

М. Кораллов

## РОЗА ЛЮКСЕМБУРГ — ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

В день объявления войны России, 1 августа 1914 года, по Берлину пополз слух, что Роза Люксембург и Карл Либкнехт убиты. Этот слух был ложным, но не случайным.

Никто не распространял слухов об убийстве вождей «правых» социал-демократов или «центра». Никто не видел в Шейдемане или Каутском непримиримых противников войны. Никто не приписывал им героическую верность пролетарскому делу.

...Закончилась мировая война. Немецкий народ начал осознавать масштабы развязанной его правителями катастрофы. Прозрение привело к революции. Освобожденная из тюрьмы, где предусмотрительное имперское правосудие держало ее и К. Либкнехта в военные годы, Р. Люксембург в бурные дни конца 1918 — начала 1919 года призывает своими статьями в «Rote Fahne» «смыть плотины» на пути революционного потока, свергнуть правительство Эберта — Шейдемана, вооружить массы — действовать, а не совещаться.

30 декабря 1918 г. на учредительном съезде Коммунистической партии Германии, явившемся, по словам Вильгельма Пика, решающей победой политики левых и поворотным пунктом в истории германского рабочего движения, Р. Люксембург напоминает о значении «русского опыта»: «Когда нам преподносят клевету на русских большевиков, мы должны в ответ неизменно отвечать: а где же вы научились азбуке вашей теперешней революции? Вы получили ее от русских в виде рабочих и солдатских советов».

15 января 1919 г. офицеры дивизии, занявшей Берлин по приказу главнокоман-

дующего — социал-демократа Густава Носке, зверски убили Р. Люксембург и, заметая следы, бросили ее изуродованное прикладами тело в Ландверский канал.

И вот трупы революционеров, погибших в боях за социалистическую Германию, убранны, кровь их смыта с асфальта. Тогда враги революции решили, что пришел час для создания легенды о Розе, которая будто бы была не такой уж красной...

Их много, творцов этой легенды. У нее есть своя, уже довольно длинная история. Правда, те, кто сорок лет назад расправлялись с Р. Люксембург прикладами, сегодня делают вид, что готовы заключить ее в свои объятия. На ее авторитет сейчас пытаются опереться противники коммунизма и в их числе — современные продолжатели цепкой традиции социал-демократического приспособленчества. Им нельзя отказать в последовательности. Сначала они расправились с Розой, затем фальсифицировали ее мысль, а теперь они используют ее имя, чтобы прикрыть им свою неприглядную политику.

Если Карл Каутский вскоре после убийства Розы Люксембург и Карла Либкнехта доказывал, что они были проводниками неприемлемого в Германии «русского мышления», то Бенедикт Каутский — сын Карла — через тридцать лет после кровавой расправы писал, продолжая старые традиции на новый лад: «Роза Люксембург доказала, что она значительно переросла ограниченность чисто русского мышления Ленина и его последователей».

Б. Каутский, разумеется, не случайно пошел наперекор «родовым» традициям:



Р. Люксембург, точнее, ее ошибки стали нужны австрийскому социал-демократу для борьбы с ленинизмом.

Когда Б. Каутский писал о разногласиях между Розой Люксембург и Лениным, он обнаруживал в ней и «удивительное богатство идей», и «глубину взглядов», и «пророческую ясность ума». Но он немедленно лишал Р. Люксембург всех этих достоинств, как только касался ее борьбы с правыми. «Удивительное богатство идей» тотчас оборачивалось «доктринерством», «пророческая ясность ума» — «непониманием некоторых сторон западноевропейского рабочего движения».

Сегодня, когда существует Германская Демократическая Республика, возрождающая на новой основе революционные традиции К. Либкнехта и К. Цеткин, Ф. Меринга и Р. Люксембург, полемика вокруг наследия «великой коммунистки» приобретает особую остроту и значимость.

\* \* \*

«Искусство и революция» — такова генеральная идея статей Р. Люксембург об искусстве, независимо от того, чему они посвящены: творчеству Мицкевича или Короленко.

Сражаясь против буржуазно-реформистских взглядов, согласно которым искусству будто бы противопоказана политика, Р. Люксембург страстно отстаивала мысль, что именно участие в социальных битвах оплодотворяет искусство, что именно революция наделяет его силой, становясь богатейшим источником поэзии и красоты.

Во имя искусства, посвятившего себя служению революции, и во имя революции, одаряющей своей творческой мощью искусство, написана статья о Мицкевиче — отклик на исполнившуюся 24 декабря 1898 г. столетнюю годовщину со дня рождения поэта. В тот день в Варшаве «с высочайшего дозволения самодержца всея Руси» состоялось открытие памятника Мицкевичу. Своим «дозволением» Николай II как бы показывал миру, что пламя восстаний 1831 и 1863 годов навсегда угасло, что империя русская осенена покоем и благодатью.

Столетняя годовщина поэта вызвала множество самых различных откликов во всей европейской печати. В Варшаве и Пе-

тербурге, разумеется, волновалась правительственная и либеральная пресса, бравшая на себя смелость утверждать, что эпоха восстаний «бесповоротно замкнута». В центральном теоретическом органе немецких социал-демократов «Neue Zeit» появилась большая статья о Мицкевиче, автор которой — М. Беер — рассматривал поэта как воплощение «всех черт славянства»: «цезарианской беспощадности», «религиозной мистики» и пр.

Отвергая самый подход М. Беера к теме, Р. Люксембург объясняет все развитие Мицкевича историей польского революционно-демократического движения. «Классицизм и романтика, — пишет она, — таковы были перенесенные в сферу искусства противоречия, сталкивавшиеся как в экономике, так и в политике и вылившиеся в лязг стали и треск выстрелов в повстанческих боях». Но если на полях сражений, продолжает критик, победа досталась господствующей власти, то в битве идей потерпела поражение именно власть. В то время как «классики» набрали в свои ряды лишь серую массу посредственностей, романтики послали в бой плеяду блестящих талантов, первым из которых был Адам Мицкевич. Пока Мицкевич стоял в центре идейной битвы, пишет автор, пока революция щедро питала его творчество, оно дышало титанической силой. И оно иссякло, когда Мицкевич после разгрома национального движения направил свой путь к пристани бесплодного, бесплотного мистицизма.

В своих последующих литературных статьях Р. Люксембург вышла за пределы польской тематики: сфера ее интересов как критика расширялась вместе с размахом ее политической деятельности.

Возмущенная пренебрежительно-лаконичным известием о смерти Глеба Успенского, которое 7 апреля 1902 г. дала буржуазная газета «Berliner Tageblatt», Р. Люксембург 9 апреля публикует о нем вдохновенную статью. В Глебе Успенском Р. Люксембург видит представителя поколения разночинной интеллигенции, а в его творчестве — отражение идеологии народничества.

Некролог Р. Люксембург был свидетельством ее теснейшей связи с русской культурой, близости к революционно-демократической публицистике России, к тради-



циям Белинского, Добролюбова, Чернышевского.

Две статьи о Шиллере, появившиеся в 1905 году, были эпизодами ожесточенной, охватившей всю Германию литературной полемики, политической основой которой была проблема социальной революции. В этой борьбе за наследие Шиллера уже наметилась расстановка сил, которую выявила до конца лишь революция 1918 года. Солидаризируясь с «левым» Мерингом, обрушиваясь на «правого» Штампфера\*, глухо полемизируя с Каутским — пока еще «своим», но уже проявившим в статье «Мятежное в драмах Шиллера» явно центристские настроения, — Р. Люксембург ведет бой, безошибочно определив, кто в недалеком будущем окажется по эту, а кто по другую сторону баррикад.

Дискуссия о Толстом, в которой приняли участие самые крупные теоретики революционного крыла социал-демократии и реформисты различных оттенков и рангов, носила уже общеевропейский, интернациональный характер и соответствовала не только мировому значению творчества Толстого, но и масштабу надвигающихся социальных потрясений.

Несомненно, проблема «Толстой и революция» была самой сложной из всех литературных проблем, которые история поставила перед социал-демократической публицистикой начала века. Чтобы высказать мнение о Толстом от имени класса, которому принадлежало будущее, надо было проникнуть в самую почву и обнажить корни политических, морально-религиозных и эстетических воззрений Толстого, надо было пройти через весь лабиринт противоречий проповедника смирения и непримиримого воина, убежденного противника революции и все же ее союзника.

Три статьи Р. Люксембург о Толстом были опубликованы с 1908 по 1913 год, то есть в тот же период, когда появились статьи Ленина о Толстом.

В бесстрашной и многогранной критике, разоблачающей бессмысленность и преступность освященных традицией общественных институтов — церкви, государства, милитаризма, — в критике, не знающей «никаких границ, никаких оговорок,

никаких компромиссов», Р. Люксембург видит пафос произведений Толстого, истоки мирового значения его творчества, причину близости революционному пролетариату.

В глазах Р. Люксембург Толстой — это титан, вступивший в битву против всего социального строя, основанного на неравенстве. «Великий подвиг беззаветного служения правде» — вот оценка его творчества. Р. Люксембург постоянно отмечает «абсолютную искренность» Толстого, «неумолимую честность», «беспримерную правдивость» — качества прежде всего социальные, которые перерастают в «непримиримость борца» и раскрываются в статьях как главная черта художника: в тюремных условиях царской России эти качества, по убеждению критика, становятся важнейшей гранью героического характера, присущего русской литературе.

Именно «неумолимая честность», побуждавшая Толстого подвергнуть бестрепетно смелому социальному анализу всю общественную систему России, породила, как пишет Р. Люксембург, самую способность писателя отразить жизнь во всем многообразии ее форм, стать «недосягаемым эпиком», автором грандиозной эпопеи, охватывающей от начала до конца все девятнадцатое столетие, создать «энциклопедию человеческой жизни», равную по масштабу «Фаусту» Гете.

Правда, решить «проблему Толстого» полностью Р. Люксембург не сумела. Поскольку она не видела в русском крестьянстве революционной силы, ей пришлось ограничиться оценкой Толстого только «с точки зрения современного рабочего движения и современного социализма», оценкой, которую В. И. Ленин считал необходимой, но недостаточной. Однако, сосредоточив свое внимание на тех же вопросах творчества Толстого, что и Ленин, выступив как соратница Ленина в борьбе против ревизионистских истолкователей Толстого, подойдя к статьям Ленина ближе, чем кто-нибудь из публицистов европейской социал-демократии, Р. Люксембург сумела дать глубокую характеристику писателя и нашла истинные пропорции между Толстым — реакционным проповедником и Толстым — борцом против социальной несправедливости. Она сумела накрепко связать все тол-

\* Впоследствии, с 1916 по 1933 г., Фридрих Штампфер редактировал «Vorwärts».

\* В. И. Ленин. «О литературе и искусстве». М., Гослитиздат, 1957, стр. 203.



стовское творчество с общественной, политической борьбой и доказать, что его величие порождено силой заключенного в нем социального протеста. Этот центральный тезис критической трилогии Р. Люксембург о Толстом остается идейным стержнем и последним ее выступления — статьи «Душа русской литературы».

Законченная летом 1918 года статья писалась в заключении и была предназначена в качестве предисловия к сделанному там же, в тюрьме, переводу «Истории моего современника» Короленко. Самая значительная из работ критика, итоговая по своему характеру, статья выходит, однако, далеко за пределы предисловия, да и всего творчества Короленко.

Лирически проникновенная, она охватывает единым взглядом весь период блестящего расцвета русской поэзии и прозы от эпохи Отечественной войны 1812 г. и до мировой войны 1914. Это первый на Западе и в России марксистский очерк «золотого века» нашего искусства, написанный с большой любовью, умом и чуткостью к его красоте. Это одно из лучших в мировой критике произведений, посвященных русской литературе и ставящих основные проблемы искусства нашего времени.

Написанная в то время, когда угар шовинизма и национальной вражды отравлял сознание всей Европы, написанная в Германии, где всеми средствами насаждалась ненависть к России — главному военному противнику, статья «Душа русской литературы» была блистательным ответом интернационалиста на шовинистическую пропаганду. Созданная за решеткой, за крепостными стенами кайзеровской тюрьмы, она была ответом революционера на все репрессии и насилие.

В те годы, когда не только буржуазная, но в значительной части и социал-демократическая литература, потеряв всякое подобие гражданского мужества, пресмыкалась перед властью, статья Р. Люксембург прославляла проникнутую духом борьбы и чувством социальной ответственности героическую литературу, величие которой оплачено кровью ее создателей, шедших на виселицу, отбывавших каторгу, умиравших в ссылке и на чужбине.

Буржуазным и ревизионистским «экспертам» по психологии и искусству России, всем, кто усердно выполняли «социальный

заказ», настаивая на извечной противоположности России и Запада, всем, кто доказывали враждебность или — в лучшем случае — «непознаваемость» русской души для людей цивилизованного мира, статья отвечала: душа русской литературы не фатализм и рабская покорность, а борьба. И этот ответ был, несомненно, приветствием русской революции.

«Оппозиция существующему режиму», «борьба против мрака, невежества и гнета», «высокое чувство социальной ответственности» раскрыты здесь как самый полноводный, могучий источник силы и красоты искусства. Вся статья — гимн политической поэзии, и потому не нуждается ни в каких других доказательствах непреложный вывод: Р. Люксембург — страстный защитник искусства, посвятившего себя гражданскому, общественному служению. Именно в этом главное значение ее критических статей, значение тем более высокое, что, требуя от искусства гражданского служения, Р. Люксембург отнюдь не превращает его в безответную служанку, не попирает его достоинство, не нарушает его свободу, права и законы.

Искусство без искусства для Р. Люксембург столь же неприемлемо, как и искусство для искусства. Идейность не существует для нее независимо от художественности. Поэтому в своих статьях она не прощает измену искусству, так же как измену революции, ибо для нее героическая правдивость, непримиримость писателя неотрывна от художественной правды его творений. Поэтому верность революции непременно предполагает в этих статьях верность действительности. Поэтому в них, параллельно «генеральной идее», все время нарастая, звучит тема реализма и сопутствующий ей мотив — развенчание декадентства.

\* \* \*

Уже в первой своей критической статье, характеризуя польский «псевдоклассицизм», Р. Люксембург писала, что его признаком была гладкая, напыщенная, пустая форма и полное отсутствие самобытности, внутреннего чувства и глубокой мысли. В отличие от «ремесленников мертвой формы», Мицкевич — «рупор целого поколения» — создавал произведения, замечательные именно силой чувства и глубиной мысли. Его поэма «Пан



Тадеуш» казалась Р. Люксембург близкой одновременно «Илиаде» и «Дон-Кихоту» своим классическим покоем и ноткой печальной иронии, сатирического и вместе с тем мягкого юмора.

Итак, различие между «псевдоклассиками» и «романтиками» — это различие подражательного и самобытного, нищеты голой формы и богатства внутреннего содержания, поверхностности и глубины; это противоположность ремесленника и художника, лжи и правды, рабского и свободного, мертвого и живого.

Разумеется, Роза Люксембург в этом споре на стороне «романтиков», однако лишь до тех пор, пока они сохраняют преимущества, которые дает им близость к революции и действительности. Когда романтическая поэзия после разгрома восстания 1831 года потеряла питавшую ее связь с жизнью, Р. Люксембург вынесла ей такой же суровый приговор, какой был вынесен «псевдоклассикам». В статье о Мицкевиче верность действительности оказывается, таким образом, основным критерием силы и достоинства искусства.

Вершиной достигнутого современностью художественного развития, воплощением эстетического совершенства для Р. Люксембург был Толстой: «В эпоху распада всего буржуазного общества Толстой, будто поднявшись над потоком времени, сохранил видение художника и способность постигать жизнь в ее широте и единстве». Его творчество противопоставляется всей декадентской литературе конца века: «В эпоху упадка буржуазного искусства, которое, переживая внутренний распад, больше не в состоянии создать ни великий роман, ни великую драму, уникальный гений Толстого сохранил художественные, полные мощи средства эпического поэта». Какими же художественными достоинствами привлекает Розу Люксембург творчество Толстого?

В письме из тюрьмы от 8.III.1917 г., адресованном близкому другу Гансу Дифенбаху, Р. Люксембург дает перечень требований, которые она предъявляет к художественному произведению: форма должна быть в нем доведена до высшей простоты, свободна от всяких прикрас, всякого кокетства и блеска, оно должно быть голо, как глыба мрамора. «Теперь это вообще мой вкус, побуждающий меня ценить и в научной работе, так же как в искусстве, только простое,

спокойное и величественное». И теми же словами, почти точно повторяющими известную формулу Винкельмана, Р. Люксембург оценивает творения Толстого: «Все, что выходило из его рук — вплоть до самой непритязательной статьи и простенького рассказа, носило на себе печать классической простоты, законченности и величия». Ее восхищает, что Толстой ничем не жертвует во имя «формальных красот» и, отвергая «всякое украшательство, всякую литературщину», проявляя «высшую честность и строжайшее самоограничение», добивается такой лаконичности выразительных средств, что художественная форма, полностью сливаясь с содержанием, становится почти неразличимой, «чем-то само собой разумеющимся».

Великолепным штрихом, дополняющим высказанные в статьях мысли Р. Люксембург о совершенстве толстовских творений, служит еще один отрывок из ее переписки: «Вечером я читала «Отец Сергей» Толстого. Это просто и прекрасно... Ложась спать, я вдруг вспомнила одно место, где Толстой рассказывает, как Сергей, читая молитву, увидел воробья, который внезапно упал перед ним в траву, потом, громко чирикавая, подскочил к нему, а затем, чего-то вдруг испугавшись, улетел прочь. Этот воробей не имеет ни малейшего отношения к описываемым событиям, в нем нет ничего символического, но именно потому, что этот эпизод совершенно излишен и не мотивирован, он оставляет впечатление абсолютной жизненной правды и поэзии».

Истинная поэзия, следовательно, неотделима от абсолютной жизненной правды, требующей той «наивности», которая как бы гарантирует отсутствие всякого насилия над материалом. Насколько органичен этот вывод для эстетических воззрений и вкусов Р. Люксембург, показывают ее отзывы о различных писателях, не обладающих гениальной «наивностью» Толстого. Упреки, предъявленные многим бесспорно значительным художникам в статьях и переписке Р. Люксембург, — это, по сути, вариации той же мысли, которая была высказана в отзывах о Толстом. «С Геббелем\* я знакома и испытываю к нему большое, хотя и холодное уважение, — пишет Р. Люксембург Гансу

\* Фридрих Геббель (1813—1863) — известный немецкий драматург.



Дифенбаху 5.III.1917 г.— Я ставлю его значительно ниже Грильпарцера или Клейста. У него много мыслей и прекрасная форма, но в его героях слишком мало крови и жизни, они чересчур абстрактны и кажутся голыми символами надуманных проблем». «Рикарда, действительно, в высшей степени умна и интеллигентна,— пишет Р. Люксембург 30.III.1917 г. Гансу Дифенбаху, прочтя книгу о Готфриде Келлере известной немецкой писательницы Рикарды Гух.— Но ее столь отработанный, дисциплинированный, сдержанный стиль представляется мне несколько искусственным, а ее классичность кажется несколько нарочитой, псевдоклассической. Кто внутренне действительно богат и свободен, тот в состоянии всегда быть естественным и отдаваться своей страсти, не изменяя самому себе».

Обладавшая взыскательным вкусом («беллетристику могу я читать только редко и только хорошую»), Р. Люксембург была в высшей степени чутка ко всякому отклонению от «естественности». О романе Флобера «Саламбо» она писала, например, что он действует ей на нервы крикливостью театральных декораций, несколько напоминающих оперу Мейербера своей мишурной роскошью и помпезностью. Даже Тициан показался ей «слишком прилизанным и холодным». Он «слишком виртуоз,— писала она Софье Либкнехт 14.I.1918 г.,— простите, если это оскорбление величества, но я могу следовать только своему непосредственному чувству».

Именно это непосредственное чувство влекло ее к произведениям Короленко — певца «боевой, меченосной ненависти» и одновременно «лирически нежного художника», влюбленного в Россию, в ее природу, в каждую сонную речку и тихую окаймленную лесом долину. Его очерки и рассказы, как будто еще покрытые «блестящими каплями росы и овечьими запахами земли», бесконечно нравились Р. Люксембург своей «полной теплоты и свежести естественностью», «благороднейшей скромностью и простотой».

Своего рода итогом этих отзывов об отдельных художниках оказываются глубоко закономерные признания Р. Люксембург о своих симпатиях и антипатиях к декадансу и классике:

«У меня подлинная жажда классической

литературы»,— пишет она Луизе Каутской\*; «моей натуре чуждо все декадентское и извращенное»,— отвечает она Софье Либкнехт\*\*.

Итак, с точки зрения Р. Люксембург, неприменное условие художественности — это естественность, непреднамеренность, «ненаочность», предполагающая настолько высокое мастерство формы, что оно должно без всякого осадка растворяться в материале, в идее.

Следовательно, «естественность» — это не что иное, как единство формы и содержания. По сути все, в том числе и неоправданно резкие, отзывы Р. Люксембург о творениях художников исходят из требования верности искусства действительности. Отстаивая этот принцип, Р. Люксембург проявляет ту же последовательность, которая была проявлена ею в защите искусства идейного, гражданского, революционного.

Несомненно, как раз последовательностью в защите *единства* идейного и художественного начала, пониманием *нерасщепляемости* ядра искусства порождены те высказывания против «тенденции», которые нередко встречаются в ее статьях и письмах.

В предисловии к «Истории моего современника», доказывая художественное превосходство русской литературы девятнадцатого века над другими европейскими литературами, «социальный накал» которых слабее, Р. Люксембург сравнивает, например, изображение детства у Толстого (и одновременно у Достоевского, Короленко, Горького) с изображением детства у Золя. Русские писатели, пишет Р. Люксембург, подходят к ребенку с внутренним трепетом и благоговением перед незамутненной человечностью, дремлющей в каждой детской душе, у них нет фальшивой искусственности тона, они говорят с ребенком с искренней и серьезной интонацией товарища, видя в нем такую же, как во взрослом, человеческую индивидуальность, только стоящую ближе к природе, неиспорченную и, прежде всего, еще более беззащитную перед влиянием социальных условий: «Для русских ребенок и его психология являются самостоятельным и полноценным объектом художественного интереса».

\* Без даты. Почтовый штемпель — Берлин, Зюденде, 9.I.1913 г.

\*\* Письмо от 1.VI.1917 г.

\* Супругам Вурм — 15.II.1917 г.



Не то у Золя. В романе «Страница любви» изображена «с захватывающей силой» духовная драма заброшенной, болезненной девочки. Но маленькая героиня, «увядая, как едва распустившийся бутон, оказывается, однако, лишь аргументом в золаистской теории экспериментального романа, манекеном, на котором демонстрируется тезис о наследственности».

В полярности двух этих отношений к герою, двух принципов изображения человека, в одном случае — «самостоятельного и полноценного объекта художественного интереса», в другом — «манекена» для демонстрации тезиса, Р. Люксембург видит главное различие между Толстым и Золя.

Не стоит вдаваться сейчас в вопрос, права или не права Роза Люксембург в своем суждении об Эмиле Золя. Нам важна не оценка Золя и его романа, а сама постановка проблемы.

Внутренний трепет, отсутствие фальши, уважение к своему герою, сочувствие к жертве социальных условий — вот качества, обязательные, по убеждению Р. Люксембург, для всякого истинного художника. И потому оправдано, что именно Толстой, превыше всего ставящий объект и объективность искусства, оказывается у нее художником социальным и идейным. Осуждение «тенденциозности» Золя, таким образом, не является отступлением критика от принципа идейности искусства.

Именно этот принцип лег в основу характеристики европейских литератур, которая вырастает в письмах Р. Люксембург из случайных и вместе с тем закономерных оценок.

В переписке, относящейся к периоду, когда Р. Люксембург жила, в основном, в Германии, наряду с русской литературой особенно часто идет речь о творениях литературы немецкой, ставшей критику поистине родной и близкой. Однако чувство родственной близости и любовь к Гете, Мёрике, Гауптману не побуждало Р. Люксембург снять свой упрек в адрес немецкой музыки, слишком долгое время связанной путями филистерства: еще в предисловии к «Истории моего современника» Короленко Р. Люксембург писала о несовместимости сатиры с «верноподданническим» духом, о том, что целым эпохам в истории немецкой литературы недостает той великой и благо-

родной идеи, без которой не может быть великого искусства.

В противоположность немецкой, английская литература привлекала Р. Люксембург свободой от верноподданнического филистерства и тем, что сатира — в ней Р. Люксембург видела выражение свободолюбия нации — со времени революции стала в Англии не привилегией аристократов духа, а «национальным» достоянием. Далекое эхо революции слышится Р. Люксембург в том, что сатира превратилась для англичан в насущную потребность, проникла в памфлеты и речи, определила характер творчества лучших писателей современной Англии: Шоу, Голсуорси, Уайльда, — по мнению Р. Люксембург, впрочем, несвободных от недостатков, присущих современной буржуазной литературе. Отрицания, за которым пустота, отрицания, не рожденного утверждением, Р. Люксембург не приемлет, и в этом смысл ее оценки таланта Шоу, безгранично парадоксального и как раз в этой безграничности обнаруживающего свою слабость. В этом смысл и упреков в адрес Голсуорси, высказанных в письмах Софье Либкнехт.

Думается, не случайно один из отзывов об Оскаре Уайльде Роза Люксембург заканчивает решительным «...с меня довольно. Я радуюсь уже тому, что опять примусь за такого молодчину, как Стендаль». Во французской литературе XIX в. Стендаль был, несомненно, любимым писателем Р. Люксембург. Именно его — война, исследователя искусства, пронизательнейшего мыслителя, связанного с традициями Просвещения, художника, на всем облике которого лежал отсвет французской революции, противопоставляет она Уайльду. Бальзак, Флобер, Мопассан, Гонкуры, Золя, Додэ при всем различии и всей значительности своих талантов как будто остаются для Р. Люксембург в пределах буржуазной прозы — Стендаль знает поэзию революционной героини.

Из французских писателей XX в. внимание Р. Люксембург привлекали к себе прежде всего Анатолий Франс и Ромен Роллан. Однако Роллан, вызывавший особую симпатию Розы Люксембург энтузиазмом и принципиальностью убеждений, страстной любовью к Гете и Бетховену, все же казался ей значительнее как личность, чем как художник.



Отстаивая органический синтез идейности и художественности, Р. Люксембург не всегда находила истинное соотношение и связь между ними. Порою в ее рассуждениях о мировоззрении и творчестве слышны отзвуки традиционных уже в ту пору теорий разлада между мыслью и талантом. Относится это, в известной степени, и к статье «Душа русской литературы». Явно тревожась, что ее гимн русской литературе, проникнутой «духом борьбы», может привести читателя к ложному выводу, что она защищает искусство «грубо» тенденциозное, Р. Люксембург спешит сделать оговорку, что у «истинного художника социальный рецепт, предлагаемый им, является делом второстепенным: решающую роль играет источник его искусства, его животворный дух, а не сознательно поставленная им себе цель».

Однако эта оговорка нужна Р. Люксембург не столько для того, чтобы объявить превосходство «животворного духа» над сознательно поставленной целью, сколько для того, чтобы дальше уже без всяких оговорок, оглядок, сомнений, полным голосом пропеть гимн идейности, прославить мировоззрение: «Мировоззрение — вот что придало тончайшую чувствительность социальной совести русской литературы, так поразительно обострило ее понимание психологии различных характеров, типов и общественных слоев; мировоззрение — вот что породило трепетную до болезненности чуткость, расцветившую образы русской литературы ослепительными красками; именно мировоззрение вдохновило ее на неустанный поиск и напряженное раздумье над социальными загадками, которое и одарило ее способностью охватить взором художника общественный строй во всей его широте и внутренней сложности, запечатлеть в могучих творениях».

\* \* \*

Сегодня, в свете сорокалетнего опыта борьбы за литературное наследство «великой коммунистки», не так уж трудно найти в ее статьях об искусстве погрешности и

высокомерно указать, что того-то она недопоняла, а этого недосмотрела.

Давая отпор тем, кому были важны только ошибки Р. Люксембург, Ленин писал: «Мы ответим на это двумя строками из одной хорошей русской басни: орлам случается и ниже кур спускаться, но курам никогда, как орлы, не подняться». И дальше, перечислив эти ошибки, Ленин решительно подчеркнул: «Она была и остается орлом; и не только память об ней будет всегда ценна для коммунистов всего мира, но ее биография и полное собрание ее сочинений (с которым невозможно опаздывают немецкие коммунисты, извиняемые лишь отчасти неслыханным количеством жертв в их тяжелой борьбе) будут полезнейшим уроком для воспитания многих поколений коммунистов всего мира»\*.

Ленинский отзыв полностью включает в себя и оценку наследия Р. Люксембург как литературного критика. Да, в ее статьях об искусстве есть ошибки; Роза Люксембург ошибалась, характеризуя Мицкевича как последнего поэта польского национализма, ошибалась, объясняя величие творчества Толстого и Достоевского прежде всего «душою» русской литературы и недостаточно уделяя внимания ее конкретно-исторической «плоти». И все же критик, каждая статья которого, как и вся жизнь, посвящена революции, критик, рассматривающий связь писателя с революционным движением его времени как критерий оценки и условие величия творчества, критик, пропагандирующий русскую литературу как великий образец служения народному благу, отстаивающий высокое реалистическое искусство, боровшийся с традициями буржуазно-реформистской эстетики, — такой критик, несмотря на свои ошибки, и сегодня «остается орлом».

Статьи об искусстве Р. Люксембург, так же как статьи Ф. Меринга, К. Цеткин, К. Либкнехта, являются не только замечательными страницами истории марксистской критики: они современны и сохраняют свое живое значение.

\* В. И. Ленин. Соч., т. 33, стр. 183—184.