но отрицает даже возможность ее существования<sup>2</sup>.

Но признавая или отрицая существование пролетарской литературы,— в борьбе с ней дружно объединяются все фашистские и фашизирующиеся идеологи из крупной и мелкой буржуазии. Писатели и критики фашизма отлично понимают, что растущая революционная

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 527.

<sup>2</sup> Сразу же после фашистского переворота Пауль Эрнст был назначен членом Прусской академии искусств. Вскоре после этого он умер.

и пролетарская литература — их действительный классовый враг, и поэтому применяют все средства, от клеветы, лжи и травли на страницах печати до сожжения произведений революционных и левых писателей на кострах и физического истребления представителей этой литературы. Больше всех, понятно, в этом отношении усердствовала в Германии литературная критика гитлеровцев еще и до прихода их к власти. Так, фашист Вольфганг Брейтгаупт в своей книге «Отрава народа» (Volksvergiftung) еще в 1931 г. требовал усиления этой кампании: «До сих пор при критике революционного развития в Германии почти повсеместно совершали ошибку, недооценивая революционного значения интеллектуальных кругов. Это тем более чревато роковыми последствиями, что процесс интеллектуального разложения в буржуазии вызвал еще более гибельные результаты, чем революционная пропаганда среди рабочего класса. В то время, как у громадного большинства рабочего класса революционные теории опираются на социальные требования, в революционных интеллектуальных кругах виден разлагающий умы дух, разъедающий народ до глубочайших корней его национального сознания. Прочтите «Die weissen Blätter»<sup>1</sup> Рене Шиккеле». Национал-социалистическая печать делает все возможное, чтобы «развенчать», чтобы травить революционную литературу, и не только современную, но и «истоки» ее, вплоть до ее «родоначальника» Гейне. Литература в капиталистических странах является важным фронтом об-

---

<sup>1</sup> Пацифистский мелкобуржуазный журнал, выходивший во время войны в Швейцарии (под ред. Р. Шиккеле).

щей классовой борьбы, и задачи, стоящие перед пролетарской литературой и критикой, заключаются в беспощадном разоблачении классового лица фашистской литературы и критики, в привлечении на свою сторону лучших элементов из среды мелкобуржуазных писателей, в беспощадной борьбе и разоблачении литературы национал-социалистов. Эти задачи есть задачи классовой борьбы пролетарской литературы.

1931

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ НЕМЕЦКОГО ФАШИЗМА

### 1

Уже из предыдущих статей видно, каким образом за последние десятилетия эволюционировали многие направления в буржуазном литературоведении Германии, какими путями они пришли к фашизму. Ибо фашизм не создал каких-либо принципиально новых идей; он лишь по-новому объединяет и комбинирует империалистически-буржуазные идеи и придает им более активистическое выражение в соответствии с заостренно-кризисным состоянием всей капиталистической системы. Поэтому нас не должно удивлять, что не только прежние критики-националисты вроде Бартельса, Зарнецкого, П. Фехтера<sup>1</sup> и др. оказались сейчас в лагере самого оголтелого фашизма, но к нему пришло и приспособилось и большинство рассмотренных нами выше литературоведов социологического, духовно-исторического, фор-

<sup>1</sup> См. вышедшую летом 1933 г. третьим изданием фашистскую книжку: Paul Fechter. Die Bildung der Gegenwart. 3. Aufl. Leipzig. Reclam, 1933.

малистического, этнологического и других направлений. Причем процесс «унификации», «приспособления» этих литературоведов к фашизму, их попытки «сочетания» нового «гуманизма» с национал-социализмом и «героическим» человеком «германской расы» начался еще до прихода к власти Гитлера и официальной «унификации» науки о литературе. Часть бывшей буржуазно-демократической интеллигенции, которая не так давно пела гимны веймарской республике, в 1930—1932 гг. начала сменять вехи и приспособливаться к фашизму, стараясь внести в него элементы «гуманизма» и установить его «преемственность» со «славными буржуазными традициями» прошлого, чтобы построить «новое царство духа». Особую роль в этом процессе «приспособления» играл и играет своеобразный германский «н е о г у м а н и з м» различных оттенков. Небезызвестный литературовед Оскар Бенда в 1932 г. выпустил брошюру «Просвещение в третьей империи»<sup>1</sup>, где он старается привести в связь теоретические положения национал-социализма в области литературы и культуры с «историей немецкой аристократии духа». При анализе истории немецкого гуманизма, автора меньше интересует «мелкобуржуазно-революционный» гуманизм от Лессинга до Шиллера и «буржуазно-позитивистический гуманизм» Гумбольдта, чем «гуманизм сверхчеловека, аристократа духа» Ницше. Ибо этот «гуманизм», по мнению Бенды, имеет свою целью «гармоническое создание индивидуальности» и восходит к «духовному разрушителю древнегреческого демократического государства, к социально-

---

<sup>1</sup> Oskar B e n d a. Die Bildung des Dritten Reiches. Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1932.



аристократическому обновителю олигархической деспотии, Платону», и именно эти идеи служат руководящей нитью для культурной политики Стефана Георге, среди последователей которого и возникло понятие о «новом царстве». И этот «аристократический неогуманизм», или «римский гуманизм № 3», имеющий своим исходным пунктом Ницше, созданный Георге и разработанный далее Гундольфом, должен, говорит Бенда, «овладеть духом наших университетов, ибо этот «третий гуманизм» образует «просветительно-политический коррелятив государственно-теоретического видения империи». Это возвращение к «гуманизму» Ницше, возвеличение мощных железных когорт римлян, агитация за «вождя-сверхчеловека» — слишком ясно показывают, что имеет в виду Бенда со своим идеалом просвещения в «третьей империи».

В Германии 1930—32 гг. среди фашизировавшихся литературоведческих направлений наблюдалось несколько вариантов «возрождения гуманизма». Кроме названного уже воинствующе-империалистического ницшеанства, можно указать и на возрождение гуманизма, приписывающее ему какую-то на д к л а с с о в у ю ф у н к ц и ю, в которой сходятся якобы в едином целом все силы и устремления нации. По мнению Леопольда Дингреве, античность влияла на новое время двояко: как н о р м а и как с в я з у ю щ а я о с н о в а. Два раза «античный дух» встречался с «немецким духом»: в XVI веке (ренессанс) и в начале XIX века («немецкий идеалистический ренессанс»), и оба раза эти встречи были «неудовлетворительны». И вот теперь, — говорит Дингреве, — наступило время третьей, более плодотворной встречи. «Сомнение в немецком идеалистическом ренессансе, — пишет он, — недовольство выдвигаемым им решением — только оборот-

ная сторона внутренней уверенности в том, что предстои́т еще истинная встреча античности с немецким духом, уверенности, которой Стефан Георге дал убедительное и обязывающее выражение»<sup>1</sup>. Что понимает автор под гуманизмом, как «связующей основой?» «Мы называем «связующей основой», — пишет он, — сокровищницу символов, примерных событий, совместных школьных воспоминаний, составляющую общее владение цвета нации и действующую в этой среде, как интегрирующий, объединяющий фактор». «Эта связующая основа, — продолжает он, — может быть самого разнообразного характера. Два английских банкира ухмыляясь понимают друг друга при упоминании какого-нибудь забавного приключения из «Алисы в стране чудес», английской детской книжки *par excellence*, так же хорошо, как два члена парламента разных направлений, при помощи цитаты из Саллюстия. Это ни в коем случае не означает, что они на самом деле придерживаются одинаковых взглядов: но все же борьба происходит на строго ограниченной арене, на почве, которая обоими считается общим владением, — духовным оружием, известным обоим и признанным ими. В Англии, Франции, Италии этой связующей основой является по преимуществу античность. В Германии, где античность превратилась в прошлом веке в норму, она не имеет больше даже этого скромного смысла».

Дингреве, таким образом, стремится к возрождению «гуманизма» с целью создать «надклассовый, общенациональный» базис, на котором сошлись бы и рабочий

---

<sup>1</sup> Leopold D i n g r ä v e, Wiederauferstehung des deutschen Humanismus. («Die Literarische Welt» № 22 от 27 мая 1932.)

и капиталист. Для достижения этого он требует «уничтожения врагов гуманизма: реализма и историзма». Ибо, поясняет он, «важным, может быть одним из наиболее благодетельных, еще не дошедшим вполне до сознания общественности сопутствующим явлением решающего кризиса капитализма является разрушение иллюзии, будто нагромождение реальных знаний в школьном и университетском образовании лучше prepares к «практической жизни», к индивидуальной или национальной борьбе за существование, чем «классицизм». Целью Дингрее является ликвидация классовой борьбы во имя «общенациональных интересов»; ход его мысли весьма характерен для того слоя фашистской и полуфашистской интеллигенции, которая группировалась вокруг журнала «Die Tat» (до его «унификации» летом 1933 г.) и считала своей основной задачей привлечение на сторону «очищенного» фашизма разоренной кризисом мелкобуржуазной интеллигенции, чтобы удержать ее от перехода в лагерь коммунизма. Литературные и культурно-философские критики из «Tat-Kreis» мобилизовали все свои усилия, играя на националистических, расовых и т. д. струнах, чтобы удержать слои недовольной интеллигенции в сетях всяческих иллюзий и традиций, особенно традиций гуманизма. На страницах этого журнала культурно-философскими авторами-метафизиками доказывалась «вина» техники, рационализации, науки в кризисе хозяйства и культуры, и утверждалось, что именно интеллигенция призвана преодолеть кризис. Но тем не менее, повсюду слышны глухие вопли отчаяния, и нынешнее положение Европы сравнивается с положением 1770—1795 гг., то есть с эпохой Великой французской революции.

В число пропагандистов идей фашистского «гуманизма» включился еще до переворота и известный историк культуры Курт Брейзиг. В вышедшей в 1932 г. книге этот профессор берлинского университета занимается исследованием «сущности немецкого духа»<sup>1</sup>. Роль немецкого духа в истории человечества и участие его в «руководстве человечеством» он сравнивает, — проводя историческую параллель, — с ролью древних греков: определяя «прообраз немецкого» и «немецкое вне времени», Брейзиг на характеристике Эккерта, Лютера, Баха, Канта, Гете, Гердера, Ранке, Вагнера, Ницше и др. приходит к выводу, что ныне немцы призваны занять «высшую должность», стать «солью земли», воспитывая другие народы и руководя ими, как это делали греки в античном мире.

Небезынтересно, что все эти теоретики «нового гуманизма» в конечном итоге ссылаются на Стефана Георге и его последователей. Ученик Георге, Эрнст Бертрам, в 1933 г. провозгласил своего учителя духовным вождем и «подготовителем» «национальной революции» и гитлеровской «третьей империи». Проф. Ханс Науман, ставший теперь одним из официальных литературоведов «третьей империи», посвятил свою последнюю книгу<sup>2</sup> «вождю и поэту», то есть Гитлеру и Георге. Теория «нового гуманизма» и проповедь «сочетания» его с фашизмом в целях его «очищения» были тем своеобразным

---

<sup>1</sup> Kurt Breysig. Vom deutschen Geist und seiner Wesensart. Stuttgart und Berlin, Cotta, 1932.

<sup>2</sup> Prof. Dr. Hans Naumann. Wandlung und Erfüllung. Reden und Aufsätze zur germanisch deutschen Geistesgeschichte. Stuttgart, 1933.

мостиком, который перебрало немецкое буржуазное «гуманистическое» литературоведение, приспособляясь к «третьей империи».

## 2

Идеологическая установка национал-социалистских литературоведов и критиков мало чем отличается, понятно, от общей идеологии национал-социализма в области политики и культуры. Их «тенденция» сводится к воспеванию, апологетике и оправданию реакционной террористической фашистской диктатуры буржуазии; они также прикрывают истинный смысл литературной и культурной политики этой диктатуры всякими общими выражениями и терминами, вроде «нация», «раса», «душа», «народ», «миф» и др. Фашистский литературовед, прежде всего, приверженец «расовой теории», официальной теории национал-социализма. «Ветераном» этой расовой теории в области литературоведения является национал-социалистский историк литературы Адольф Бартельс, провозглашающий в своих многочисленных литературно-критических работах идеи о германской расе как единственно созидательной. Но трудно решить, чего у него больше: неумения разбираться в элементарных вопросах литературы или семитомии: он уже чуть ли не полвека буквально помешан на изучении родословных всех немецких писателей до 'десятого поколения включительно, и горе тому, у кого он откроет хотя бы каплю еврейской крови! Революционных и левых писателей он всех огулом, без всяких оснований, делает евреями. Его работы представляют собою не что иное, как сумбурное перечисление имен и названий с по-

хвальными восклицаниями по адресу писателей-арийцев и ругательствами по адресу неарийцев.

«Миф расы» и «героический человек» — вот два требования, лежащие в основе национал-социалистской теории литературы и искусства, если вообще можно говорить о существовании такой «теории». Исходя из этих «основ», «теоретик» национал-социализма Альфред Розенберг еще несколько лет назад суммировал и «научно» обосновал эти взгляды в своей книге «Миф XX века»<sup>1</sup>. В этом, с позволения сказать, «труде», Розенберг посвящает проблемам искусства вторую часть (около 200 стр.) под заглавием: «Сущность германского искусства». Единственным критерием эстетики и художественности Розенберг считает критерий расовый. Оказывается, единственная раса, которая вообще способна создать настоящее искусство, — это северная раса, германская раса блондинов. Греческое искусство, правда, частично создание северной расы, но это лишь «расово-обусловленная красота, как внешняя статика северной расы». Настоящая же расовая красота северного Запада — это «внутренняя динамика». Розенберг не окончательно отвергает литературное и искусствоведческое наследство прошлого, о нет! — Он его только «обрабатывает» под своим расовым углом зрения. Согласно его концепции выходит, что эллинское и древнегерманское искусство засорились «семитским христианством», и в этой «трагической борьбе» северный человек вынужден был «объективизировать» свой идеал в мраморе и краске, со-

---

<sup>1</sup> Alfred Rosenberg. Der Mythos des XX. Jahrhunderts. München, 1930.

здравать себе новое божество в искусстве ренессанса. Так, Микель Анджело, Тициан, Данте, Рафаэль — все были представителями северной расы, потому что они... дали нам образцы «женщин-блондинок». Три раза в истории германский человек «прорывался» сквозь цепи «монгольско-негритякско-семитского засилия»: в искусстве готики, барокко и в творчестве Гете; «германский инстинкт» последнего был якобы настолько силен, что он, несмотря на трудности, все же преодолел «эллинскую созерцательную статичность». Ибо высшим творческим и единственно достойным актом Розенберг признает лишь железную волю, активность художника. «Каждый образ—это действие (Tat), каждое действие, в сущности, — выраженная воля». Творческий процесс писателя—это «вечно действующая сила», как в физике, как в законе сохранения материи. «Героический принцип» — вот что лежит в основе искусства. Но откуда происходит эта «вечная железная сила»? И Розенберг здесь сознается, что одной расовой биологией это, пожалуй, трудно объяснить и прибегает к «вечной загадке» (Urrätsel). «Но что же это было, — пишет он,—что заставляло Бетховена в бурю и ненастье буйствовать в окрестностях Вены, затем внезапно понуждало его останавливаться и, забывая все на свете, кулаками отчеканивать новый ритм?.. Все это было не что иное, как овеществление художественной (эстетической) воли, силы, которую, наконец, необходимо признать наравне с героическим и нравственным, как первозданную силу (Urkraft) (стр. 300).

При такой расовой установке, когда даже индивидуальный стиль писателя обусловлен «героическим» и «загадочным принципом» расы, можно себе представить,

какова оценка, даваемая Розенбергом всей мировой литературе. Само собой разумеется, что единственно германская раса способна создать литературу, ибо только она «активна» и «героична». Поэтому «теоретик» германского фашизма одним взмахом пера вычеркивает негерманские литературы, как проявления «негритянского» и «семитского» духа. Но этот дух якобы проник глубоко даже в священную германскую литературу: реализм, импрессионизм — все это выражения пассивности, немощи, пессимизма, чуждых расовых влияний. «На самом деле, — рассуждает Розенберг, — разве можно ожидать чего-нибудь хорошего от современной русской литературы, когда большевики убили всех блондинов, так же как «якобинская чернь» во время французской революции гильотинировала блондинов с героической осанкой? Так же нечего ожидать от современной французской литературы, ибо все красивые женщины Парижа находятся во власти богатых южноамериканских мулатов, оскверняющих расу». — После этого неудивительной покажется следующая оценка Розенбергом положения на мировом литературном фронте: Гауптман — это «бесплодный разрушитель» и галицийский эстет; братья Манн, Кайзер, Верфель, Газенклевер и т. д. — «изменники» и «фальсификаторы» литературы. — Но забавнее всего то, что эти писатели у Розенберга числятся «рабочими писателями», — все они рассматриваются как холопы «пожирающего» капитала, как умственные выскочки, становящиеся «гуманными», лишь только им удастся пристроиться где-нибудь под сенью этого капитала. Главным врагом «новой расовой литературы» автор считает «Интернационал писателей», борющихся за пацифизм и гуманность, во главе этого «Интернациона-



ла» якобы стоят Барбюс, Синклер, Шоу, Манн и Кайзер. Но опасность, по словам Розенберга, все же не так велика, ибо «современные последние певцы демократии и марксизма (а к ним он причисляет и Гофманстала, и Клабунда, и Газенклевера) не имеют больше веры в других, а сами не обладают собственными духовными ценностями».

Интересно, что Розенберг совершенно игнорирует революционно-пролетарскую литературу Германии и в то же время претендует на роль единственного теоретика «рабочей литературы» и предсказывает, что только национал-социализм способен создать для рабочего класса «новую литературу» и «новую эстетику». Марксистская художественная литература, по его словам, до сего времени не дала «образа вождя» пролетариата, она и не может его создать, так как ее идеалом якобы является униженный, беспомощный, эксплуатируемый пролетарий, а не «герой-гигант». Только национал-социализм сотворил этого «вождя» и новое понимание красоты. В качестве прототипов этой новой красоты немцев «третьей империи» преподносятся «лица, выглядывающие из-под стального шлема».

Можно было бы привести еще много примеров для иллюстрации «теории» литературы и искусства национал-социализма. Чего стоит хотя бы решение проблемы формы и содержания по рецепту Розенберга: все сводится, оказывается, к выбору материала, ибо расовый отбор материала—это, видите ли, и есть «художественный процесс», а внутренние законы формы всегда остаются одними и теми же.—Но мы остановились долее на этой книге потому, что в ней заключается своего рода «канон» национал-социалистской

эстетики и критики,—хотя ряд положений, особенно вопрос о «семитском христианстве», считается «частным мнением» Розенберга. Кроме того, Розенберг, как главный редактор центрального органа национал-социалистов, «Volkischer Beobachter» и теоретического журнала «National-sozialistische Monatshefte», часто развивает свои взгляды на их страницах. Вдобавок — единственно вышедшая пока книжка (весною 1933 г.), долженствующая излагать официальную национал-социалистическую точку зрения на вопросы литературоведения,— книжка Вальтера Линдена<sup>1</sup>, — высказывает положения, мало чем отличающиеся от расовой и «героической» теории Розенберга.

### 3

Литературоведы и критики-фашисты—чистейшие метафизики и мистики. В чем они при всей своей халтурности и поверхностности сходятся—это в отказе от всякого реализма, в провозглашении «стальной романтики», сводящейся к вульгарной, фальшиво-тенденциозной декламации. «Немецкое искусство ближайших десятилетий,—заявил министр пропаганды Геббельс 9 мая 1933 г.,—будет героическим, будет стальным, романтическим, будет несентиментально объективным, будет национальным, с великим пафосом, оно будет общим, объединяющим и связующим, или оно не будет». Такие же приблизительно лозунги выставляют Розенберг и Гитлер, а за ними все национал-социалистские критики и литературоведы. И если близкий к фашизму писатель

---

<sup>1</sup> Walther Linden. Aufgaben einer nationalen Literaturwissenschaft. München, C. H. Beck, 1933, 65 стр.

Яков Шафнер еще в 1932 г. говорил, что «новый мир строится духом, резиновая дубинка не духовное оружие», то официальный «вождь» фашистской литературы, Ганс Йост, весной 1933 г. провозгласил, что писатель и критик должны стать «духовными штурмовиками», «культурными солдатами Адольфа Гитлера». Вся романтика, все символы и мифологические гиперболы, вся мистика расы и крови служат фашистским писателям и критикам лишь покрывалами для прикрития террористической диктатуры буржуазии против революционного движения рабочего класса.

Весною 1933 г. вышел знаменательный сборник «Миссия немецкого писателя современности»<sup>1</sup> с предисловием фашистского литературоведа проф. Г. Киндермана. В нем собраны высказывания двадцати восьми современных немецких фашистских и примыкающих к фашизму писателей о роли литературы в «национальном освобождении». Проф. Киндерман требует в своем предисловии полного подчинения литературы задачам «третьей империи». «Больше, чем когда-либо, немецкая поэзия должна, по нашему убеждению, включиться в умственный и душевный жизненный процесс нашего народа»<sup>2</sup>. Затем идут статьи Г. Штера, П. Эрнста, Г. Каросса, Кольбенгейера, Зарнецкого, П. Фехтера, Г. Иоста и др. Все они повторяют почти одни и те же требования о «новой романтике» и шлют проклятия реализму, позитивизму и либерализму; - воспеваются

---

<sup>1</sup> *Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart*. Herausgegeben von Hochschulprofessor Dr. Heinz Kindermann. Mit einem Geleitwort von Staatskommissar Hans Hinkel. Leipzig, Reclam, 1933, 289 стр.

<sup>2</sup> Там же, стр. 8.

гимны подсознательному, интуиции, чувству и «биологическому базису»—мифу расы и крови.

«То, что ныне должно делаться и свершаться, — пишет Я. Шаффнер, — не может вообще быть сделано из головы, это может возникнуть только из глубин, может быть сотворено исключительно и единственно из бессознательного, из чувства...»<sup>1</sup>. «В конечном итоге, искусство—тайна,—пишет Ф. К. Гински,—седьмую печать еще никто не снял совершенно, и в этом безусловно, заключается самое прекрасное в нем»<sup>2</sup>. Зарнецкий требует «полускрытой новой романтической тоски»<sup>3</sup>, а историк литературы Пауль Фехтер обрушивается на либерализм, на «гибельные принципы французской революции»<sup>4</sup> и на их наследника... марксизм. К. Г. Ваггерль определяет литературу, как организм, «полный, подобно всякому живому существу, магических связей, и тайник, неисповедимый и неистощимый даже для своего творца. Истинная поэзия всегда идеалистична»<sup>5</sup>.

Но наиболее четко эти антиреалистические метафизические положения выражены в статье Г. Иоста «О новой драме». Обрушиваясь на всю «рационалистическую» и реалистическую драму от Лессинга до Гауптмана и Ибсена, Иост требует, чтобы «будущая драма перестала быть реалистической», а сделалась бы «метафизической»; он провозглашает «гибель» всех «реалистических» методов познания жизни и действительности и признает лишь один «метод»—веру: «Загадки

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 63.

<sup>2</sup> Там же, стр. 74.

<sup>3</sup> Там же, стр. 117.

<sup>4</sup> Там же, стр. 146.

<sup>5</sup> Там же, стр. 255.

этого мира, нашей жизни остались, по существу, нерешенными, они остались скрытыми в таинственном лоне веры. Только вера позволяет воспринять мир как целое, все прочие методы содействуют лишь разрушению»<sup>1</sup>. Поэтому «будущий театр должен стать культом так же, как культ церковный»... «Вы видите, как чужды стали нам мастерские какой-нибудь натуралистической или хотя бы реалистической эпохи. Мы стоим не перед рациональной, но перед управляемой чувством драмой»<sup>2</sup>.

Вся эта антиреалистическая установка в теории литературы фашизма, открытое провозглашение невозможности познания действительности<sup>3</sup>, проповедь мистицизма и культа «расы и крови», вообще таинственной биологической сущности всякой поэзии — характерны для «культурфилософской» реакции фашизма, для той позиции, которую он занимает в историческом развитии буржуазного общества, и больше всего они характерны для самой этой оголтелой реакции, старающейся всеми средствами спасти себя от угрожающей ей неминуемой гибели. Этого положения не могут поколебать и все попытки фашистских «культурфилософов» и литературоведов представить всеобщий кризис капиталистической системы следствием «либерализма», и поиски выхода в «революции консервативного духа». Так, например, Э. Г. Кольбенгейер весной 1932 г. прочел ряд программных лекций в германских университетах на тему «Наша осво-

<sup>1</sup> Там же, стр. 209.

<sup>2</sup> Там же, стр. 211.

<sup>3</sup> Ряд фашистских литературоведов выдвигает биологизм, как основу поэзии; другие пытаются сочетать своеобразно понимаемый ими реализм с мистикой, символикой, мифологией и т. д. Понятно что во всех этих случаях речь идет о жерреализме.

бодительная борьба и немецкая поэзия»<sup>1</sup>. Он считает современный кризис капитализма не «процессом разложения», а борьбой «северо-германского духа» за свое самосохранение против «средиземного империализма»; последний, по его мнению, изжил себя в Версале, и теперь очередь за первым: он должен создать «новую форму бытия» для народов «белой расы». Призвание же немецкой поэзии — включиться в эту борьбу.

Понятно, что эта проповедь «революции консервативного духа», мессианизма германской расы, колониальной экспансии, героизации былого могущества немецкого империализма, сопровождается на каждом шагу, как в истории культуры, так и в литературоведении и критике, бешеной травлей всякой пацифистской, либерально-демократической, и особенно революционно-пролетарской литературы. Фашист Форст де-Баталио в своей книге «Борьба с драконом» (1932) изображает себя в виде нового Георгия победоносца, пронзающего своим копьем-пером всех «фальшивых богов», имя коим Э. Глезер, Ст. Цвейг и др. Свое «практическое» осуществление эта травля получила после прихода национал-социалистов к власти, вылившись в сожжение произведений этих писателей на кострах и преследование самих авторов. — В «либерализме, позитивизме, марксизме, материализме и интернационализме» фашистские культурфилософы видят «причину» кризиса буржуазной культуры. «Упадок, вызванный за последние десятилетия в нашей немецко-германской культуре вторжением и пестованием интернационального мышления, проявляется все ясней и яс-

---

<sup>1</sup> E. G. Kolbenheyer. Unser Befreiungskampf und die deutsche Dichtkunst. München, 1932.

ней», — пишет национал-социалистский «культурфилософ» Гофер<sup>1</sup>; он находит, что «опаснейшая из сил, погубивших нашу культуру — это материализм». Как чистейшие метафизики, национал-социалистские «теоретики» литературы и искусства объясняют кризис современной буржуазной литературы кризисом «национального сознания». Так, Йост в статье «Театр и нация» пишет, что «самой глубокой причиной кризиса нынешнего театра послужил кризис современного национального сознания»<sup>2</sup>. Для преодоления этого кризиса «национального сознания» фашистские «теоретики», однако, не прибегают к проповеди «большого искусства»: их требования, как это выразил сам Гитлер, а за ним его «солдаты культуры», сводятся к расплывчато-романтическим, поверхностно-тенденциозным лозунгам, вроде «стальная романтика», «героический», «политический», «действительный» человек и т. д. «При всем этом, — пишет национал-социалист К. М. Фридрих, — тенденция должна указывать положительный путь смелой борьбы, а не отрицательный путь бабьей изнеженности и тупого материализма»<sup>3</sup>. — Как выглядит на деле эта «тенденция» «смелой борьбы» и «стальная романтика» — об этом свидетельствуют «поэтические» произведения «духовных штурмовиков», в которых романтизируются и идеализируются «подвиги» штурмовых и защитных отрядов и их кровавая расправа с революционными рабочими.

---

<sup>1</sup> Werner von Hofer. Der Weg zur Volkskultur. («National-sozialistische Monatshefte»). 2 Jg. Heft 11, Februar, 1931, стр. 50).

<sup>2</sup> Hans J o h s t. Theater und Nation. («National-sozialistische Monatshefte»), März, 1931, стр. 98.

<sup>3</sup> Там же, стр. 110.

Можно указать еще на две характерные черты литературоведения немецкого фашизма, — это 1) провозглашение германской древности образцом и источником «национальной» современной поэзии и 2) обработка и искажение литературного наследства прошлого в фашистском духе.

Фашистские литературоведы, в связи со своей расовой теорией, новой мифологией, проповедью антисемитизма и варварства, ищут «источник» поэзии, в частности, поэзии «чистой» германской расы, в немецкой древности. Под нею они понимают то «идеальное» время, когда северные германцы не подвергались еще «тлетворному инородческому расовому влиянию», — «героический период», когда германские племена кочевали в дремучих лесах и первобытных степях, когда они имели еще «свою религию», древнюю мифологию, возлежали на медвежьих шкурах, пили мед из оленьих рогов и побеждали римлян. Эти германцы, создавшие «Песню о Гильдебранде», «Нибелунгов», «Гудрун», преподносятся ежедневно современным немцам, как «идеал», как средство возбуждения и возрождения «национальной силы», морали и характера.

Присяжный фашистский литературовед проф. Фридрих фон-дер-Лейен выпустил осенью 1933 г. специальную работу<sup>1</sup> об этом «источнике» немецкой поэзии и «силы»; проф. Г. Науман также уже в течение ряда лет

---

<sup>1</sup> Friedrich von-der-Leyen. Volkstum und Dichtung. Studien zum Ursprung und zum Leben der Dichtung. Jena, Diederichs. 1933, 189 стр.



рекламирует в своих статьях и книгах этот «чудодейственный источник». В своей статье о смерти Рюдигера, героя «Нибелунгов», Науман устанавливает, что он умер не «христианскою», то есть смиренною, а полной активности, «героически-насыщенной или героически-радостной смертью германского древнего периода», и вообще — смерть Нибелунгов, по мнению господина профессора, является «германским мгновением в немецком искусстве»<sup>1</sup>.

Другими словами — фашистский литературовед ищет прообразов «героических» людей современных штурмовых отрядов в «чисто-германской» древности.

Вообще немецкое фашистское литературоведение старается перенести мифологию и символику из древнегерманского мира в современность, создать «новое возрождение» этой древности. О ценности и возможности такого «возрождения» пусть выскажется Гегель, который, как известно, пользуется большим почетом у германских фашистов и в трактовке фашистского неогегельянства возводится в один из «столпов» их теории государства. Так вот, этот самый Гегель в своей «Эстетике» говорит следующее о попытках возрождения германской древности в новое время: «Хуже, однако, обстоит дело с дрящейся жизненностью эпоса, когда в течение веков духовное сознание и жизнь так изменились, что связь этого позднейшего прошлого и того исходного пункта окончательно порвалась. Так случилось, например, с Клопштоком в других областях поэзии с его восстановлением национального учения о богах и вслед за ним с Германом и

---

<sup>1</sup> Hans Naumann. Höfische Symbolik. I. Ruedigers Tod. («Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte». Heft 3, 1932, стр. 403.)

Туснельдой. То же самое можно сказать о «Песне о Нибелунгах». Бургунды, месть Кримгильды, подвиги Зигфрида, весь житейский порядок, судьба всего погибающего рода, северные нравы, король Этцель и т. д.— все это не имеет никакой живой связи с нашей домашней, бюргерской, правовой жизнью, нашими учреждениями и государственным строем...» — «События Нибелунгов, — по Гегелю, — представляют для национального сознания только прошедшую, как метлой начисто подметенную историю. Стремиться сделать из этого еще сейчас что-то национальное и даже народную книгу — было тривиальнейшей, пошлейшей затеей. В дни повидимому вновь возгорающегося юношеского воодушевления это было признаком дряхлости эпохи, впавшей опять перед смертью в детство, наслаждающейся отмершим и стремящейся приписать и другим испытываемое ею чувство обладания настоящим»<sup>1</sup>.

В другом месте Гегель говорит о попытках такого «возрождения», что «они, безусловно, слишком высоко ценят эти частью уродливые и варварские представления и также совершенно несправедливо судят о смысле и духе нашего собственного настоящего»<sup>2</sup>, и, возвращаясь еще раз к Клопштоку, он пишет: «Но эти имена богов, которые, правда, были некогда германскими, но теперь уже не являются ими, так же мало могли оказать объективное действие и иметь значение, как не может быть имперский сейм в Регенсбурге идеалом нашего нынешнего политического существования... и таким образом эти деморализованные боги все же остались лишь жи-

<sup>1</sup> Hegel. Vorlesungen über die Aesthetik. 3. Bd., 1928, стр. 348—349.

<sup>2</sup> Там же, стр. 407.

вой пустотой, и какое-то глупое лицемерие видно в претензиях на то, будто разум и национальная вера принимают их всерьез»<sup>1</sup>. Так охарактеризовал попытки «возрождения» этой древности идеолог восходящей немецкой буржуазии. Сегодня же Науман, Лейен и многочисленные поэты и литературоведы буржуазной «дряхлой эпохи», перед смертью снова вставшей в детство, опять занимаются «тривиальнейшей и пошлейшей затеей», стремятся построить «новую немецкую мифологию» и символику, используя древне-германских богов и героев; но эти претензии представляют собою еще худшую «пустоту» и «лицемерие», чем попытки, сделанные в эпоху Гегеля.

Как германский фашизм подходит к решению вопроса о литературном наследии прошлого — мы видели уже выше, при изложении «теории» искусства Розенберга. Здесь можно указать еще на несколько симптоматических явлений в этой области. Так, идеологи фашизма, особенно из лагеря прусских юнкеров, открыли, что в «эпоху манчестерства, либеральной демократии и парламентаризма» консервативные романтики были преданы «незаслуженному» забвению. И вот теперь эти «культурфилософы» и историки литературы занимаются тем, что выкапывают из могил идеологов прусского юнкерства эпохи реставрации, непоколебимых защитников теорий Меттерниха и «сословной Пруссии». Развивают оживленную деятельность всякие литературные общества, популяризирующие идеи и произведения Новалиса, Эйхендорфа, Клейста и т. д. и, наоборот, «самораспускаются» другие общества (например, лессинговское),

---

<sup>1</sup> Там же, стр. 476.

пропагандировавшие даже в самой безобидной и скромной форме труды передовых в истории литературы и культуры мыслителей. Из запыленных книжных и архивных шкафов вытаскиваются и переиздаются творения тех деятелей и певцов «голубого цветка», которые боролись с принципами Великой французской революции. Как на пример такого возрождения «духа прусского юнкерства», можно указать на пропаганду творчества одного из самых реакционных романтиков эпохи реставрации — Ф. А. Фон-дер-Марвица. Причем в этом своеобразном «возрождении» характерен не столько самый факт возвращения к идеям реставрации, сколько попытки переоценки всего исторического прошлого и литературного наследия под этим «новым» углом зрения. «Исторические концепции, — пишет некий фон-Кенигсвальд, — являются в их позитивном действии зеркалом требований и чаяний собственной эпохи. Поэтому с изменившейся эпохой изменяется также и оценка прошлых образов, кумиры низвергаются, непризнанные отыскиваются, возвеличиваются внезапно и чествуются. Один из таких мужей прусской истории, до которого потомству не было дела в течение почти сотни лет и политическая деятельность которого все больше и больше привлекает к себе внимание наших дней, это — Фридрих Август фон-дер-Марвиц (1777—1837), считавшийся реакционером в течение десятков лет, вследствие своего враждебного отношения к Гарденбергу»<sup>1</sup>.

Авторы, пропагандирующие это «возрождение», не скрывают преследуемых ими политических целей. Изда-

---

<sup>1</sup> «Deutsche Allgemeine Zeitung». № 321—322 от 13 июля 1932 г. Beiblatt).

тель Марвица, национал-социалист Ф. Шинкель, пишет по этому поводу: «Подобно тому, как существование старой прусской армии вождей имело свои корни в их государственной деятельности, так и развитие новой армии вождей из его дворянства сможет осуществиться только в связи с новой государственной идеей... Этот процесс не может больше захватить нынешнее дворянство как политическое сословие, но он захватит старые сословные ценности юнкерства, наложившие свой отпечаток на домартовский, марвицкий прусский дух». Шинкель требует, чтобы «новые прусские вожди» фашизма выполнили сегодня свой «долг» в борьбе с пролетарской революцией так же, как «старые» вожди сделали это в борьбе с Великой французской революцией. Но вся эта свистопляска фашистов вокруг прошлых идолов реакции лишь самогипноз, лишь попытка убедить самих себя в своей силе пред лицом надвигающейся грозной силы пролетариата. Энгельс еще в 1892 г. отметил, что в произведениях Марвица он «не нашел ничего интересного, кроме превосходных сведений о кавалерии и непоколебимой веры в чудодейственную силу пяти ударов кнута, если их отпускают дворяне на спину черни».

«Борьба, которую ведут национал-социалисты,—пишет вышеназванный Гофер,—имеет своей целью переоценку ценностей во всех областях». Понятно, что вся действительно революционная литература прошлого вычеркивается из истории, как «семитская»; отвергается также и «литература либерализма» и «гуманизма», поскольку она противоречит «закону природы», то есть «радости властвующего человека», представляя собой лишь «роковую сумятицу чувств». Возрождается тевтоманский

национализм движения 1813—1815 гг.; движение «бури и натиска» в немецкой литературе рассматривается как один из «источников» фашистской литературы, молодой Шиллер провозглашается «предшественником Гитлера», а его «Вильгельм Телль» объявляется драмой «национальной революции консервативного духа». Вообще в фашистской обработке литературного наследия прошлого характерно не только выискивание всего реакционного, отсталого, мещански-консервативного в истории веков, но и искажение литературы исторически-прогрессивного восхождения буржуазии XVIII и начала XIX веков. В «союзники» и предшественники фашизма, — далее, — зачисляются Моцарт, Вагнер и Ницше. Появляется масса романов и пьес, воспевающих и идеализирующих «национально-освободительное движение» 1813—1815 гг. против Наполеона и французской революции; это движение расценивается, как «вытеснение материализма»<sup>1</sup>. Излишне добавлять, что фашистские критики и историки литературы рассматривают себя как «героев», на долю которых выпала борьба за «религию, благочестие и нравственность» против коммунизма, — подобно тому, как поэты 1813 г. боролись против «французской безнравственности и атеизма». Излишне также добавлять, что все они восхваляют литературу германского империализма, начиная с Ницше и до настоящего времени.

Но конечной целью всех мистико-расовых, националистически-воинствующих культурфилософских памфлетов немецких фашистских литературоведов и критиков является борьба с марксизмом, который рассмат-

---

<sup>1</sup> См. Walter Bohe. Richard Wagners Regenerationslehre («Nationalsozialistische Monatshefte», März 1931, стр. 112—120).

ривается как «продукт» либерализма и позитивизма XIX века. В чем секрет этих вечных сетований идеологов современной фашистской буржуазии против либерализма, демократии, прогресса, техники, рационализма и т. д., одним словом, против всех тех кумиров, которым не так давно курила фимиам та же буржуазия?

Маркс в «18 брюмера» пишет о «партии порядка», о палачах июньского восстания пролетариата 1848 г.: «Несмотря на всю страстность и декламацию, пускаемые в ход с трибуны Национального собрания против меньшинства партией порядка, ее речь оставалась односложной, как речь христианина, чье слово должно быть: да — да, нет — нет. Односложной и на трибуне, и в прессе; скучной, как загадка, решение которой известно вперед. Шло ли дело о праве подавать петиции или о налоге на вино, о свободе печати или о свободе торговли, о клубах или муниципальном уставе, об обеспечении свободы личности или об урегулировании государственного бюджета, — один и тот же пароль раздавался неизменно, тема всегда оставалась та же, приговор был всегда готов и неизменно гласил: «с о ц и а л и з м». Социализмом объявлялся даже буржуазный либерализм, социализмом — буржуазное просвещение, социализмом — буржуазная финансовая реформа. Социализм — строить железную дорогу там, где есть уже канал, социализм же — обороняться палкой от шпаги. — Это было не только фразой, модой, партийным приемом. Буржуазия верно поняла, что оружие, выкованное ею против феодализма, обращалось против нее самой, что все созданные ею средства образования бунтовали против ее собственной цивилизации, что все сотворенные ею боги отреклись от нее. Она поняла, что все так называемые гражданские

свободы и органы прогресса восставали против классового господства, угрожая ему одновременно со стороны его общественного основания и со стороны его политической вершины,— следовательно, стали «социалистическими»<sup>1</sup>.

Между «партией порядка» 48 г. и современным фашизмом — большая разница, но общее у них — борьба с пролетарской революцией, во имя спасения капиталистического общества. Теперь, когда небывалый кризис сотрясает все основы буржуазного общества,— современная буржуазия поняла, что «оружие, выкованное ею против феодализма, обращалось против нее самой, что все созданные ею средства образования бунтовали против ее собственной цивилизации, что все сотворенные ею боги отреклись от нее». В этом секрет фашистских «культурфилософских» lamentаций против либерализма и рационализма, техники и демократии: в этом секрет воплей современных буржуазных литературоведов о невозможности реализма и «разумного» познания действительности; и в этом же секрет их фальсификаторского трюка, помощью которого они причисляют марксизм к «буржуазной, позитивистической» идеологии. И подобно тому, как у палачей парижского пролетариата 48 г. «приговор был всегда готов и неизменно гласил: «социализм», так и у фашистских «культурфилософов» этот приговор также всегда готов и гласит: «марксизм». И когда фашистские литературоведы сбвиняют «либеральные» и «позитивистические» литературные течения прошлого в «кризисе современной ли-

---

<sup>1</sup> К. Маркс. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта. М., 1926. стр. 48.



тературы», то, понятно, что речь идет не о явлениях мертвого уже давно либерализма и позитивизма XIX века, а имеется в виду живой, воинствующий марксизм, мировоззрение пролетариата. Ведь фашистское литературоведение в Германии является составной частью общей реакционной идеологии фашизма, старающегося спасти обреченное на гибель капиталистическое общество при помощи жесточайшей террористической диктатуры буржуазии против пролетарской революции.

1933.

## ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ ПРОШЛОГО В ОЦЕНКЕ СОВРЕМЕННОГО БУРЖУАЗНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

По мере того, как буржуазия из класса революционного, прогрессивного, превращалась в класс реакционный, регрессивный, она отказывалась от литературы своего собственного восхождения. Этому классу, защищающемуся от натиска родившегося в недрах буржуазного общества пролетариата, было «неприятно» вспоминать о своем собственном революционном прошлом. И поэтому буржуазия уже давно «забыла» о тех идеологах, в частности, поэтах, которые в свое время расчищали для нее дорогу от феодального мусора.

Вопрос о литературном наследстве стал особенно остро со вступлением буржуазного общества в эпоху империализма и пролетарской революции, с обострением противоречий, с загниванием капитализма и общим кризисом, экономическим и идеологическим. В поисках выхода из «кризиса культуры» буржуазия обращает свои взоры назад, к прошлому, и наряду с «воскрешением» всяких реакционных писателей обрабатывает своих классиков, вытравливает прогрессивные элементы из их

творчества, искажает революционных писателей и делает их «пророками» и «мучениками» «проклятых вопросов» современности. Этот процесс «приближения» и обработки литературного наследства особенно обостряется с фашизацией буржуазии. И если после войны, например в Германии, идеологи новой буржуазно-республиканской государственности старались «перекроить» творчество Гете, Шиллера, Берне, Гейне и т. д. в защиту Веймарской конституции, то сегодня германские фашисты делают из Гете «почти фашиста», а из Шиллера — предшественника... Гитлера. Аналогичные явления имеют место и в английской, французской и итальянской буржуазной критике. Методы и приемы этой «обработки» различны, в зависимости от принадлежности автора критических работ к той или иной группировке буржуазии и в зависимости от исследуемых ими писателей или проблем. Как на примере оценки современной буржуазией революционной поэзии прошлого, мы в настоящей краткой статье остановимся на четырех работах, исследующих наиболее яркий период политической поэзии 30—40-х гг. на Западе.

## 1

Первое исследование — книга американского мелкобуржуазного критика, Соломона Липтзина, посвященная социально-политической поэзии 40-х гг. Германии<sup>1</sup>. Эта область немецкой литературы, особенно массовая ее

---

<sup>1</sup> Salomon Liptzin. Lyric pioneers of modern Germany. Studies in German social poetry. New-York, Columbia University Press, 1928. О теперешней политической позиции автора нам ничего не известно.

продукция, чрезвычайно мало исследована; автор извлек много «забытых» писателей, проработал немало старых газет и журналов и в общем собрал довольно богатый материал. Но было бы бесполезно искать в его книге каких-либо попыток классовой дифференциации материала: его, повидимому, больше всего беспокоит судьба мелкой и крупной буржуазии современной Америки, и поэтому в центре его исследования стоит вопрос об отношении рабочего и ремесленника к машине и производству в тот ранний период капитализма. Он устанавливает, что в поэзии этого периода борьба рабочего «с машиной и с хозяевами обсуждалась с коммунистической, демократической и аристократической точек зрения, и читателей знакомили с ее (борьбы рабочего. Ф. Ш.) характерными свойствами как самый жалкий обитатель трущоб, так и благороднейший мечтатель мансарды» (стр. 12).

Читателей, которых может взволновать эта дискуссия, автор тут же успокаивает: «Наступило время переоценки политической поэзии 40-х гг. Мы должны признать, что ее лозунги устарели и что ее проблемы потеряли свою остроту. Мы должны сохранить от гибели небольшую часть ее, представляющую эстетическую ценность, и предать остальное истории» (стр. 13). Но сама книга этого «спокойствия» лишена: наоборот, автора больше всего интересует «проклятый вопрос» о безработице, о «контрастах» между бедными и богатыми, об отношении рабочего к «машине». Установив, что поэзия 40-х годов весьма часто избирает своим объектом нищего, он продолжает: «Нищий не был, однако, самой патетической фигурой новой социальной лирики. Появился целый ряд новых действующих лиц, от безработного ткача до из-

немогающей от работы швей, от благочестивого бедняка до свирепого преступника. Немецкий лирик стоял лицом к лицу перед теми же самыми проблемами промышленности и современного общества, которые тревожат нас ныне. Как он реагировал на них? Как подходил он к новым пейзажам фабрик, к новой угрозе трущоб, к усиливающемуся антагонизму между богатыми и бедными?» (стр. 15). И дальше автор дает обзор поэзии К. Бека, М. Гартмана, А. Мейснера, Веерта, Дронке, Гервега, Фрейлиграта, Гейне и многих других; дает отрывочно, часто вне всякой связи с общей эволюцией творчества данных писателей — в результате получается конгломерат цитат лишь для утверждения того, что основа творчества всех этих «пролетарских поэтов» — мировая скорбь, социальная жалость, утопия и цинизм. Повидимому, автору необходимо доказать, что роль «социальной» поэзии сводится к тому, чтобы «вселить гуманность в сердца» обиженных и оскорбленных в буржуазном обществе. Свое исследование он заканчивает следующим: «Отныне мы можем обозначать социальную лирику 40-х гг. как лирику раннего натурализма. Она возникла среди поколения, воспитанного на мировой скорби, и дала этому поколению новую надежду и новый идеал: служение обществу, возвышение униженных. Она предсказывала наступление царства божия на земле путем замены взаимной конкуренции взаимопомощью. Она содрогалась от глубокой жалости к обездоленному пролетарию, отверженному неумолимым промышленным строем. Она показала добродетель в лохмотьях и теплую человечность в сердцах преступников, нищих и проституток. Она собрала вокруг себя безмолвных и выразила словами их гнев и их отчаяние.

Она поддерживала их мужество во время промышленных схваток в Силезии, Берлине и в Рейнской области. Она вела их на баррикады 1848 и 1849 гг. и сопровождала их к гробницам павших и обратно к могилам живых. Кто были эти пионеры лирики пролетариата? Забытые мечтатели, стихи которых смотрят на нас со страниц заплесневелых антологий и еще более заплесневелых периодических изданий, воиры пера, оружие которых некогда блистало, но теперь покрыто ржавчиной, певцы восхода, видевшие надвигающуюся на нас промышленную лавину, но видевшие ее смутно. Среди них нет равного Гете или Шиллеру. Несколько имен возвышаются над остальными: Бек, Гервег, Фрейлиграт и один, воплощающий чаяния и отчаяние века — Генрих Гейне, пророк мессии и антихриста, евангелист третьего завета, бунтарь прогив общества и циник» (стр. 159—160). Характерно для Липтцига, что он во всей социально-политической поэзии 40-х годов в Германии видит только какое-то единое «пролетарское течение», включая в него всех мещанско-филантропических, либерально-умеренных и т. п. поэтов; характерно также, что он совершенно не замечает ничего принципиально нового как в творчестве поэтов Союза коммунистов, так и в творчестве Гервега, Гейне и Фрейлиграта, а подгоняет всю эту поэзию под сентиментально-филантропическую мерку, давая ей название «пролетарской». И недаром даже он, один из наиболее левых среди послевоенных буржуазных исследователей этого литературного движения, направляет свое острие против Гейне, против той части его творчества, где этот поэт жестоко высмеивает мещанство и буржуазию.

В этой борьбе за литературное наследство прошлого Гейне занимал и занимает одно из первых мест. Вряд ли в мировой литературе найдется другой писатель, вокруг которого разгорались бы такие споры и в дискуссиях о котором так ярко обнаруживалась бы партийная сущность спорящих сторон. Современный фашизм целиком отклоняет Гейне, считает его родоначальником «марксистской литературы» и разрушает те немногочисленные памятники и мемориальные доски, которые ему были поставлены. Как в былые годы, так и сейчас, единственным действительным защитником революционного творчества Гейне, не забывающим в то же время о его крупных политических ошибках, является пролетариат.

Среди этой литературы особое место занимает вышедшая в 1932 г. биография Гейне, написанная мелкобуржуазным критиком Людвигом Маркузе<sup>1</sup>. Книга — определенное, может быть и не сознательное, но все же искажение исторического Гейне. Маркузе продельывает с историческим Гейне две «операции»: во-первых, превращает величайшего политического сатирика в трусливого мещанина-интеллигента, во-вторых, на примере его творчества «доказывает», что искусство и политика несовместимы, что «трагедия Гейне», его историческая

---

<sup>1</sup> Ludwig Marcuse. Heinrich Heine. Ein Leben zwischen Gestern und Morgen. Berlin, E. Rowohlt-Verlag, 1932, 326 стр. Маркузе известен своими критико-биографическими работами о Гауптмане, Стриндберге, Г. Бюхнере и Л. Берне. В самое последнее время Маркузе принадлежит к антифашистскому фронту.

позиция между стремлением «отстоять» себя как художника и необходимостью политической борьбы, является «вечной трагедией» поэта и что в настоящее время эту трагедию снова переживает каждый художник.

Для доказательства этих своих двух положений Маркузе полностью омещанивает Гейне с первых же шагов самостоятельной жизни поэта. И домашняя обстановка, в которой он вырос, и среда, в которой вращался и учился мальчик,— все это преподносится, как мещанская идиллия, и даже революционные французские оккупанты, сменившие феодального немецкого князька на родине Гейне, под пером Маркузе превращаются в тупых обывателей. Но нас все это мало интересует так же, как и сентиментальные рассказы о любви молодого поэта к дочери своего гамбургского дяди, которой приписывается огромное значение для всей жизни и творчества Гейне. Работа Маркузе приобретает особый интерес только там, где он говорит о политических и литературных взглядах поэта. Одна глава книги названа «Трусливый герой». Гейне, оказывается, не был вовсе тем воинствующим революционным поэтом, каким он остался в памяти своих друзей и врагов, он не был «солдатом» и «барабанщиком революции», как он сам себя называл. Маркузе «доказывает», как Гейне, прибегая ко всяческим хитроумным комбинациям — не указывая, например, своей квартиры в Париже и т. п., — стремился отмежеваться от политической борьбы и примириться с существующим.— Вся беда этого «трусливого героя» состоит в том, что ему никак не удастся уйти от политики, и он никак не может стать на сторону определенной партии: революционеры якобы считали его реакционером, а реакционеры видели в нем революционе-



ра. «Политическая борьба Гейне сделалась, таким образом, типичным примером положения буржуазного писателя между двумя фронтами — трагикомедия независимости человека духа в политическом мире зависимости» (стр. 196).

Следующая, центральная глава работы носит многозначительное название «Трагедия буржуазного революционера». В ней мы имеем дело с неприкрытым искажением исторического Гейне; оказывается, Гейне вообще не имел своего политического мировоззрения... потому, что был художником, а не политиком. И только «необходимость считаться с гласностью заставляла писателя Генриха Гейне приспособлять, подлаживать (говоря грубее — фальсифицировать) свои выражения, применительно к двум фронтам: реакции и радикализму. Он должен был смягчать свои слова, ибо реакция ошибочно считала его радикалом; он должен был делать на своих словах чрезмерное ударение, ибо радикализм ошибочно считал его реакционером. Он был зажат в тиски между двумя фронтами, и вследствие этого жизнь его, при поверхностном наблюдении, казалась непоследовательной, репутация его — подозрительной и слова его — двусмысленными» (стр. 210).

Гейне, оказывается, был и против правых и против левых. Но, может быть, он стоял за среднюю линию буржуазной демократии? Нет, его сердце художника «не влеклось» к политической партии, а «тот, кто идет против влечений своего сердца, тот трус и раб». «Гейне не был ни трусом, ни рабом. Мужество нужно не только для выступления против правых, но и для выступления против левых; муже-

ство нужно не только для того, чтобы быть радикалом, но и для того, чтобы быть против радикалов. Гейне выказал величайшее мужество, заняв пост между фронтами и получал удары с обеих сторон» (стр. 212). То есть это точь-в-точь то же, поясняет Маркузе, что происходит ныне. Художникам, вроде Маркузе и ему подобных, достается сейчас и со стороны фашистов и со стороны коммунистов. Причины этого видны были еще во время Гейне. «В Гейне впервые выказался парадокс политического поэта, вовсе не являющегося, как долго думали, политиком, выражающим свои мысли в поэтической форме. И нельзя больше отрицать: художник не призван изменять мир; он будет постоянно прославлять существующий мир или бежать от существующего мира в сказочный, или возвеличенный мир прошлого, или фантазировать по поводу мира грядущего. Политика Гейне была энтузиазмом в отношении прошлого, энтузиазмом в отношении будущего, но никогда не была она трезвым боем в настоящем. Он, как истинный художник, писал больше для революционного эффекта, чем с революционной целью» (стр. 213).

Эти декларации нужны всяким Маркузе для того, чтобы оправдать свое уклонение от борьбы, для успокоения своей «совести», для создания «теории» о том, что художник по самому своему существу враждебен политике. «Да, — скорбит Маркузе, — революционеры времени Гейне, а теперь коммунисты, не понимают художника». И в доказательство этого он измышляет следующую нелепицу, опять-таки искажая исторического Гейне: «Он не был республиканцем; он знал, что республиканцы после победы перережут ему глотку (!), ибо он не поклонялся тому, чему поклонялись они (!)...

Гейне жил слезами и желаниями, и вспышками, а не как грубый воин под игом военного пароля: он был художником, а не солдатом». Но какова же тогда судьба художника в эпоху ожесточенной классовой борьбы, раз он не может быть бойцом, не перестав, по теории Маркузе, быть художником? И вот что советует Маркузе: «Можно сказать: тип художника должен быть выкорчеван в эпоху сознательной классовой борьбы. Хорошо! Можно сказать: преступление — растрачивать творческие силы на фантастические образы во время решительной борьбы за справедливый строй мира. Хорошо! В таком случае надо убить поэтов этого времени или заставить их заниматься шитьем сапог; в таком случае нужно прежде всего спросить самого себя: отдаю ли я каждую унцию своей силы для достижения цели? Но ни в коем случае нельзя закрывать глаза на железный факт: что быть художником — антиполитическая форма существования, а не просто легкомысленное увлечение от занятия определенной политической позиции» (стр. 214).

Но может быть на этом заявлении сторонник «чистого искусства» заканчивает изложение своего кредо? Как будто бы все ясно. Однако, нет, его не удовлетворяет ампула «трагического героя» XX века или железная необходимость быть убитым. Виноваты во всем, оказывается, все те же коммунисты. Дело в том, что современный марксизм сегодня, — по мнению Маркузе, — изменил старому марксизму и его учению об искусстве. В качестве доказательства он приводит статейку Каутского из «Neue Zeit» о Марксе и Гейне, где в филистерских тонах рассказывается, будто в отношениях Маркса к Гейне политика не играла никакой роли, будто Маркс

прощал все политические грехи поэтов и стоял на точке зрения, что «поэты — чудаки, которым нужно предоставить идти своей дорогой, не прикладывая к ним мерок обыкновенных или даже необыкновенных людей». «Маркс, — торжественно восклицает Маркузе, — не знал еще догматической вражды марксизма к искусству!» (стр. 215). Другими словами, Маркузе считает коммунистов принципиальными и последовательными разрушителями искусства.

Критик находит, что «Гейне родился в неподходящее время», и его судьба — «трагическая судьба!» — состояла в том, «что он выступал с чисто поэтическими качествами в насквозь политическом обществе», «судьба, снова постигшая, сто лет спустя, многих поэтов, мы даже представления не имеем, сколько художников среди нас сделали жертвой насквозь политического общества».

Маркузе с усердием и решительностью, достойными лучшего применения, выискивает все эти искажающие истинную природу взаимоотношений между Марксом Гейне высказывания Каутского, а частично и Меринга в «оправдание» своей собственной позиции в современной борьбе между пролетариатом и буржуазией в «доказательство» своего тезиса об «аполитической природе» искусства, санкционированной якобы не кем иным, как самим Марксом.

Маркузе называет Гейне то монархистом, то буржуа, но в основном и д е а л и з и р у е т именно индивидуалистические, интеллигентские «сомнения» и «тревогу» за «гибель культуры». Гейне, по его мнению, был «Меттернихом буржуазии» и к о н с е р в а т и в е н, он видел последний оплот защиты культуры от «мрачных иконоборцев» в... королевской власти! «Уже в переходном воз-

расте буржуазии Гейне предчувствовал кризисы ее зрелости; он старый современник людей 1931 г. Тревога, заставившая его защищать буржуазию 1831 г., предок тревоги, испытываемой перед большевизмом и являющейся ныне единственным побуждением к защите буржуазии 1931 г.» (стр. 218—219).

Наконец-то Маркузе выболтал «*der langen Rede kurzen Sinn*»! Защита буржуазии против большевизма — вот каков в конечном итоге смысл всех этих головокружительных упражнений автора с творчеством Гейне. Но и здесь у него является сомнение: ведь всякая революция разрушает, и может быть это даже необходимо? Прав ли сегодня поэт, включаясь в фронт борьбы буржуазии с большевизмом? «Нет, — говорит Маркузе, — все же позиция Гейне была такова. Гейне был диалектиком, он стоял и на той, и на другой стороне», — и после этого пасквиля на диалектику он пишет, что «Гейне не хотел ни с кем портить отношений: ему было суждено находиться там, где ему совершенно не пристало быть... он не уважал ничего из того, что он защищал. Его скромный пафос, его тайно ликующий энтузиазм относились к коммунизму, с которым он боролся. Его ирония, его блестящие дерзости относились к буржуазии, которую он считал необходимым злом. Он метался из стороны в сторону в вечном разладе инстинктов — здесь воля к борьбе, там прославление нетронутой жизни: он стоял между политическими фронтами, он принадлежал к великому дисгармоническому трагическому поколению XIX века» (стр. 236).

Мы не можем здесь разбирать все фокусы, проделываемые Маркузе с Гейне. Уже самый факт симптоматичен, ибо литература о Гейне по богатству искажений и

фальсификаций стоит на первом месте в ряду исследований о писателях. Симптоматично также то мировоззрение, которое Маркузе привносит в творчество Гейне: он превращает его в предшественника «великого дисгармонического трагического поколения» XX века, точнее поколения глубочайшего кризиса капитализма. Маркузе видит расслоение, дифференциацию, которые происходят в слоях мелкой буржуазии в период всеобщего кризиса — и он борется с историческим фактом перехода лучшей части мелкобуржуазной интеллигенции на сторону столь страшного для него пролетариата. Его теория «чистого искусства» и несовместимости принадлежности художника к политической партии есть защита буржуазного мира, который он якобы так же, как и Гейне, признает только «необходимым злом». Маркузе воображает, что «судьба» мелкобуржуазной интеллигенции, находящейся в тупике, есть «судьба» художника в эпоху исторической схватки между пролетариатом и буржуазией в о о б щ е; он воображает, что это какая-то «вечная трагедия» художника, вынужденного по самой природе своего творчества стоять «между фронтами». Но это только иллюзия, это надоевшая сказка об аполитической сущности искусства, которой всегда прикрывали свои реакционные стремления, которой всегда защищались от натиска нового революционного класса классы старые, погибающие. И напрасно пытается Маркузе уверить нас, что художники современности являют собой «великое дисгармоническое трагическое поколение», которое нужно либо убить, либо превратить в сапожников. События, происходящие сейчас на Западе, в частности в Германии, показывают,

что не все мелкобуржуазные писатели «стоят между фронтами», а лучшие из них переходят на сторону пролетариата.

### 3

Третий рассматриваемый нами здесь автор — составитель и издатель антологии поэзии немецкой революции 1848—1849 гг.<sup>1</sup> Эта антология входит в семитомную серию «Политическая поэзия», являющуюся частью двухсотпятидесяти-томного издания литературных памятников немецкой литературы и культуры. Уже самый подбор материалов выдает с головой составителя и комментатора, Эльфриду Ундерберг как буржуазного «тенденциозного» литературоведа. Конечно, она стоит за «беспартийность» и «объективность» науки, и, конечно, она оправдывает свой подход к выбору материала, в предисловии, следующим образом: «Решающим при включении в наш сборник, было наряду с художественной ценностью отдельных стихотворений их значение как свидетельств эпохи и литературы. Здесь раздаются, по возможности, все голоса, игравшие роль в том или другом направлении» (стр. 5). Но этот «объективный критерий» рассыпается в прах при беглом даже знакомстве с крайне левой революционной поэзией 1848 г. Реакционная, консервативная и умеренно ли-

---

<sup>1</sup> Die Dichtung der ersten deutschen Revolution 1848/49. Hrsg. von Dr. Elfriede Underberg. Leipzig, Ph. Reclam juni 1930 (Deutsche Literatur. — Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen... Hrsg. von Dr. Heinz Kindermann. Reihe: Politische Dichtung. 7 Bände. Hrsg. von Univ. Prof. Robert F. Arnold. Bd. 5).

беральная поэзия дана в сборнике в избытке, хотя сама составительница вынуждена признать, что поэзия эта как раз наиболее слабая; более того: она оправдывает консервативность творчества, например Грильпарцера, тем, что «его отношение к революции определяется исключительно любовью к отечеству», а если она представляет довольно большое место Фрейлиграту, то не как поэту центрального органа партии коммунистов, а потому, что он «несомненно, был самым значительным из тогдашних немецких певцов свободы» (стр. 6). Составительница игнорирует левореволюционную поэзию вовсе не из-за незнания ее: нет, она сознательно ее отвергает. Так, самую распространенную массовую песню революции 1848 г., песнь о восстании Геккера, она оценивает как «первый диссонанс во всеобщем ликовании». И дальше она характеризует левореволюционную поэзию, как «грубую руготню», «кровожадные крики мести», и лишь мельком упоминает о «маленькой партии» «Новой Рейнской газеты». Понятно, что при такой «установке» в антологию не попала поэзия Г. Вертера, как не попала в нее и вся богатая революционная лирика различных рабочих организаций 1848—1849 гг. В результате антология искажает действительный классовый облик поэзии немецкой революции 1848 г. в угоду «умеренно либеральным» взглядам составительницы и издателей; в книге сознательно пропущена наиболее левая поэзия этой эпохи с целью представить революцию «благонравно»-буржуазной.

Если рассмотренные выше три работы Липтцина, Ундерберг и Маркузе отличаются историко-критическим характером и относятся к определенным, конкретным эпохам революционной поэзии, то четвертая рабо-



та — книга Б. фон-Визе — является, прежде всего, работой методологической, «поучающей» — «обработке» и «оценке» политической поэзии прошлого под углом зрения современной фашизирующей и фашистской буржуазии<sup>1</sup>. В первых двух методологических главах автор определяет «сущность» политической поэзии в отличие от «действительной», «абсолютной» поэзии. «Политическая поэзия, — пишет он, — занимает в космосе эстетических объектов особое положение, коренным образом отличающееся от всех остальных эстетических объектов. Политическая поэзия связана с особым положением и настроением, прямо противоположными эстетическому. Поэтому измерять политическую поэзию эстетическими масштабами — глубочайшее недоразумение» (стр. 9—10). Отличительная черта политической поэзии от «действительной», «абсолютной», по мнению автора, состоит в том, что первая направлена с определенной целеустремленностью и тенденцией к активному вмешательству в жизнь, к действию, к переустройству общества, пользуясь при этом «эстетическими средствами», — вторая же является «культурным благом», эстетической ценностью самой в себе, и поэтому «вечна», в то время, как первая «преходяща». Поэтому, констатирует автор: «Для нас, наследников, живущих в другую эпоху, политическая поэзия прошлого имеет лишь историческое значение, но иное значение, чем при работах над Шиллером и Гете или над романтиками. Работа над великими поэтами оправдывается внутренним содержанием, которое они в состоянии пе-

---

<sup>1</sup> Benno von Wiese. Politische Dichtung Deutschlands, Berlin, Junker und Dünnhaupt-Verlag, 1931.

редать также и позднему времени» (стр. 11). Но зачем тогда современной буржуазии так понадобилось воскрешение политической поэзии прошлого? Автор продолжает: «Исследование политической поэзии вызвано именно кризисом культурной мысли<sup>1</sup>. Политическая поэзия встречается не всюду и не во все времена. Она возникает при определенном историческом положении, и ее значение проявляется лишь пока длится тот исторический отрезок времени, в течение которого она хочет оказывать действие... Мы поэтому не собираемся описывать политическую поэзию, как образовательную ценность и исследовать ее эстетическую стоимость. К исследованию политической поэзии прошлого нас скорее побуждает средство настоящего положения<sup>1</sup>. Сегодня также культурные ценности, усвоенные нами путем образования, делаются проблематическими, если мы их противопоставим реальным житейским нуждам. Сфера духа считается многими роскошью, которая должна отступить перед социальными и политическими задачами, выдвигаемыми эпохой» (стр. 11—12). Автор, как полагается немецкому буржуазному профессору, стоит за «объективность» науки и подчеркивает, что его книга — не средство «пропаганды для какой-нибудь партии», нет, боже упаси!—Он хочет только изложить свои соображения по поводу «кризиса культурной мысли в Германии» (стр. 13). Задачей своего исследования проф. Визе ставит обоснование на примере политической поэзии прошлого. — права на переустройство общества, на активное, действительное вмешательство в «ре-

<sup>1</sup> Подчеркнуто нами.

альную жизнь», указание выхода из современного «кризиса культуры», то есть способов спасения капиталистического строя. И делая в следующих главах обзор и оценку политической поэзии Германии от Великой французской революции, освободительных войн, движения буршеншафта, 1830—1850 гг., «социальной поэзии» 1850—1890 гг. (натурализм) — вплоть до современности (1890—1930 гг.), автор в угоду фашистской буржуазии «пересматривает» всю историю этой политической поэзии, и с к а ж а е т ее, подчеркивая все ее националистические, религиозные, консервативные и умеренно-политические мотивы за счет замалчивания и «обработке» левореволюционной, «марксистской» и пролетарской поэзии. С особой любовью он «перекраивает» национальные сюжеты поэтов буршеншафта, а в период 1830—1850 гг. — романтически-реставрационную тематику Э. Гейбеля. Он с большим удовлетворением отмечает «раскаяние» Фрейлихрата в 1870—1871 гг., а о поэзии Гейне пишет: «С Гейне впервые выявился в действительности тот тип политического поэта, который возводит в метод собственную беспринципность и вследствие этого по необходимости вынужден занять радикальную позицию, причем собственная «партия» занимает его значительно меньше, чем ироническое разоблачение других партий... Сходным образом радикализировались многие политические поэты нашей эпохи, сделавшись, например, сторонниками коммунизма, причем их фактически интересует не истинный коммунизм, но коммунизм им служит только фоном, на котором могут проявиться их собственные разрушительные тенденции» (стр. 85). Вся историческая концепция развития политической поэзии, данная Визе, сводится в конечном итоге к борьбе с ре-

волюционной поэзией от Гейне и поэзии безобидно-мещанских писателей натурализма и экспрессионизма до современных революционных союзников пролетариата. (О пролетарской литературе Визе вообще не считает нужным упоминать.) Задачи политической поэзии он формулирует словами: «Она когда-нибудь вступит в решительную полемику с марксистским образом мышления, обесценившим действительность нации перспективной классовой борьбы».

И такое «исследование» «объективный» германский профессор определяет как «не содержащее пропаганды в пользу какой-нибудь партии»! Концепция Визе — это искажение действительного пути развития политической поэзии Германии, классовое искажение литературного наследства прошлого с целью его приспособления к современным актуально-политическим задачам воинствующего германского фашизма, для борьбы с революционной и пролетарской литературой всех времен.

Повторяем, рассмотренные здесь четыре работы о политической поэзии прошлого взяты нами только как примеры искажения современным буржуазным литературоведением литературного наследства; эти примеры можно умножить. «Объективная» буржуазная наука о литературе выполняет те же функции в «поисках выхода» из кризиса загнивающего капитализма, как и другие отрасли «науки» современной буржуазии.

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	3
О литературоведении эпохи империализма на Западе . . . . .	5
Меринг как критик и историк литературы . . . . .	38
Наследие Меринга и проблемы марксистско- го литературоведения . . . . .	71
Литературоведение послевоенной немецкой социал-демократии . . . . .	145
Ультра-левые течения в немецком литерату- роведении . . . . .	170
Социологические течения в немецком лите- ратуроведении . . . . .	204
Духовно-историческая школа в немецком литературоведении . . . . .	230
Кризис буржуазного литературоведения и фашизм в Германии . . . . .	264
Литературоведение немецкого фашизма . . . . .	298
Политическая поэзия прошлого в оценке со- временного буржуазного литературоведения . . . . .	325

Ф. ШИЛЛЕР „ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В ГЕРМАНИИ“  
 ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано:	Должно быть
18	8 снизу	Johann	Jolan
28	9 сверху	последним <sup>1</sup>	последним» <sup>1</sup>
	10 „	«Но	Но
126	1 снизу	«Volksdühne»	«Volksbühne»
164	5 сверху	Verbedienst	Werbedienst
219	18 „	процесса»	процесса.
231	1 снизу	XVII. Jahrhunderst	XVIII. Jahrhun- derst
285	11 сверху	не есть	и есть
343	8-9 сверху	перспективной	перспективной