

ГРАМШИ ОБ ИСКУССТВЕ

На пересылке в Палермо некий ортодоксальный анархист, в принципе отвергавший имя и фамилию и известный лишь под кличкой «Единственный», был крайне разочарован, познакомившись с невысоким узкогрудым человеком болезненного вида.

— Грамши, Антонио?

— Да, Антонио.

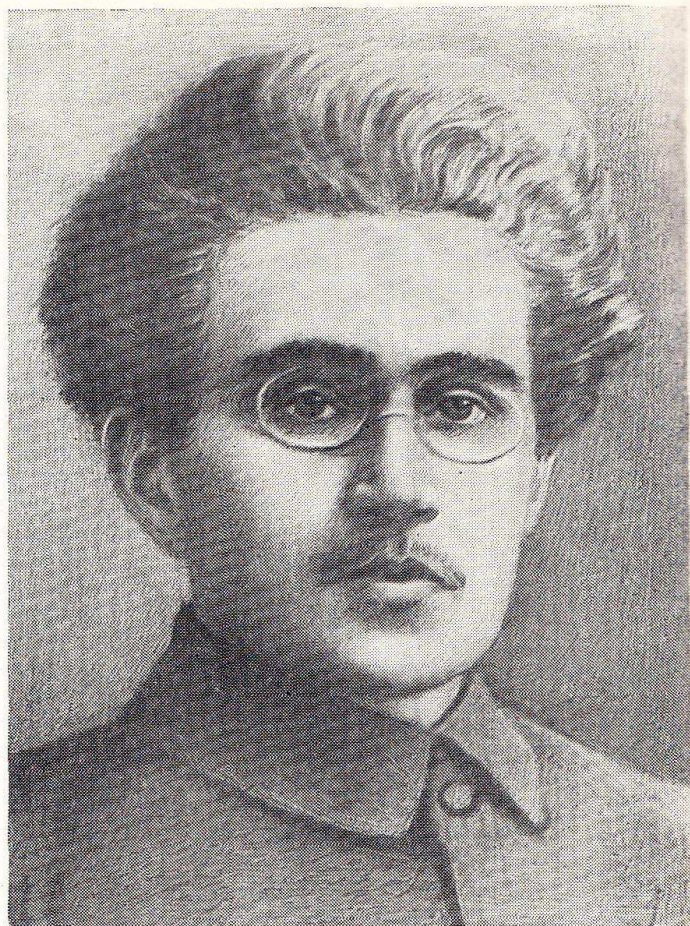
— Не может быть... Антонио Грамши должен быть великаном, а не такого маленького роста, — заявил «Единственный», отошел в угол и, усевшись на нехитрое тюремное приспособление, «погрузился, как Марий на развалинах Карфагена, в размышления по поводу своих утраченных иллюзий».

Не менее глубоко был разочарован и начальник конвоя, обнаружив, что вверенный ему арестант и «знаменитый депутат Грамши» — одно лицо. Лично он, начальник конвоя, всегда полагал, что внешность у Грамши должна быть «циклопическая».

Столь наивное и далекое от действительности представление о Грамши было, однако, не случайным: так уж истари ведется, что героям приписывают легендарные черты.

Нам приходилось слышать из уст немало видевшего человека: «Меня принимал в партию Антонио Грамши»; и за этими негромко произнесенными словами ощущался такой подтекст, что было ясно: это не только важнейший факт биографии, но лучшая строка поэмы.

Бывший боец Интернациональной бригады вспоминает: «В тот день мы узнали, что умер Ан-



тонио Грамши». И достаточно было услышать, с какой интонацией произносилась эта фраза, чтобы понять: тот день был одним из самых скорбных в испанской войне. Вероятно, из таких вот случайных штрихов постепенно и вырастают легенды, в которых правда перерастает правдоподобие, а герой приобретает «циклопическую» внешность. Но вернемся к реальному Антонио Грамши...

Начало 1927 года. Позади детство, Сардиния, где нищеты было столько же, сколько солнца, и где с одиннадцати лет приходилось работать по десяти часов в сутки, нося в ранце конторские книги, которые весили больше, чем сам посыльный. Впрочем, эту тяжесть во многом облегчала мечта, окрылявшая прозаические будни.

В кармане у посыльного всегда были завернутые в пергамент пшеничные зерна и спички. Самсонеду, «маленький Самсон» — так прозвали Антонио за густоту волос — грезил о таинственном острове; о вымпелах и бригантинах, знал назубок все сражения Красного Корсара и был готов к боям и бурям, к победам и смерти.

Теперь эта мечта осталась позади. Так же как юношеская расплывчатость взглядов, тревога и страдания оттого, что жизнь захлестывала с головой, не позволяла разглядеть дорогу.

Кроме готовности к боям и смерти, теперь многое позади. Туринский университет, лекции профессора Умберто Космо, ночи, проведенные за чтением римских авторов, поглощенных с такой же страстью, с какой позднее велись партийные споры и писались

статьи в «Гридо дель Пополо»¹, в «Ордино Нуово»², в «Унита»...

Позади — легальная и нелегальная деятельность вождя туринских рабочих, организатора Коммунистической партии Италии, выступления против фашизма со страниц газет и парламентской трибуны, ночные заседания в горах, поездка в Москву, встречи с Лениным... Все это в прошлом. А в настоящем — следствие, путешествия этапом из тюрьмы в тюрьму, наручники, камеры с «волчьей пастью» — щитом, приделанным снаружи к зарешеченному окну, чтобы никого и ничего не было видно. Настоящее — это серый асфальтовый пол и почти черные стены, это толстое бутылочное стекло, как будто влитое в проволочную сетку, чтобы арестант не смог разбить его. И чтобы солнечный свет, пробившись через щит, решетку и окно и потеряв свою радость и яркость, стал чем-то средним «между светом погребца и аквариума». Настоящее — это вечно бодрствующий «глазок», через который охрана надзирает за особо важным преступником, не давая ему ни сна, ни отдыха. Это воздух, веками сохраняющий горечь несбывшихся арестантских надежд. Это провокаторы, которых непрерывно подсаживают к заключенному; просто подонки, одно соседство которых — наказание.

Фашистская юстиция каждому умела доказать, что в ее застенках карой может быть все: воздух и отсутствие воздуха, зимняя сырость и летний зной, сокамерники и одиночество, деяния, свершенные и несвершенные на воле, события, случайные и повторяющиеся в тюрьме «с монотонностью гигантских песочных часов». Это настоящее. Что же тогда будущее?

Грамши предполагал, что его приговорят на четырнадцать-семнадцать лет, «а может быть, и больше» — именно потому, что против него нет никаких улик. «Чего только не мог я натворить, раз я не оставил улики?» Но он не мог знать, что отечественное правосудие с точностью, замечательной для слепой Фемиды, осудит его на двадцать лет, четыре месяца и пять дней. Как раз на столько, сколько понадобилось истории, чтобы на обломках фашистской Италии подтвердить правоту осужденного, заявившего Особому трибуналу: «Вы приведете Италию к катастрофе, мы, коммунисты, ее спасем!»

Грамши не мог знать, что через десять лет арестанта № 7047, лишённого сознания, неспособного подняться с постели без посторонней помощи, восемнадцать карабинеров и двое полицейских под командованием особого комиссара повезут в клинику, где он умрет через три дня после отбытия срока³. Но он был уверен: как бы ни был тяжел предстоящий путь — это будет путь борьбы.

Во время следствия Грамши писал из миланской тюрьмы, что все его существо каждой клеткой, физически и духовно, сопротивляется внешнему воздействию; и чем это воздействие сильнее, тем активнее реакция — «мобилизация всех внутренних сил на отпор внешнему вторжению». Но вот позади следствие, приговор, первые годы заточения, и после месяца почти непрерывной бессонницы узник сам не может постичь, откуда у него «берутся силы и такая

сопротивляемость»... Через четыре года после ареста у Грамши седеют волосы, он теряет все зубы, но письма его по-прежнему дышат мужеством: «пока хочешь жить, пока есть вкус к жизни и стремишься достигнуть какой-то цели,—до тех пор можно преодолеть все недуги, все болезни». На пятом году тюрьмы у него идет горлом кровь, и, однако же, он выговаривает своей родственнице: «Ну как тебе могло прийти в голову, что я плохо себя чувствую и скрываю это от тебя?» На следующий год начнутся страшные головные боли, он ничего не может есть и вынужден сидеть на «водяной диете», его изнуряют жара, бессонница — но письма, как всегда, заверяют, что его запас «сопротивляемости» неисчерпаем. Седьмой год заключения приносит с собой обмороки, галлюцинации, но, кажется, чем слабее становится узник, тем сильнее оказывается его воля. В эту зиму больше, чем когда-либо, Грамши имел горькое право писать: «я никогда не поддавался физической слабости и, насколько возможно предсказывать в этих вопросах, не думаю, чтоб я и впредь когда-нибудь поддавался ей». Через месяц после этого письма, в марте 1933 года, Грамши упал и не смог подняться. Когда наступали проблески сознания, он, уверенный, что умирает, волновался, как бы священник, пользуясь его слабостью, не проделал свой отвратительный обряд. Бессмертие души, доказывал в те дни Грамши, — это бессмертие дел человека, которые переживают его, оставшись в окружающем мире. Охрана не сомневалась, что Грамши сошел с ума... Но еще через тридцать три месяца, на десятый год ареста, заключенный № 7047 писал, что с тех пор, как его свобода ограничена внутренней жизнью, его «воля стала лишь волей к сопротивлению».

Правда, Грамши легко мог обрести и внешнюю свободу: достаточно было подать прошение о помиловании, на котором настаивала тюремная администрация. Прощения ждал Муссолини, обещавший тотчас же удовлетворить ходатайство. Уговорить Грамши пробовали и многие благожелатели из числа «искренно сочувствующих»: ведь все возможное, чтобы сохранить силы, сделано, и все безрезультатно. Лишь Грамши был убежден, что испрашивать милости — значит совершить политическое самоубийство, неприемлемое ни на каких условиях и гораздо более страшное, чем потеря жизни...

Могучая сила мысли, порвавшая наложенные на нее оковы, титаническая воля, преодолевшая смертельный недуг, громадный опыт вождя революционной партии и эрудиция ученого — все это воплотилось в трех десятках исписанных бисерным почерком «тюремных тетрадей» — величайшем создании итальянской культуры в период между двумя мировыми войнами, крупнейшем событии марксистской мысли. В «Тюремных тетрадях» воплотилось героическое прошлое Грамши, они были его великим настоящим, стали его будущим.

□

Есть два типа мышления, писал Грамши в одном из отрывков. Можно быть «автоматически» втянутым в какую-либо идейную сферу и «думать», не осознавая собственных мыслей, «разделяя» мировоззрение, навязанное внешним миром, причем этот мир может быть размером с деревню или провинцию, и его исто-

¹ Туринский социалистический еженедельник. Грамши был его сотрудником, а позднее редактором.

² «Ордино Нуово» — первый в Италии ленинский по программе орган.

³ В результате ряда общих амнистий срок наказания был сокращен Грамши до десяти лет с небольшим и истек 24 апреля 1937 года.

ки могут восходить к бабке, унаследовавшей науку колдунов, или к интеллигенту, прокисшему в соку собственной глупости и не способному к действию. Но существует и другая возможность: сознательно выработать собственную мировоззрение, сознательно выбрать собственную сферу деятельности, не ждать пассивно и покорно, пока окружающий мир сформирует твою личность, а будучи руководителем самого себя, принимать активное участие в формировании этого мира, в созидании мировой истории.

Тюремные записки Грамши — образец мышления предельно «активного», враждебного рутине и любым попыткам оценивать настоящее понятиями, унаследованными из далекого, но непреодоленного прошлого. Именно поэтому «наблюдения и выводы Грамши, — как очень верно заметил Эдуардо Де Филиппо, — приобретают сегодня силу точного предвидения и актуальны в гораздо большей степени, чем высказывания многих и многих современных критиков».

Что же придает взгляду Грамши проницательность и зоркость?

Грамши принадлежит к когорте универсальных по своим интересам мыслителей, порожденных эпохой подготовки и свершения социалистических революций, к плеяде учеников Маркса и Энгельса, к плеяде верных ленинцев, унаследовавших от своих учителей способность «быть с веком наравне» и, находясь в центре всей социальной, всей идеологической жизни, двигать «время вперед».

В тюремных тетрадах находят отражение экономика и философия, политика и история, педагогика и право. В них идет речь о джазе и учении Фрейда, о космополитизме и детективном романе. Трудно назвать явление современной культуры, которое не привлекло бы внимания Грамши. Но не только широта кругозора придает силу его заметкам. Они стоили бы очень немногого, если бы чуткость ко всем веяниям времени не сочеталась в них с глубочайшей, можно сказать, абсолютной принципиальностью. В письме, отправленном из тюрьмы 12 октября 1931 года, Грамши, отвечая своей корреспондентке Татьяне Шухт, решительно отклонил ее упрек в «журнализме». «Я никогда не принадлежал к той категории профессиональных журналистов, — писал Грамши, — которые продают свое перо тому, кто больше платит, и которые должны постоянно лгать, ибо ложь неотделима от их профессии. Я был предельно свободным журналистом, никогда не изменявшим своей точке зрения, и мне никогда не приходилось скрывать свои подлинные убеждения, дабы угодить тому или иному патрону или чьим-то сподручным».

Преодолевая разрыв между теорией и практикой, который, как правило, становится особенно резким в «динамические» периоды социальных сдвигов и общественных катастроф, Грамши сосредоточивает свое внимание в «Тюремных тетрадах» на кардинальных философско-исторических, политико-экономических и эстетических вопросах эпохи, которые тесно связаны друг с другом и потому придают единство самым случайным наброскам, черновикам и конспектам прочитанных в тюрьме книг (по норме, установленной себе Грамши, он должен был в среднем прорабатывать один том за один день). Разумеется, в журнальных заметках, являющихся откликом на вы-

пущенный Госполитиздатом трехтомник избранных произведений, невозможно коснуться всего круга этих вопросов. За пределами заметок придется оставить, по сути, весь первый том (в нем собраны статьи 1919—1920 годов), хотя он является великолепным комментарием к борьбе, которую ведет сегодня Коммунистическая партия Италии, помогает вернее понять источник национальных сил, создавших движение Сопротивления, опрокинувших режим Муссолини и выразивших свой идеал в лучших фильмах неореализма. В этих заметках не удастся остановиться на важнейших разделах созданной Грамши энциклопедии итальянской культуры: на его исследованиях узловых периодов истории Италии — Возрождения и Рисорджименто (эпохи политического объединения страны и формирования итальянской нации), хотя в этих исследованиях — ключ к пониманию Грамши новейшего этапа развития Италии, ключ ко всей его исторической концепции. Здесь не удастся остановиться и на его философской концепции, на борьбе против «властителя дум» буржуазно-либеральной интеллигенции Европы, мыслителя, историка, эстетика Бенедетто Кроче, хотя «Тюремные тетради» были задуманы прежде всего как «Анти-Кроче», как труд, призванный сыграть в современной Италии ту роль, которую в свое время сыграл «Анти-Дюринг» в Германии. Здесь нет возможности осветить и борьбу Грамши против заостренных догм и потерявших всякую определенность реформистских «принципов» II Интернационала, борьбу за теорию, свободную от схоластики и словоблудия, вульгаризации и ренегатства и развивающую идеи основоположников марксизма на современном, национальном, конкретном материале, хотя именно этой борьбой Грамши особенно близок и дорог нашим дням. Здесь не придется говорить даже о многолетней деятельности Грамши — театрального рецензента (деятельности, требующей специального анализа и являющейся темой самостоятельных статей и книг), хотя именно наследие Грамши — профессионального критика, страстного борца за итальянский демократический театр, «открывшего» Пиранделло, — послужило непосредственным поводом обращения журнала «Театр» к трудам основателя Итальянской компартии.

Задача этих заметок — познакомить читателя с обликом Грамши, набросать нечто вроде введения к фрагментам об искусстве, которые содержатся в трехтомнике «Избранных произведений», и наметить основные черты простирающейся в этих фрагментах эстетической концепции.

Выступая в качестве художественного критика, Грамши предъявляет искусству те же три требования, на которых он построил систему своих политических и философско-исторических воззрений: народность, идейность, реализм. Что же означает эта формула применительно к итальянскому искусству?

Исторической трагедией всей итальянской культуры Грамши считает разрыв между интеллектуальным и народным началом, истоки которого уходят, по его мнению, в далекое прошлое, еще в период создания Римской империи, когда начался процесс «денационализации» Рима и превращения полуострова в «космополитическую территорию». Касаясь политики Ватикана, культуры Возрождения и Рисорджименто,

наконец, современного искусства, Грамши подчеркивает, что для них были в высшей степени характерны космополитические тенденции, то есть отрыв от почвы, отсутствие крепкой связи с действительностью, и следовательно — реалистического, народного начала.

Разрыв, существующий между итальянской интеллигенцией и народом, Грамши видит, например, в том, что «в Италии никогда не было и теперь нет национально-народной литературы, как повествовательной, так и других жанров». Именно в этом, — замечает он, — причина предпочтения, оказываемого народом книгам иностранных писателей, предпочтения, свидетельствующего, что народ чувствует большую связь с иностранной интеллигенцией, чем со своей собственной, и ощущает ее интеллектуальное и моральное превосходство. В поисках причин разрыва Грамши изучает авантюрно-детективное чтение, которое является духовной пищей народа.

В результате тонких и глубоких наблюдений он приходит к мысли, принципиально отличной от выводов буржуазных исследователей жанра. Если буржуазная критика почти единодушно расценивает неслыханный успех детективного романа как следствие всеобщего желания уйти от повседневной банальности, от «механичности» современной жизни, оставляющей все меньше и меньше места для «свободной авантюры», то, по мнению Грамши, причина этого успеха не в недостатке авантюрного элемента, а, наоборот, в неизвестности завтрашнего дня, в слишком большой авантюристичности обыденной жизни. В «Тюремных тетрадах» постепенно кристаллизуется мысль, что успех детектива есть выражение кризисности империалистической эпохи, одна из форм проявления социальной болезни века.

Разумеется, Грамши понимает, что вскрыть социальную почву детектива еще не значит объяснить особенности, отличающие этот вид продукции от произведений искусства того же романического жанра. Разгадывая «тайну» детектива, он поэтому исследует не только его социальную почву, но и формальные особенности. Нечего и говорить, что Грамши отвергает детектив также и по формальным мотивам: отвергает за голую рассудочность, за ту рациональность, при которой логика подменяет психологию, механическая конструкция — человека, а нищета вульгарного искусства, вернее, искусственности — естественность и богатство жизни.

Те же качества отталкивают Грамши и от грубо тенденциозного романа, в котором он видит явление, во многом близкое детективу: ведь и в томи в другом механистическая конструкция подменяет человека, а бесцветная рассудочность — «радугу бытия». По сути, аналогичные обвинения предъявляет Грамши и тем художникам, которые сводят многогранную действительность к любым видам риторики, всегда однолинейной, пустой и, как правило, стремящейся прикрыть свое худосочие павлиньими перьями. Грамши против всякого ханжества — идейного и стилистического, столь характерного для декаданса вообще и для современного искусства фашистской Италии в частности. Гомер, Эсхил, Сервантес, Шекспир, Толстой, Пушкин («Барышню-крестьянку» Грамши заучивал наизусть во время следствия) — вот эстетический идеал критика, классика по образованию и по вкусам. Итак, популярное еще не значит для Грамши народное, тенденциозное еще не значит идейное. Для Грамши высшим выражением богат-

ства и сложности действительности всегда является правда и простота, а нарочитая краснота, ходульная риторичность, мнимая сложность всегда остаются для него свидетельством бедности чувств и мыслей.

Чуткость Грамши к подлинному искусству, в частности умение распознать и готовность немедленно оказать поддержку идейно значительным и художественно полнокровным творениям современной драматургии, проявились в его отношении к театру Пиранделло.

«Знаешь ли ты, — писал Грамши 19 марта 1927 года Татьяне Шухт (своей родственнице, помогавшей узнику в течение всех арестантских лет и сумевшей спасти «Тюремные тетради», когда Грамши умер), — что я, еще задолго до Адриано Тильгера, открыл театр Пиранделло и способствовал его популяризации? С 1915 по 1920 год я столько написал о Пиранделло, что хватило бы на целую книгу страниц в двести; в моих тогдашних высказываниях о нем было много новых, никем дотоле не высказанных мыслей; ведь в то время к Пиранделло относились либо с вежливой терпимостью, либо открыто осмеивали его».

Грамши видел в Пиранделло художника, не только осознавшего, что «время вышло из колен», но сумевшего сохранить в эпоху кризиса и распада буржуазной культуры верность гуманистическим идеалам. Он воспринял Пиранделло как союзника, выступившего против столь же традиционного, сколь ограниченного и исчерпанного позитивистского мышления, против католицизма и вконец изолгавшейся буржуазной морали. Пьесы Пиранделло, писал Грамши в 1917 году, это «ручные гранаты, которые производят в сознании зрителя взрыв и вызывают крушение пошлых мыслей и чувств».

Эстетические позиции Грамши как театрального критика с замечательной четкостью проявились в одном из отрывков «Тюремных тетрадей», посвященном драме Ибсена «Кукольный дом».

Отметив, что драма нашла глубокий отклик в народной психологии и имеет заслуженный успех, Грамши продолжает: «А что же еще должен делать так называемый «идейный театр», если не изображать страсти, связанные с нравами, с драматическими решениями, которые представляли бы собой «прогрессивный» катарсис, которые показывали бы драму наиболее прогрессивной (в духовном и нравственном отношении) части общества и которые выражали бы историческое развитие, кроющееся в существующих нравах? Но эти страсти и эта драма должны быть представлены, а не развернуты как тезис, как пропагандистское выступление, то есть автор должен жить в реальном мире со всеми его противоречивыми требованиями, а не выражать чувства, взятые только из книг».

В этом отрывке Грамши говорит о необходимости связи между художественностью и идейностью, о том, что народность произведения искусства предполагает совершенную правдивость; здесь идет речь о том, что передовое искусство должно не только констатировать, но и воспитывать, рассматривая жизнь в ее историческом развитии. Три основных принципа философско-исторической и эстетической концепции Грамши — идейность, народность и реализм — выступают здесь в диалектическом единстве, к которому всегда стремился Грамши в своих работах.



Отстаивая эти принципы, Грамши, следовательно, выступил в области художественной критики таким же активным борцом против вульгаризации учения Маркса, каким он выступал во всех остальных сферах марксистской мысли.

Именно борьба против вульгаризации определила пафос его полемических заметок, направленных в адрес тех «попугаев, которые, располагая несколькими избитыми шаблонными формулировками, считают себя обладателями ключей, открывающих любые двери (эти ключи называются, собственно говоря, отмычками)».

В «Тюремных тетрадах» Грамши отвергает тот характерный не только для 20-х годов и не только для эпохи II Интернационала вульгарно-социологический подход к произведениям искусства, при котором идейность рассматривается в отрыве от художественности.

«Два писателя могут выражать один и тот же историко-социальный момент, — пишет Грамши, — но один из них может быть художником, а другой просто-напросто мазилкой». И потому рассматривать в произведении только отраженные в нем черты историко-социального момента, только «содержание» — значит, заключает Грамши, оставлять проблему искусства попросту незатронутой.

Едва ли будет ошибкой сказать, что это «содержание», даже если писатель или художник раскрывают его в верном социальном ракурсе, еще не является для Грамши решающим критерием эстетической ценности произведения. Скорее наоборот, объективные художественные достоинства служат Грамши своего рода лотом, чтобы измерять глубину, а вместе с ней искренность и органичность для художника той политической тенденции, которую он проводит в своем произведении.

Если NN действительно художник, уже доказавший это изданием произведений прочувствованных и пережитых, и если его новое создание эстетически несостоятельно, то это «показывает, что подобное содержание у NN является ничего не говорящей и непослушной темой, что энтузиазм NN ложен и предписан извне, что в действительности в данном конкретном случае NN является не художником, а слугой, который старается угодить хозяевам». Политическая критика может в этом случае сделать вывод, что «NN — политический комедиант, он хочет, чтобы его принимали за другого, не за того, кем он является на самом деле, и т. д. и т. д.»

Изложенная в этом отрывке точка зрения отнюдь не представляется Грамши отходом с политических позиций и принесением социального начала в жертву художественному или содержанию — в жертву форме.

Во-первых, форма есть не что иное, как «практическое средство для работы над содержанием»; во-вторых, «может ли мысль о том, что искусство есть искусство, а не «преднамеренная» и предписанная пропаганда, сама по себе служить препятствием образованию определенных культурных течений, которые являлись бы отражением своей эпохи и способствовали бы усилению определенных политических течений? Думается, что нет. Кажется, напротив, эта

мысль дает более радикальную постановку проблемы, делает критику более активной и решительной. Условившись, что в произведении искусства надлежит исследовать только художественные качества, мы никоим образом не исключаем исследования того, скопления каких чувств и какое отношение к жизни пронизывают само произведение искусства... Исключается лишь то, чтобы произведение искусства считалось художественным благодаря своему моральному и политическому содержанию, а не форме, с которой абстрактное содержание, не будучи таковым по форме, слилось и отождествилось».

В свете этого рассуждения, думается, понятно, почему Грамши оставил без возражений выписанную им фразу Кроче: «Искусство воспитывает, поскольку оно является искусством, но не «воспитательным искусством»; в последнем случае оно — ничто, а ничто не может воспитывать».

В сущности, требования Грамши чрезвычайно просты. Они сводятся к тому, чтобы критика не игнорировала художественную форму, поскольку содержание нельзя мыслить абстрактно; к тому, что произведение искусства надо мерить мерой искусства. Однако эти простые требования нарушались и игнорировались так часто, что Грамши имел все основания выдвинуть их на первый план и придать им значение лейтмотива в своих заметках о художественной критике.

К сожалению, эти требования, а равно и многие другие претензии Грамши к современному искусству не устарели по сей день. И сейчас на выставках более чем достаточно картин, на сцене — пьес и на экране — фильмов, свидетельствующих, что их авторы удовлетворяются первым, «автоматическим» типом мышления, думают о настоящем понятиями, выработанными для далекого, уже преодоленного прошлого, и относятся к категории тех, по выражению Грамши, «анахроничных» для собственного времени мыслителей, которые являются скорее «ископаемыми», чем живыми людьми.

Некоторым из них было бы полезно открыть трюмник Антонио Грамши. И не только им. Все, кому «дух» важнее «буквы», кому живая действительность дороже мертвенной схоластики, а творческий марксизм — реакционной догматики, найдут в Антонио Грамши замечательного борца против всяких форм вульгаризации учения Маркса—Энгельса—Ленина, верного союзника и авторитетного учителя, умевшего не только наставлять своих собратьев по перу, какими им следует быть и какими не следует, но и воплощавшего в себе самом те требования, которые он предъявлял другим.

Критика, писал Грамши, должна слить воедино, «со всем пылом пристрастия, пусть даже в форме сарказма — борьбу за новую культуру, то есть за новый гуманизм, критику нравов, мнений и мировоззрений с эстетической или чисто художественной критикой».

Блестящим представителем именно такой критики, человеком, нравственная сила и чистота которого не уступала его интеллектуальной мощи, и был лишенный всяких «циклопических» черт арестант № 7047 — Антонио Грамши.

М. Кораллов