

Бр. $\frac{421}{6}$

Инв. № 27656

Н Чужакъ.

Къ эстетикъ марксизма.

Марксистообразные.
Обезкрыленное творчество.
Возвращенныя крылья.
Первая сущность діалектики.
Раціональная сущность.
Содержаніе искусства.
Взыскующіе града.
О формѣ искусства.
Два символизма.
Воплощеніе отдаленнаго.
Въ тупикѣ.
Діалектика формы.
Ультра реализмъ.
Прорывъ въ грядущее.
Къ солнцу.

Иркутскъ.

Коммерческая Электро-Тип., 6-я Солдатская № 5.
1916.

Аполлосъ Николевичъ Телетневской.

Н. Чужакъ.

Критическое о критикѣ.

7/хII 16г.

КЪ ЭСТЕТИКЪ

МАРКСИЗМА.

Настоящая статья есть только предварительная попытка нишуцаго бѣгло охватить еще очень мало затронутую марксизмомъ область — сущность и форму художества. Въ качествѣ предварительной попытки намѣтить лишь точку зрѣнія, статья эта, конечно, и не претендуетъ на признаніе исчерпывающей. Наоборотъ, все поставленные въ ней вопросы требуютъ дальнѣйшей разработки, при необходимомъ соблюденіи элементарнаго условія — осторожнаго и любовнаго къ этимъ вопросамъ подхода.

Иркутскъ.

Коммерческая Электро-Типографія, 6-я Солдатская № 5.

1916.

Академия Наук СССР

№ 1

Копия от [illegible]

11/11/77

Копия от [illegible]

Копия от [illegible]

144835



[Faint, mostly illegible text from the reverse side of the document, including what appears to be a title and possibly a date or reference number.]

Марксистообразные.

Есть въ нашей журналистикѣ особая порода пишущихъ—марксистообразные.

Имѣя на лицо всю видимость прикосновенности къ марксизму, не имѣя только главнаго, — марксистской „сердцевины“, — эти литераторы, путемъ невѣдомыхъ диверсій, проникаютъ въ тотъ или иной, съ почтенной репутациею, журналъ и, овладѣвъ имъ, ухитряются не только „засидѣть“ его, подобно мухамъ, но и имъ представлять въ немъ самую доподлинную „марксистскую“ идеологію. Последнее, конечно, не помѣшаетъ нѣкоторымъ изъ такихъ господъ съ паденіемъ общественной волны свивать себѣ уютненькое гнѣздышко у ласковыхъ сосѣдей — справа; но—подъемъ волны, и перебѣжчики опять „у власти“; снова—въ томъ или иномъ, съ почтенной репутациею, журналѣ; первые привѣтствуютъ „весну“; поютъ очередное „оживленіе въ низахъ“, и—снова и снова „засиживаютъ“ гостепріимный журналъ, открывая въ немъ дежурные „законы творчества“, — всегда „незыблемые“, и всегда „подъ Маркса“.

Спорить съ г. г. марксистообразными (бываютъ среди нихъ и честные, но фатально-бездарные), казалось бы, не стоить, но въ ихъ рукахъ такъ называемая большая печать,

у нихъ всё „возможности“, и, наконецъ, они же идутъ въ широкихъ кругахъ за чуть ли не всамдѣлѣшнихъ апостоловъ, и потому-то выявлять ихъ истинную сущность представляется всегда необходимымъ и своевременнымъ.

II.

Обезкрыленное творчество.

Кранихфельды, Тальниковы, Коганы, Клейнборты и другіе, всё эти журчащіе и тихоструйные, вѣчно жующіе мочало — всё они до страсти любятъ прикрывать свои критическія немощи какими-нибудь роковыми для художества, отъ вѣка predetermined laws. Одинъ изъ такихъ „законовъ“, едва ли не самый заѣзженный, — о рабскомъ подчиненіи поэта реальности, — недавно выдвинулъ въ марксистскомъ „Современномъ Мирѣ“ небезызвестный г. Л. Клейнбортъ (1916, № 3), — выдвинулъ сою специальною цѣлью: оправдать убожество рабоче-оборонческой поэзіи. „Рабочій“, „пролетарій“, „самоучка“ (да еще льющій воду на оборонческую мельницу) — все это для Клейнбортовъ жуanely: ну, какъ же тутъ чуть-чуть не подкурить? легонько не подеймиамить? не затупеваты углы? а главное — не реставрировать наспѣхъ какой-нибудь такой „незыблемый законъ“, въ силу котораго художникъ и поэтъ дерзали бы и впредь охватывать воображеніемъ лишь „настоящее“ и „готовое“, но не могли бы, но въ страхомъ перевода въ разрядъ публицистовъ, окрыленно проникать въ грядущее? Г-нъ Л. Клейнбортъ такъ и дѣлаетъ.

„Присмотритесь — онъ говорить — къ тому, какъ событія отражались въ разные моменты въ сознаниі, въ творчествѣ разныхъ общественныхъ классовъ. Сперва складывалась идеологія, политика, практически формулировались нужды, а потомъ уже искусство отражало ихъ, ибо разсудокъ разлагаетъ, сводитъ все едино явленія, творчество же восприимчиво на цѣлое, законченное, готовое; ибо мысль ставитъ прогнозы тому, что еще въ будущемъ, но отлилось въ устоявшіяся формы. психика же художника воспринимаетъ лишь настоящее. Художникъ — рабъ своей психики, связанный и объективно, и субъективно“.

Не правда ли — старая пѣсенка?

Еще въ 1911 году, хороший публицистъ, но окончательно безнадежный критикъ, П. Орловскій, въ марксистскомъ журналѣ „Мысль“ (№ 2) писалъ чуть ли не то же самое и чуть ли не вотъ этими же самыми словами.

„Художникъ — говорилъ онъ — въ своей творческой дѣятельности находится подъ перекрестнымъ вліяніемъ двухъ факторовъ: съ одной стороны, передъ нимъ имѣется определенный реальный матеріалъ, который онъ не можетъ изменить, не погрѣшая противъ жизненной правды, а тѣмъ самымъ и противъ художественной правды (курсивъ вездѣ нашъ. — Н. Ч.). Вы можете брать любой жизненный матеріалъ, но не можете присочинить этотъ матеріалъ. И тутъ мы подходимъ ко второму фактору. Художникъ связанъ не только реальностью внѣшней жизни, но и реальностью своей психики. Художникъ является рабомъ жизни и рабомъ своей психики“.

Такъ, чуть ли не словами г-на Л. Клейнбор-та, и еще въ 1911 году, уже писалъ плохой марксистскій критикъ П. Орловскій, тоже въ мѣру потрудившійся надъ обезкрыленьемъ художе-ства. Выходитъ, что эстетика Клейнборта— только жалкій и буквальный снимокъ съ неудач-наго оригинала. Разсмотрѣвъ оригиналъ, мы тѣмъ върнѣй исчерпаемъ и копию.

III.

Возвращенныя крылья.

Итакъ.

Художникъ—по Орловскому (и робкому уче-нику его, Клейнборту)—способенъ только на ото-браженіе реальной жизни,—вѣтъ, не жизни во-обще, съ ея далекимъ постиганіемъ, а только той реальности (иначе: современности), которая имѣется въ наличности въ данный моментъ и которая именовалась нѣкогда „разумной дѣй-ствительностью“. Онъ можетъ, правда, комбини-ровать факты этой дѣйствительности, но онъ безсиленъ „присочинить“, т. е. *создать*, хотя бы маленькій, не видѣнный имъ, не имѣющійся на лицо въ реальности, хотя и зрѣющій въ ея глубинахъ, но еще не наблюденный фактъ.

Предъ нами, въ сущности, не что иное, какъ старое-престарое обособованіе уже давно изжитого элементарнаго реализма, проведенное контрабан-дой подъ марксистскимъ флагомъ.

Лучшее противоядіе ко всякимъ покушеніямъ на „обработку“ Маркса—обращеніе къ перво-источнику.

Диалектика—писалъ К. Марксъ въ 1873 году (т. е. за 38 лѣтъ до откровенія Орловскаго въ

марксистскомъ журналѣ „Мысль“ и за 43 года до жеванной жвачки Клейвборта)—*діалектика, въ своей мистифицированной формѣ, преображаетъ и просвѣтляетъ существующее; въ рациональной же формѣ, она объемлетъ не только положительное пониманіе существующаго, но также и пониманіе его отрицанія, его необходимой гибели, потому что она всякую осуществленную форму созерцаетъ въ ея движеніи, а стало быть, какъ нѣчто преходящее*“ (Карль Марксъ, предисловіе ко II изданію I-го тома „Капитала“).

Въ этой маленькой философской деклараціи—декларациі челоуѣка, не написавшаго, насколько намъ извѣстно, ни одной спеціальной строчки по эстетикѣ, все же заключается, если угодно, цѣлый эстетическій манифестъ; здѣсь же—философскій фундаментъ къ построенію и до сихъ поръ еще не построенной эстетики, какъ науки.

Поэзія—обмолвился въ одномъ мѣстѣ польскій поэтъ Красинскій—есть правда, но правда будущаго. И съ точки зрѣнія марксистской, это совершенно правильно.

Понятіе о творчествѣ, какъ „правдѣ будущаго“, не только не противорѣчитъ діалектическому материализму Маркса-Энгельса, но прямо изъ него вытекаетъ. Вѣдь, дѣйствительность, согласно этому послѣднему, имѣетъ двойственный характеръ: всякое явленіе въ процессѣ своего развитія само изъ себя создаетъ тѣ силы, которыя въ послѣдствіи его отрицаютъ. *Вскрыть зрѣющіе въ видимой реальности ростки грядущаго, вскрыть новую дѣйствительность, талящуюся въ нѣдрахъ современности, от-*

бросить отживающее, временно-господствующее — вотъ истинная цѣль художества, разсматриваемаго при свѣтѣ діалектики.

Метафизическій же материализмъ марксистовидныхъ, безсильный охватить огромно развивающуюся живую жизнь, невольно прилѣпляется къ наружной, видимой реальности, какъ бы задержанной въ развитіи, явленной антагонистической природы.

Внутренняя правда, — то, что *будетъ*, — не мирящаяся съ его мертвой правдой, — съ тѣмъ, что *есть*, — останется чужда ему, не будетъ учтена его эстетикой.

Тѣмъ хуже для такой эстетики!

Оставимъ это блюдо г. г. вульгаризаторамъ, и перейдемъ къ иному представленію о цбляхъ творчества.

IV.

Первая сущность діалектики.

Едва ли странно то, что упомянутую Марксомъ мистифицированную сущность діалектики, *преображающей и просвѣтляющей* действительность, проникновеннѣй многихъ выявлялъ въ своихъ писаніяхъ о творчествѣ не только не марксистъ, но человекъ, даже полярный марксизму. Я хочу сказать о покойномъ философѣ Владимирѣ Соловьевѣ, идеалистѣ и мистикѣ, а главное — человекѣ глубочайшей убѣжденности и поэтѣ. Не прекрасная ли иллюстрація тому, какъ скрещены всѣ мысли, всѣ пути, всѣ передутья истинно взыскующихъ людей всѣхъ становъ?

„Существующія нынѣ искусства,—писалъ Вл. Соловьевъ въ 1890 году,—въ величайшихъ своихъ произведеніяхъ схватывая проблески вѣчной красоты въ нашей текущей дѣйствительности и продолжая ихъ далѣе, предваряють, даютъ предощущать нездѣшнюю, грядущую для насъ дѣйствительность, и служатъ, такимъ образомъ, переходомъ и связующимъ звеномъ между красотой природы и красотой будущей жизни“ („Общій смыслъ искусства“).

Самое опредѣленіе задачъ художества, отсюда, сводится—къ наглядному изображенію „какого бы то ни было предмета и явленія съ точки зрѣнія его окончательнаго состоянія или въ свѣтъ будущаго міра“.

Выдѣлите отсюда специфически-соловьевское представленіе о „вѣчной красотѣ“ (идеализмъ) и „будущей нездѣшной жизни“ (мистицизмъ), и—самое понятіе о творчествѣ становится приемлемымъ и для марксистовъ. Разница межъ ними и поэтось лишь въ томъ, что первые, какъ бы въ исполненіе завѣта Гейне—

Wollen hier, auf Erden schon,
Das Himmelreich errichten.

Ну, и конечно, къ „вѣчной“, т. е. абсолютной, красотѣ никакого почтенія не питають.

И, все же, не Орловскій (и, тѣмъ паче, не Клейнбортъ) „диалектичнѣе“ и ближе къ Марксу, а поэтъ и мистикъ Соловьевъ, когда онъ говоритъ, что „всякій истинный художникъ производитъ нѣкоторые новые предметы и состоянія, нѣкоторую новую, прекрасную дѣйствительность, котсрой безъ него вовсе бы не было“; совер-

шонное же искусство, въ своей окончательной задачѣ, должно „одухотворить, пресуществить нашу дѣйствительную жизнь“.

„Если скажутъ, что такая задача выходитъ за предѣлы искусства, то спрашивается: кто установилъ эти предѣлы?“

Кто установилъ ихъ,—мы не знаемъ, какъ не знаетъ ихъ и исторія; а вотъ, кто пытается ихъ установить—отвѣтить не трудно.

V.

Рациональная сущность.

П. Орловскій, а за нимъ и г. Клейнбортъ — утверждаютъ, что только „мысль ставить прогнѣзы тому, что еще нѣ будущемъ“, психика же художника „воспринимаетъ лишь настоящее“. Это, по-истинѣ, оригинально. Особенно же любопытно здѣсь стремленіе „обезмыслить“ художника, предоставивъ монополію на творческую мысль ученымъ, а поэту навязавъ взамѣнъ „реальность психики“, ея же не преjdeши.

По счастью, все это не такъ-то страшно.

Ужъ поскольку, думается, художникъ осознаетъ самого себя, свое внѣшнее и внутреннее я, поскольку онъ становится какъ бы выше себя, т. е. выше „реальности своей психики“. Не будь этого переростанія челоѵка надъ своей „реальностью“, мы не только не имѣли бы гениальныхъ образцовъ художественнаго творчества, но и была бы невозможна всякая интеллектуальная жизнь вообще.

И здѣсь мы подходимъ ко второй упомянутой Марксомъ, а именно *раціональной*, сущности

діалектики, об'ємляючої не тільки положительне поняття „реальности“, но также и поняття ея неотвратимой гибели. Хотя искусство и сочетает об'єд сущности, но строгое ихъ различіе въ теоріи эстетики необходимо.

Если страннымъ не казалось, что первую, мистифицированную, сущность діалектики лучше многихъ выявилъ полярный діалектикѣ идеалистъ, то менѣе понятенъ фактъ, что сущность раціональная въ отношеніи искусства наиболѣе глубоко развита отнюдь не тѣмъ или инымъ изъ признанныхъ марксистовъ, а типичнымъ реалистомъ въ наукѣ и критикѣ, французскимъ философомъ М. Гюйо. *)

„Искусство—говорить М. Гюйо въ своемъ замѣчательномъ трудѣ „L'art au point de vue sociologique“, появившемся почти въ одинъ годъ съ трудами Соловьева о искусствѣ,—это синтезъ, посредствомъ котораго стараются перестроить для ума какую-нибудь дѣйствительность, передѣлать частичный міръ“.

*) Не потому ли, что марксизмъ, занятый другими задачами, сравнительно поздно подошелъ къ вопросамъ эстетики, и подошелъ какъ-то невольно, въ силу растущаго значенія того класса, идеологію котораго марксизмъ представляетъ, и въ силу естественнаго отсюда стремленія охватить съ „идеализированной“ точки зрѣнія этого класса всѣ проявленія человеческого духа? Это—положительное, такъ сказать, объясненіе. Отрицательное сводится къ тому, что скорострѣльное подхожденіе къ вопросамъ эстетики и др. узаконило въ средѣ марксистовъ непріятную манеру запячнаго разрѣшенія труднѣйшихъ вопросовъ, узаконило выступленія г. г. марксистовидныхъ, давъ возможность противникамъ марксизма праздновать, по выраженію одного литератора, легкія побѣды надъ марксизмомъ.

Авторъ.

Синтезировать, создавать—это есть истинная дѣль художества, и въ этомъ отношеніи созидающій геній наукъ всегда связанъ съ искусствомъ. Если ученый можетъ иногда произвести нѣчто матеріально новое во внѣшнемъ мірѣ, то и искусство, въ свою очередь, можетъ привести къ созданію жизненныхъ типовъ, которые обладаютъ въ совершенной степени способностью существовать, дѣйствовать, оставить потомство въ природѣ, и которые, между тѣмъ, на самомъ дѣлѣ никогда „реально“ не существовали. Эти типы суть продукты человѣческаго воображенія, по тому же праву, какъ и какое-либо тѣло, которое не существовало въ природѣ и было сфабриковано химіей.

Для настоящаго художника-творца дѣйствительность, среди которой онъ находится, есть—по Гюйо—только случайность среди всѣхъ возможныхъ формъ возможной жизни, постигаемыхъ въ процессѣ интуиціи; предвосхищеніе же будущаго общества, и даже общества идеальнаго, характерно для гениевъ—вождей какъ мысли, такъ и чувства.

„Генію—говорить Гюйо—тѣсенъ реальный міръ, какъ было бы тѣсно существу, жившему ранѣе въ пространствѣ съ четырьмя измѣреніями, если бы оно было брошено въ наше пространство съ тремя. Поэтому геній стремится непрерывно превзойти дѣйствительность“.

Переведите на діалектическій языкъ, и вы получите: стремится непрерывно развивать антитезу „реальности“.

—И что, въ концѣ концовъ,—воскликаетъ

этот восторженный философ, умерший почти юношей, — раздвигает возможное от невозможного? Никто не может этого сказать с уверенностью в области искусства. Никто не знает границъ силы дѣйствія, присущей природѣ, и силы воображенія, присущей художнику“.

Ну, ужъ г-нъ-то Клейнбортъ, положимъ, знаетъ!

VI.

Содержаніе художества.

Два крайне важныхъ, съ точки зрѣнія марксизма, вопроса вытекаютъ изъ утвержденія задачъ искусства, какъ ощутительнаго изображенія предметовъ и явленій въ свѣтъ окончательнаго ихъ состоянія.

Первый вопросъ — о *содержаніи* искусства вообще и, въ частности, искусства, въ появленіи котораго пролетаріатъ заинтересованъ.

И второй — о *формѣ*.

Отвѣтъ на первый вопросъ, думается, ясенъ изъ предыдущаго. Что можетъ являться „предметомъ“ художества? Ну, конечно же — все.

Марксизмъ не знаетъ и не можетъ знать никакихъ ограничительныхъ рамокъ для содержанія, никакихъ запретныхъ темъ. Разъ всякая дѣйствительность таитъ въ себѣ неуловимыя противорѣчія, то ясно, что *отображеніе* любого момента, любого клочка этой дѣйствительности въ свѣтъ будущаго есть, при условіи необходимаго *формальнаго соответствія*, совершенно приемлемое, съ пролетарской точки зрѣнія, творчество. Никакого спеціальнаго обязательства художнику писать во что бы то ни стало

разказы изъ рабочей жизни или стихи о работѣ, какъ это представляютъ себѣ многіе наивные, марксизмъ не ставить и не можетъ ставить. *)

Но вотъ къ чему не можетъ марксизмъ остаться безразличнымъ: это—къ отношенію художника къ данному клочку реальности, къ трактуемой темѣ. Всякое пріятіе реальности, укороченной въ движеніи, съ марксистской точки зрѣнія неприемлемо,—не говоря уже объ любованіи такой реальностью.

Какъ выявляется въ художествѣ моментъ отрицанія, отвѣтить однословно нельзя. Здѣсь допустима цѣлая градація: отъ смутной и почти неуловимой тревоги Флобера, отъ мятущейся тоски „буржуазныхъ“ романовъ Золя, отъ жгучей боли Мопассана, до буйнаго протеста Кнута Гамсуна, до неумнаго крика нашего русскаго Рѣшетникова и другихъ.

Тревога—вотъ тотъ минимумъ, который предъявляетъ пролетаріатъ, какъ классъ, къ художнику.

Но лучше ужъ будетъ этотъ минимумъ въ искусствѣ, чѣмъ безкрылыя потуги того или иного художника изобразить неясную ему и чуждую борьбу рабочаго за будущую радость жизни, при бесилии изобразителя сдѣлать главное и первое—рѣшительно порвать съ идеологіей сегодняшняго дня. Легче художнику „сбѣять необъятное“, нежели примирить «сегодня» и „завтра“. А не это ли, въ сущности, дѣлаетъ—конечно, безознательно—Золя въ своемъ знамени

*) Большинство редакторовъ специально-рабочихъ и даже вообще марксистскихъ газетъ, правда, смотрять иначе, но это дѣла нисколько не мѣняетъ.

нитомъ „Жерминаль“, или Леонидъ Андреевъ въ „Царь-Голодъ“?

Признать такое творчество приемлемымъ для класса работниковъ марксизмъ не можетъ уже просто потому, что въ немъ, какъ и во всемъ безкрыльномъ, нѣтъ элементарной предпосылки діалектики: нѣтъ... творчества.

VII.

Взыснующіе града.

Творчество новыхъ идеологическихъ цѣнностей — вотъ тотъ единственно надежный критерій, съ которымъ діалектикъ подходитъ къ художеству. Созидаетъ ли художникъ новую среду, разрушаетъ ли отжившее, *работаетъ ли, наконецъ, надъ новой формой, идеально отвѣчающей объему црльямъ* — во всѣхъ этихъ случаяхъ оное развиваетъ творчество, принципиально одинаково необходимое и цѣнное.

И все же, такъ понятно нѣкоторое невольное предпочтеніе интересующимъ насъ классомъ, классомъ работниковъ, опредѣленно выраженныхъ въ художествѣ мотивовъ грядущаго, отображенія взлелѣянныхъ въ коллективномъ сердцѣ пролетаріата образовъ и формъ еще не существующей жизни; такъ естественно это невольное тяготѣніе къ творчеству, котораго представляемый марксизмомъ классъ неустанно взыскуетъ!

Стремясь уже здѣсь, на землѣ, завоевать свое „небесное царствіе“, пролетарій, въ мѣру классоваго темперамента, нетерпѣливъ въ томительномъ и изодневномъ ожиданіи попытокъ истиннаго выявленія въ искусствѣ лика будущаго

строю, представленія художникомъ путей въ невѣдомое отдаленное, какъ творчески развернутой картины неустанной борьбы.

„Дать яркое изображеніе прелетарской борьбы,—писалъ въ 1907 году А. В. Луначарскій („Вѣстн. Жизни“, № 1),—а также борьбы предшественниковъ прелетаріата, да и вообще психологію борьбы, разрушенія и творчества во всемъ ихъ неисчерпаемомъ многообразіи; раскрыть при этомъ, какъ новую стихію, чудную социальность, новое братство, воспитанное холодной бездушной машиной, во само горячее и полное духовной прелести. Раскрыть желѣзную цѣльность новой души, души борца, ея беззавѣтную смѣлость, ея основную веселость, спокойствіе... и столь многое другое, милое, трогательное и возвышенно трагическое въ этой душѣ. Нарисовать картины и картинки чаемаго будущаго, силуэты выпрямленныхъ внуковъ, образы мудрой радости жизни, новыхъ тревогъ, утраченной любви... можно ли перечислить миллионную долю темъ грядущаго?“

И нужно ли добавлять, что не степень подхода ко всѣмъ этимъ темамъ дорога здѣсь пролетарію, а самый способъ выявленія, степень предвосхищенія отдаленнаго, умѣніе художника вмѣстить въ своей душѣ всю многовидность, всю взыскуемую полноту и яркость близкихъ пролетарію образовъ!

VIII.

О формѣ художества.

Вопросъ о формѣ пролетарскаго художества (т. е. художества, отвѣчающаго лучшимъ устре-

мленіямъ рабочаго класса, съ одной стороны, и воплощающаго отдаленныя его концепціи, съ другой) есть вопросъ о формѣ художества вообще.

Отрицая самоцѣльность формы, какъ и всякую самоцѣльность вообще, діалектической матеріализмъ оцѣниваетъ форму лишь въ непосредственной связи съ содержаніемъ: определенное содержаніе художества требуетъ и определенной формы.

Форма, — т. е. „стиль“, весь способъ выраженія художественныхъ образовъ, — должна быть въ строгомъ соотвѣтствіи съ природою этихъ образовъ. Успокоенность по части формы, безъ которой еще нѣтъ художества, отсутствіе исканія въ формальной области — не искупаются ни необъятнымъ замысломъ, ни внутреннимъ горѣніемъ писателя.

Пусть грандіозенъ замыселъ, пусть честенъ до конца въ своей любви къ мотивамъ будущаго авторъ, пусть онъ истинно проникнуть этими мотивами, но если онъ не ищетъ нужной формы, идеально выявляющей его духовный міръ, но если новое вино онъ слѣпо льетъ въ изжитыя мѣхи, — всѣ лучшія намѣренія автора и лучшія его надежды выльются въ такую безнадежность, отъ которой жить не хочется.

Его страданіе не заразитъ, его горѣніе въ васъ не заронитъ пламенѣющую искру, и изъ искры этой никогда не возгорится подвигъ. И честнѣйшій изъ писателей, и искреннѣйшій изъ художниковъ способенъ оскорбить васъ ложнымъ пафосомъ, ударивъ о костякъ схематики, но не со-

грѣвъ тѣмъ внутреннимъ огнемъ, который, можетъ быть, и жжетъ художника, но мы не видимъ, и который опалаетъ насъ, но мы не чувствуемъ.

И въ самомъ дѣлѣ?

Развѣ все живое въ жизни не страдаетъ именно несоответствіемъ волнующаго новаго съ изжитой формой? Человѣческая мысль ужели не сгораетъ въ пламенномъ стремленіи перерости все воплощенное, подняться надъ застывшимъ выявленіемъ, прорвать готовую овеществленность мысли? И не въ этой ли своеобразной діалектикѣ трагизмъ живого духа, ищущаго осязательную форму, но безсильнаго однажды обрѣсти ее?

„Такъ это, вѣдь—въ реальномъ творествѣ, въ реальной жизни! Ну, а въ творествѣ-художествѣ?“

О, тамъ вотъ эти муки слова, эти поиски неуловимой, вѣчно ускользающей отъ мысли, формы во сто кратъ мучительнѣе, потому что и искусство-то—не что иное, какъ твореніе прекрасной формы—формы образа, творимаго все тѣмъ же человѣкомъ, но отличнаго отъ всѣхъ готовыхъ образовъ, отъ всѣхъ овеществленныхъ мыслей.

IX.

Два символизма.

Посмотримъ, какая же форма, съ точки зрѣнія марксизма, представляется художественно-гармонизирующей съ образами пролетарскаго задания.

Послушаемъ сначала человѣка, болѣе другихъ марксистовъ удѣлявшаго вниманія вопросамъ формы, — говоримъ о Луначарскомъ.

„Великій символизмъ“ — писалъ онъ въ 1909 году (сб. „Вершины“) — развертывался всегда, когда у того или иного народа или класса просыналось яркое сознание своей всемірно-исторической миссии.

„Угнетаемая своей аристократіей и раздавленная, наконецъ, національнымъ бѣдствіемъ еврейская чернь создаетъ великую символику Библии, Агады и Кабаллы. Стенающій въ вѣдрахъ великой, но мошатувшейся Имперіи господь, античный пролетаріатъ развертываетъ неслыханную по трагизму символику искупленія и страшнаго суда, такъ же твердо вѣря во всемірную миссию бѣдныхъ вообще, какъ евреи вѣрили въ судьбу своего народа. Пришедшее на смѣну католическое духовенство развернуло темную и глубокую символику своихъ Августиновъ, Аввинатовъ и, косвенно, Дантовъ.

„Вообще, высшими моментами развитія глубоко-философской, символической поэзіи въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова были, повторяемъ, моменты всемірно-историческаго сознания тѣхъ или иныхъ частей человѣчества.

„И неужели пролетаріатъ, идеологія и практика котораго, покончивъ разъ навсегда въ своемъ о провидѣніи, пронизала еще болѣе радостнымъ и героическимъ свѣтомъ высшаго смысла всю исторію человѣчества, неужели этотъ классъ-мессія, какого не видала еще земля, не сумѣетъ воплотить свои широчайшія концепціи, свое пониманіе, любовь и ненависть, борьбу и надежду въ гигантскіе образы, живущіе интенсивной художественной жизнью?



„Нѣтъ, онъ будетъ имѣть своихъ Эсхиловъ, своихъ Дантовъ, которые возьмутъ у него могучіе, но неясные призраки и аккорды, населяющіе его коллективную душу и, превративъ ихъ въ монументальныя фигуры-символы, заставятъ ихъ танцовать великій тѣнецъ жизни подъ еще неслыханную музыку“.

Два пункта въ этой тирадѣ, въ общемъ и цѣломъ пріемлемой, нуждаются, однако, въ двухъ важныхъ оговоркахъ.

Во-первыхъ, опредѣленіе символизма, явствующее и изъ тирады, и изъ всей статьи А. В. Луначарскаго, не полно и не соотвѣтствуетъ задачамъ пролетарскаго художества во всемъ ихъ объемѣ.

А во вторыхъ, и символизмъ не есть единственная форма творчества, взыскаемаго пролетаріемъ.

Очевидно, что подъ словомъ символизмъ А. Луначарскій разумѣетъ не символическое направление въ искусствѣ, какъ таковое, выразителями котораго являются, напримѣръ, М. Метерлинкъ, Э. Верхарнъ, у насъ Л. Андреевъ (періода „Жизни Человѣка“ и др.), — не символизмъ, какъ воплощеніе широчайшихъ философскихъ и психологическихъ концепцій въ произвольной, символической же, какъ и содержаніе, формѣ. Нѣтъ, это — просто *завершеніе былого реализма*, различающееся отъ реализма только широтой и идеальностью своихъ построеній, только степенью ихъ обобщенности.

Являясь *реалистическимъ по формѣ*, т. е. реалистическимъ по преимуществу (безъ нѣкото-

рыхъ отдѣльныхъ символическихъ фигуръ не обходится ни одна школа въ художествѣ), символизмъ такого рода *символичень, главнымъ образомъ, по содержанию.*

Въ несоотвѣтствіи межъ содержаніемъ и формой органической „порокъ“ такого творчества.

X.

Воплощеніе отдаленнаго.

Символизировать искусство, обогатить языкъ его безчисленными формами, для реализма недоступными, уменьшить муки слова, эту пропасть роковую между новой психикой, безмѣрно осложненной, и формальнымъ выявленіемъ ея, бессильно-примитивнымъ, отразитъ полетъ сверхъ-человѣка „изъ царства необходимости въ царство свободы“—вотъ задача символизма, какъ системы, какъ этапа творчества, отличнаго отъ реализма и его, реализмъ, превзошедшаго.

Въ статьѣ „Мистерія или быть“ (1909), В. Базаровъ, раздѣливаясь съ „символизмомъ уже выходящихъ изъ моды символистовъ въ кавычкахъ“ и прокламируя символизмъ, какъ просто извѣстную стадію реализма, между прочимъ, пишетъ:

„Символизмъ, о которомъ шла рѣчь выше (презираемый Базаровымъ „символизмъ символистовъ“.—Н. Ч.)—не способъ художественнаго творчества, а конкретный фактъ конкретной психики. Это—характерная бытовая особенность современной утонченной души, эмпирическая невозможность для нея сознавать, какъ цѣнное, все ясное, опредѣленное, отчетливо очерченное, и вытекающее отсюда сознательное стремленіе воз-

можно болѣе увеличить хаотичность, причудливость, тусклую призрачность своихъ переживаний?

Здѣсь — что ни утверждение, то загадка.

Почему — если ужъ „конкретный фактъ конкретной психики“, то обязательно — „не способъ художественнаго творчества“? Развѣ самая, допустимъ, презираемая психика не можетъ вывиться въ соответствующемъ родѣ творчества?

И далѣе: „уточненность“ новой психики, развѣ она — „характерная бытовая особенность“ одной только группы современниковъ, людей ненормальныхъ, классовыхъ дегенератовъ и т. п., а не всей вообще современности, творящей новое искусство, не довольствуясь безсильной формой?

Для чего бы этой современности, съ ея своеобразной психикой, стремиться „сознать, какъ цѣнное, все ясно, опредѣленное, отчетливо очерченное“, а не искать ключей къ неясному, не выявлять все не „отчетливо очерченное“? Право же, „отчетливо очерченное“ въ творествѣ давно очерчено, и нечего уже надъ нимъ стараться: это — „Волга впадаетъ въ Каспійское море“, это — „лошадь купаютъ сѣно“.

Нѣтъ, не ограниченный въ своихъ средствахъ реализмъ-символизмъ, не недо-символизмъ способенъ воплотить гигантскія, но и безмѣрно сложныя заданія и перспективы поступательнаго класса. Ихъ воплотить тотъ самый символизмъ гонимыхъ символистовъ, который Луначарскій и Базаровъ успѣли вывести изъ моды.

Только полный символизмъ, а не умѣренная типизация-символизация въ мертвящей рамкѣ натурализма, выполнить задачу новаго познания.

XI.

Въ тупикѣ

Обращаясь къ литературѣ послѣдняго десятилѣтія, замѣтимъ, что базаровскій реалистическій символизмъ въ ней, несомнѣнно, имѣется.

Возьмите, напр., извѣстную, всю сотканную изъ противорѣчій близкаго-далекаго, дешеваго и дорогаго горьковскую повѣсть «Мать». Въ чемъ основной ея, характерный для Горькаго, недостатокъ?

Въ несоотвѣтствіи задуманныхъ художникомъ и идеальныхъ по природѣ образовъ съ ультра-житейской оболочкой, въ сочетаніи того, что будетъ, съ тѣмъ, что есть.

Конечно, образы и Матери, и Павла, и другихъ—не исключительное измышленіе художника: и Ниловны, и Павлы пробиваются уже въ реальности, какъ „антитеза“, но они такъ рѣдки, такъ, если хотите, легендарны, что отображеніе ихъ въ формѣ, опирающейся на типичность—совершенно безнадежное занятіе. Читатель не повѣритъ, и читатель будетъ правъ. Въ искусствѣ лишь внутренняя правда убѣждаетъ, а она—въ единствѣ образа и формы образа.

Символизированный Трейчь (рабочій въ пьесѣ Л. Андреева «Къ звѣздамъ») понятнѣе и ближе, чѣмъ реалистическій по оболочкѣ и романтикъ по природѣ Павелъ Власовъ—здѣшній и нездѣшній, и реальный и надуманный.

И Трейчь, съ начала до конца „надуманный“,—Трейчь, выступающій въ завѣдомо «невѣроятной» обстановкѣ,—Трейчь, говорящій явно „нестественно“, какъ напримѣръ:

— „Надо идти впередъ. Здѣсь говорили о пораженіяхъ, но ихъ нѣтъ. Я знаю только побѣды. Земля—это воскъ въ рукахъ человѣка. Надо мять, давить—творить новыя формы. Но надо идти впередъ. Если встрѣтится стѣна—ее надо разрушить. Если встрѣтится гора—ее надо срыть. Если встрѣтится пропасть—ее надо перелетѣть. Если нѣтъ крыльевъ—ихъ надо сдѣлать!“ —

Такой „ненатуральный“ Трейчъ васъ трогаетъ и убѣждаетъ, въ то время какъ „правдивый“ Павелъ (правдивый внешне, но не внутренне) рождаетъ недоверіе, порой досаду, ибо явное несоотвѣтствіе съ натурой, расхолаживая васъ, тѣмъ самымъ обезцѣниваетъ цѣнный по идеѣ образъ.

Безконечно грустную картину представляетъ за послѣднее десятилѣтіе литература. Робки-робки юные ростки свободнаго искусства, и печать безсилія какого-то на всѣхъ попыткахъ осознать грядущее, перерости текущій день, отобразить трагедію желаемаго и возможнаго.

Два лучшихъ, два талантливѣйшихъ изъ писателей, намъ современныхъ—Горькій и Андреевъ—на глазахъ у насъ бесплодно машутъ крыльями.

Одинъ—шутя разставшійся съ взжитой формой, поражающій способностью играть и развлекаться символами, но бессильный разобратся въ колоссальномъ содержаніи огромно осложненной жизни, въ современной путаницѣ настроеній и задачъ, и оскорбляющій то безнадежнымъ элементаризмомъ, то кричащей непроницаемостью трагизмомъ своихъ образовъ.

Другой—познавший всѣ пути и все духовно осознавший, но все-таки бессильный обрѣсти счастливый консонансъ между идеей и художественнымъ образомъ.

Художникъ, овладѣвшій синтезомъ задуманнаго-воплощеннаго,—нѣтъ, хотя бы лишь приблизившійся къ обладанію (вѣдь, муки слова никогда не приведутъ насъ къ радостной гармоніи),—только такой художникъ выведетъ изъ тупика родное творчество и только онъ дастъ выходъ солнечнымъ надеждамъ восходящаго класса.

XII.

Діалектика формы.

Переходимъ ко второй поправкѣ къ положеніямъ А. В. Луначарскаго.

Мы уже говорили, что діалектическій материализмъ, покоящійся на понятіи объ относительности вещей, не можетъ ни одну изъ существующихъ въ искусствѣ или возможныхъ формъ признать исключительной, абсолютной. Единственно неизблѣмымъ долженъ остаться принципъ соответствія межъ содержаніемъ и формой. Все же прочее текуче.

Слѣдовательно, и символизмъ—будь то базаровскій, или метерлинковскій, все равно—не можетъ почитаться абсолютной формой выявленія назрѣвшей или назрѣвающей художественной сущности. Больше того: и въ отношеніи пролетаріата, какъ художника-творца или какъ вдохновителя известныхъ идеологовъ, символизмъ не абсолютенъ.

Объяснимся.

Пролетаріатъ есть группа, двойственная по своей природѣ. Съ одной стороны, это только лишь

классъ, со всѣми особенностями классового положенія, т. е. прежде всего съ узко-классовой борьбой за существованіе, борьбой за конкретный кусокъ хлѣба, за первичное существованіе своей семьи, и т. д., и т. д., а значить и съ опредѣленной узко-классовой психологіей. Съ другой же стороны, это—классъ, на знамени котораго начертано освобожденіе отъ классового ига, это—говоря конкретно—*послѣдній классъ*, и, въ качествѣ такового, не можетъ не обладать своеобразной психикой, включающей въ себя моментъ предвосхищенія грядущихъ нормъ.

Такъ двойственное положеніе рождаетъ двойственную психику. И самая-то тактика марксизма, —воспитывая классовый инстинктъ, вести къ уничтоженію структуры классовъ,—будучи въ научно-философскомъ выявленіи глубоко-монистичной, въ отношеніи психологическомъ покоится на предпосылкѣ явно двойственной.

Соціологія бессильна устранить это фатальное несоотвѣтствіе, внести гармонію въ этотъ трагизмъ въ природѣ пролетаріата. Уяенить его—задача психологіи и, главнымъ образомъ, застрѣльщика ея—художества.

Но и художество бессильно монистически отобразить динамику и статику рабочаго. Межъ тѣмъ какъ символизмъ представляется формой, наиболѣе отвѣчающей задачамъ отраженія динамики—для фиксаціи статическаго начала нужна какая-то особая, ему довлѣющая форма, наиболѣе рельефно отражающая положеніе рабочаго, какимъ-то рокомъ обреченнаго переживать мучительнѣйшую изъ всѣхъ коллизій—столкновеніе межъ тѣмъ, что есть, и тѣмъ, что будетъ.

—Такой формой представляется намъ... *ультра-реализмъ*,—терминъ, выражающій необходимое понятіе неточно, вдобавокъ затасканный и даже употребляемый въ смыслъ отрицательномъ, но содержаніе его будетъ понятно изъ дальнѣйшаго.

ХІІІ.

Ультра-реализмъ.

Являя всѣ черты какъ будто бытовья, этотъ родъ художества глубоко разнится отъ всѣхъ наличныхъ трафаретовъ, связанныхъ съ понятіемъ о бытѣ.

Однѣ изъ представителей художественнаго опростительства въ литературной критикѣ, Г. А. Алексинскій, въ статьѣ о творествѣ галиційскаго писателя Стефаника обмолвился счастливою фразой:

„Творчество Стефаника—писалъ онъ въ 1907 году—не творчество холоднаго ума. Оно совершенно не похоже на убогій протоколизмъ реаллистовъ „народническаго“ толка, вся реалистичность которыхъ нерѣдко сводится къ мелочному описанію крошечныхъ подробностей деревенскаго быта, застилающихъ отъ глазъ писателя внутренній смыслъ жизни деревни. Творчество Стефаника—творчество горячаго сердца“.

И далѣе:

„Обладая глубокимъ повиманіемъ, Стефаникъ благодаря этому *умѣетъ подниматься до самыхъ крупныхъ обобщеній*, до высокой образности и истиннаго символизма“.

Въ этой тирадѣ имѣются почти всѣ элементы того понятія-опредѣленія, которымъ мы хотѣли бы характеризовать произведенія, подобныя твс-

реніямъ Стефаника види—у насъ, положимъ—
„Власти тьмы“.

Есть реализмъ, который возвышается до символизма. И это именно тотъ реализмъ, который принято именовать «суровымъ», «крайнимъ», — «ультра-реализмомъ».

Онъ безконечно чуждъ какъ головному реализму-натуризму типа французскихъ эксперименталистствъ или нашихъ боборыкинцевъ, такъ и подслащенному романтизмомъ реализму въ которыхъ авторовъ. Моментъ разсудочнаго созерцанія, какъ и моментъ «идеализаціи» (въ сквернѣйшемъ смыслѣ этого слова) въ ультра-реализмѣ не имѣетъ мѣста.

Беря дѣйствительность какъ будто такъ, какъ она есть, художникъ «ультра-реалистъ» пропускаетъ ее сквозь призму «горячаго сердца». Отсюда и все творчество пріобрѣтаетъ *страстный, какъ натянутая тетива, какъ вызовъ, какъ пощечина кому-то, характеръ.*

Такой художникъ не гнушается ни „бытомъ“, ни „протоколизмомъ“, но и быть его и детализмъ безмѣрно развѣтятся отъ быта ради быта, а ничтожно безпощадное изображеніе дѣйствительности, съ ея крайностями, представляется такимъ же крикомъ сердца, какъ типичный символизмъ талантливѣйшихъ символистовъ формы.

Такъ „ультра-реализмъ“ художниковъ съ „горячимъ сердцемъ“, упираясь въ землю, съ страстной напряженностью воздѣтыми руками прикасается къ вершинамъ символовъ. Съ нимъ — то же, что случилось съ Рубенсомъ, по мѣткому опредѣленію поэта:

„Духовныя крылья этого титана были такъ могучи, что онъ взлеталъ на небо, несмотря на то, что къ ногамъ его было привѣшено сто центнеровъ голландскаго сыру“.

Такое творчество—удѣлъ немногихъ. Величайшій образецъ его у насъ—„Мертвыя души“. Изъ новѣйшихъ—«Мелкій бѣсъ», «Подлиповцы», „Власть тьмы“, „Господа Головлевы“, „Человѣкъ изъ ресторана“ (мѣстами), да развѣ кое-что другое, очень немногое.

XIV.

Прорывъ въ грядущее.

Только суровый „ультра-реализмъ“, безъ тѣни привкуса романтики, безжалостный, почти карикатурный—только онъ способенъ отразить весь ужасъ, весь трагизмъ класса работниковъ, въ которомъ гениальные умы прозрѣли гордаго мессію съ яснымъ взоромъ, призваннаго насадить для смертныхъ райскіе сады, и который—обреченъ на жизнь скота, дѣти котораго съ мучительнымъ клеймомъ «недѣтскаго», жены и сестры котораго покупаются пьяной сволочью, и который и самъ-то нерѣдко не знаетъ, для какихъ такихъ громкихъ чудесъ рожденъ онъ бездуш- ной машиной.

„Ультра-реализмъ“, отобразившій ужасъ «статики» рабочаго, есть какъ бы преддверіе къ символизму, задачи котораго—все въ свѣтозарномъ будущемъ.

Какой-нибудь срывъ съ мнимо-спокойнаго „бытописательства“ (нежданннй выкрикъ, напр., въ „Мелкомъ бѣсѣ“—послѣ «объективнаго» описанія продуктовъ размышленій Передонова: „Па-

скудные дѣтства его скуднаго воображенія!“)
или какая-нибудь страстно прозвенѣвшая нота
тоски, отчаянія, можетъ быть, надежды въ кон-
цѣ—все это даетъ предощущать иныя положе-
нія, иныя образы, иныя формы, воплощеніе ко-
торыхъ—уже дѣло символизма.

Реалистическій же символизмъ Базарова есть
какъ бы закругленная, по-своему періодически-
законченная, въ сущности же *псевдо-монисти-*
ческая форма, не оставляющая уже простора
ни для какихъ предчувствій, ни для какихъ
новыхъ формъ.

Разумѣется, на практикѣ художества и „уль-
тра-реализмъ“, и символизмъ не только могутъ
скрещиваться и переплетаться, но и дѣйстви-
тельно переплетаются въ своихъ мотивахъ, но—какъ
два теченія художественной мысли, какъ два типа
творчества, два *метода*—они должны быть стро-
го различаемы.

XV.

Къ солнцу.

Отъ разсужденій о единой формѣ, соответ-
ствующей образу, и отъ бесѣды о попыткахъ
подхожденія къ этой гармоніи въ искусствѣ,
позвольте перейти къ тѣмъ одинокимъ, что вотъ
въ наши уже будни прорубаютъ просѣку въ
грядущее, что страстно ищутъ выхода гигант-
скимъ замысламъ, но.. падаютъ въ борьбѣ съ
заржавленнымъ оружіемъ въ рукахъ.

Къ нимъ, предваряющимъ,—къ нимъ, солнеч-
нымъ предтечамъ, не устанутъ устремляться
жадные мечтанія, томительныя грезы.

Претворить дѣйствительность въ далекой перспективѣ, осознать ее во всей ея разрухѣ, озарить далекимъ свѣтомъ и создать грядущую дѣйствительность—таковъ тернистый, но и радостный путь гевія.

Художникъ представляется намъ восходящимъ на высокую, сверкающую башню.

Это старая, но и нетлѣющая повѣсть, переданная поэтомъ:

Я мечтою ловилъ уходящія тѣни,

Уходящія тѣни погасившаго дни;

Я на башню всходилъ, и дрожали ступени,

И дрожали ступени подъ ногой у меня.

Весь свѣтящійся, съ скрещенными руками, онъ идетъ. Кругомъ пустыня, вой шакаловъ, тлѣніе,—одинъ, одинъ!

— Строитель Сольнесъ, не сдавайтесь!

И чѣмъ выше я шелъ, тѣмъ яснѣй рисовались,

Тѣмъ яснѣй рисовались очертанья вдали,

И какіе-то звуки вокругъ раздавались,

Вкругъ меня раздавались отъ небесъ и земли.

Такъ медленно, усталыми стопами, но—все выше, выше. Долетающіе звуки змѣями вползаютъ въ душу.

— Сольнесъ, Сольнесъ!

Но:

Чѣмъ я выше всходилъ, тѣмъ свѣтлѣе сверкали,

Тѣмъ свѣтлѣе сверкали выси дремлющихъ горъ,

И сіяньемъ прощальнымъ какъ будто ласкали,

Словно нѣжно ласкали отуманенный взоръ.

Всю злобу современности, всю ненависть хулителей таить въ груди, и одинокимъ факеломъ вести немногихъ. Обрѣсти, или погибнуть. Онъ—одинъ.

— Строитель Сольнесъ! Слышите? Вы побѣдите!

А внизу подо мной уже ночь наступила,
 Уже ночь наступила для уснувшей земли,
 Для меня же блистало огненное свѣтило,
 Огненное свѣтило догорало вдали.

Уже увѣреннѣе шагъ, расширились глаза,
 уже горить въ нихъ отблескъ звѣздного сиянья.
 Близко. Близко.

— Сольнесъ побѣдить!

Я узналъ, какъ ловить уходящія тѣни,
 Уходящія тѣни потускнѣвшаго дня,
 И все выше я шель, и дрожали ступени,
 И дрожали ступени подъ ногой у меня.

— Строитель Сольнесъ побѣдилъ! Да здравствуетъ строитель Сольнесъ!

Онъ сойдетъ къ намъ, озаренный славой,
 нашъ строитель. Онъ научитъ насъ, безсильныхъ
 и трусливыхъ, какъ идти за солнцемъ. Сольнесъ!
 Сольнесъ!

Боже мой, но что же это? Общее смятеніе,
 бѣжить толпа. И крики, крики.

— Онъ упалъ! Строитель—онъ упалъ съ вершины!

Пусть упалъ. Пусть!—говоримъ мы.—Но,
 вѣдь, онъ же былъ тамъ, на вершинѣ, и онъ
 видѣлъ, и онъ бросилъ намъ оттуда свой побѣд-
 ный, радостный, свой предразсвѣтный крикъ.

— Да здравствуетъ строитель Сольнесъ!

Предразсвѣтный, онъ одинъ, онъ первый, по
 дрожащимъ подъ ногой ступенямъ, восходилъ
 на солнечную башню; первый уловилъ мечтою
 тѣнь грядущаго. За Сольнесомъ придетъ другой
 строитель—юный, солнечный,—и словъ

— Да здравствуетъ строитель Сольнесъ!

144835



209

Того-же автора:

„Сибирскіе поэты и ихъ творчество“. Изданіе 2-ое. Кн-ства „Ирисы“. Иркутскъ, Мыльниковская 11.

Готовятся къ печати:

„Сибирскіе поэты и ихъ творчество“. Выпускъ 3-й.

„Некрасовъ и діалектическая эстетика“.

Цѣна 10 коп.