

#### IV. РОЛЬ КЛАССОВОЙ БОРЬБЫ В РАЗВИТИИ ИСКУССТВА

На ранних ступенях развития произведения искусства, например танцы, не представляют собой ничего иного, как «воспроизведение в развлечении, в примитивном искусстве, производственной деятельности людей. Искусство есть непосредственный образ процесса производства»<sup>1</sup>.

Но уже на этих ступенях обнаруживается, что искусство не всегда — просто игра, не всегда — проста «сводится к воспроизведению свойственной данной форме жизни системы поведения».

Родившись из такого воспроизведения, произведение искусства начинает выступать в свою очередь как факт производственной деятельности. Краснокожие Северной Америки в трудные времена, когда их начинает мучить голод, пускаются плясать так называемую пляску бизона. В представлении пляшущих танец способствует появлению бизонов, охотой на которых краснокожие поддерживают свое существование. Указывая на это, Плеханов замечает: «Здесь сама пляска оказывается деятельностью, преследующей утилитарную цель и тесно связанной с главной жизненной деятельностью краснокожего»<sup>2</sup>.

Плеханов приглашает нас: «Оставим наших антиподов и переберемся через эвкалиптовые леса на европейский континент»<sup>3</sup>. Европейский континент населен не краснокожими «дикарями», а цивилизованными народами. Наш критик Перерезев обитает здесь же, среди них. Как же обстоит у цивилизованных народов дело с законами, определяющими собой развитие искусства? Ужели тоже художественное творчество заключается в простом воспроизведении «системы поведения, или, что то же самое, характера»? Нет, по мнению Плеханова, «в цивилизованном обществе эволюция изящных искусств определяется борьбой классов. Борьба классов, конечно, определяется экономической эволюцией, но действие экономической структуры, во всяком случае посредственно»<sup>4</sup>.

И вот этот-то механизм классовой борьбы так усложняет сущность искусства, что всякие попытки трактовать его как просто игру неизбежно должны терпеть крушение. Перерезев ответит нам так: все это верно. Но какое отноше-

<sup>1</sup> Плеханов, т. XXIV, стр. 377.

<sup>2</sup> Плеханов, т. XIV, стр. 63.

<sup>3</sup> Там же, стр. 379.

<sup>4</sup> Плеханов, т. XXIV, стр. 380.

ние имеют эти рассуждения ко мне? Что вы пристаёте к классовой борьбе, когда я и без вас знаю, что она имеет место и что она определяет собой эволюцию искусства. Что же вы моим же добром да мне же бьете челом?

Послушаем же, что думает Переверзев о классовой борьбе и ее отношении к искусству: «Тайна литературной эволюции в принципах социальной динамики. Чем точнее и отчетливее формулируются эти принципы, тем более точной и отчетливой становится социологическая формула стиля и динамический принцип смены стилей. Мы теперь знаем, что основой социальной динамики является борьба классов. Литературным выражением этой динамики является борьба литературно-художественных стилей, к которой и сводится вся литературная эволюция... Стиль — это общественный класс, его развитие — форма классового развития, борьба стилей — форма классовой борьбы, смена доминирующих стилей — смена господствующих классов»<sup>1</sup>.

Вот все, что сказал Переверзев по интересующему нас вопросу. Больше нигде ни слова, ни звука, хоть шаром покати по всем его писаниям. Однако не в количестве дело. Количество, как и бедность, — не порок. Взгляните, так сказать, на качество. Бывает мал золотник, да дорог. Что у Переверзева сказано об этом на золотник — это верно, но дорог ли он? С какой стороны интересуется Переверзев классовой борьбой? С точки зрения борьбы литературных стилей, т. е. литературных форм, облакающих содержание. Вся литературная эволюция сводится для него к борьбе форм в художественной литературе. Мы уже знаем, что содержанием художественного произведения являются образы, а формой — стилистика, язык.

Образы, по Переверзеву, — проекция социального характера. «Будучи проекцией социального характера, образ представляет собой сложную органическую структуру, потому что несомненным организмом является проецируемый в нем характер»<sup>2</sup>.

Классовую борьбу ведет не стиль, а вот эти самые социальные характеры, которые будто бы проецируют себя бесстрастно в образах. Все тот же порок, коренящийся в непонимании сущности искусства. Литература не выражает идей. Отсюда прямое следствие: в литературе борются только стили. Это — мистика. Реально обстоит дело не так. Борются настоящие живые люди, принадлежащие к разным классам, интересы которых противоречивы. И когда речь идет о классовой борьбе в применении к литературе, то во-

<sup>1</sup> «Искусство и общественность», стр. 200.

<sup>2</sup> «Литература и марксизм», 1929, № 2, стр. 15.

прос идет не о том, борются ли между собой стили, формы языка, приемы творчества. Это — схоластика. Реальных живых людей, участвующих в борьбе, от исхода которой зависит их судьба, благополучие, сама жизнь, наконец, — таких людей интересует вопрос: может ли быть литература применена как средство в этой, ведущейся не на живот, а на смерть борьбе? А тут им подсовывают теорию, что литература — это такой деликатный предмет, который не может служить органом реальной борьбы, который только фиксирует, отмечает этапы этой борьбы в смене и борьбе стилей.

Для исследователя литературы вопрос стоит так: возможно ли, чтобы борющиеся классы не пустили в ход литературу как оружие, способное нанести удар врагу. И для всякого исследователя, на глаза которого не надеты шоры предубеждения, возможен только один ответ: литература не остается нейтральной в этой борьбе, а применяется классами как ее средство. В борьбе участвуют все силы и средства, которыми класс располагает — и материальные и идеологические. Одним из идейных орудий борьбы является литература. А раз так, то она не может сохранить своих белоснежных одежд в непорочной чистоте. Она будет наносить удары врагу и их получать. Но в области идеологии борьба выражается в защите одних идей и нападении на другие, являющиеся враждебными для данного класса.

Если это так, — а это несомненно так, — то тогда куда же годится учение, что в литературе не выражаются никакие идеи? Как возможна борьба с миропониманием враждебного класса, если не осмеивать, не порицать одних идей и не возвышать, не защищать других? Само собой понятно, что литература делает и то и другое в образах. Но образы не будут уже представляться как бесстрастное воспроизведение данной формы жизни. Как, например, будет воспринимать форму жизни художник, если он ненавидит ее? Повлияет ли эта «идея» на образы, в которых будет «объективироваться» действительность? Исследователь обязан проследить и показать, как именно вражда между классами отражается на характере содержания и формы художественных произведений.

А по Переверзеву выходит так, что где-то вдали кипит битва, а художник, играючи, воспроизводит систему поведения борющегося класса, — получается стиль. Другой художник воспроизводит иную систему поведения, враждебную первой. Получается другой стиль. И стили ведут уже между собой борьбу. Это — не теория классовой борьбы в применении к литературе, а теория выхолащивания классовой борьбы. Это не мешает самой этой теории служить несомнен-

ным орудием борьбы для той социальной группы, на базе которой она возникает. Не тому учил нас Плеханов. «Искусство воспроизводит жизнь; это так»<sup>1</sup>. Но посмотрите, как оно воспроизводит ее. Дело выглядит совсем иначе и гораздо более сложным, чем это изображает Переверзев.

«Как же будет,—спрашивает Плеханов,—относиться человек низшего общественного класса к той жизни, которую ведет высший класс, и к тому искусству, которое воспроизводит эту жизнь высшего класса? Надо думать, что он,—если только в нем уже начала работать мысль, соответствующая его собственному классовому положению,—отнесется и к этой жизни и к этому искусству отрицательно. Если он имеет какое-нибудь отношение к художественному творчеству, то он захочет реформировать господствующие понятия об искусстве,—а господствуют обыкновенно до поры до времени понятия высшего класса,—он станет «творить» на свой особый, новый лад»<sup>2</sup>.

Переверзев, следуя своему учению, ответит: художник воспроизводит систему поведения, не примешивая в процесс своего творчества своих мыслей и своего отношения к господствующему классу. Он просто объективирует свою игру, закрепляя ее в материи внешнего мира. Плеханов же не ограничивается простым изложением приведенного суждения. Он тотчас же ссылается на примеры, из изучения которых оно возникло и на которых оно базируется: «Возьмем пример. Во французском обществе времен Людовика XV господствовали известные понятия о жизни, как она должна быть, нашедшие свое выражение в различных отраслях художественной деятельности. Эти понятия были понятиями клонившейся к упадку аристократии. Их не разделяли духовные представители среднего сословия, стремившегося к своей эмансипации; напротив, эти представители подвергали их резкой беспощадной критике. И когда эти представители сами взялись за художественную деятельность, когда они создали свои художественные школы, то они сделали это потому, что их не удовлетворяло прекрасное, встречавшееся в той действительности, которую создал, представлял и защищал высший класс»<sup>3</sup>.

Заметьте, речь идет у Плеханова все время не только о воспроизведении жизни, но и о воспроизведении понятий разных классов о ней, т. е. опять-таки речь идет об идеях, мировоззрениях и проч., чего не в силах перенести материалистический дух Переверзева.

<sup>1</sup> Плеханов, т. VI, стр. 383.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стр. 284.

Стиль, структура языка, приемы творчества, словом — форма художественных произведений, определяется именно тем, что в ней проецируется социальный характер,—продолжает он развивать свои воззрения. Социальный характер приходит в образы с приемами. «Прием — лишь атрибут образа. Он не входит непосредственно, самостоятельно в художественную ткань, а входит туда только через образ... Социальная среда... рождает не приемы, а образы, рождаясь с приемами... С этой точки зрения объяснить прием — значит понять его как атрибут образа, как специфическую черту социального характера, воспроизведенного в искусстве. Ни о каком социологическом объяснении изолированного приема не может быть и речи; только через социологию образа раскрывается социологическая сущность его атрибутов, которые называются приемами. Так и подходит к социологическому объяснению приемов Переверзев, раскрывая в каждом приеме черту социального характера, один из признаков художественного образа. Говоря о насыщенности гоголевского стиля «крепкими словами», провинциализмами, амплификациями, алогизмами, Переверзев показывает, что все эти элементы составляют черты образов-характеров, из которых складывается ткань гоголевского творчества<sup>1</sup>. Вот вам процесс возникновения стиля. Просто, без хлопот и удобно. Но это уж — воистину простота, которая, по народному выражению, хуже воровства.

У Плеханова — иначе. Ему опять кажется, что стиль не простая проекция атрибутов социального характера, что дело тут связано с классовой борьбой: «Знаменитый французский живописец-романтик Делякруа замечает в своем дневнике, что картины не менее знаменитого Давида представляют собой своеобразную смесь реализма с идеализмом. Это совершенно верно, и, — что для нас здесь всего важнее, — это верно не только по отношению к Давиду. Это верно вообще по отношению к искусству, выражающему собою стремление новых общественных слоев, стремящихся к своему освобождению. Жизнь господствующего класса представляется новому — восходящему и недовольному — классу ненормальной, достойной осуждения. А потому и приемы художников, воспроизводящих эту жизнь, не удовлетворяют его, кажутся ему искусственными. Новый класс выдвигает своих художников, которые в борьбе со старой школой, апеллируют к жизни, выступают как реалисты. Но жизнь, к которой они апеллируют, есть «хорошая жизнь, как она должна быть»... согласно понятиям нового класса. А эта жизнь еще

<sup>1</sup> «Литература и марксизм», 1929, № 2, стр. 18.

не совсем сложились — ведь новый класс только еще стремится к своему освобождению, она в значительной степени сама остается еще идеалом. Поэтому и искусство, созданное представителями нового класса, будет представлять собой «своеобразную смесь реализма с идеализмом». Об искусстве, представляющем собой такую смесь, нельзя сказать, что оно стремится к воспроизведению прекрасного, существующего в действительности»<sup>1</sup>.

В глазах Плеханова деятельность художника не «заключается в объективации образов», как учит Переверзев. Для Плеханова — художник не подобен кошке, играющей с клубком. «Нет, — настаивает он, — художники такого рода, (напоминаю читателю, что речь идет о художниках восходящего класса. — С. Ш.) не удовлетворяются и не могут удовлетворяться действительностью, им, как и всему представляемому ими классу, хочется частью переделать, а частью дополнить ее сообразно своему идеалу»<sup>2</sup>.

Плеханов находит, что Чернышевский «говорил совершенную правду, когда утверждал, что прекрасное есть жизнь, «как она должна быть», и что искусство вообще занимается воспроизведением «хорошей жизни». Его ошибка заключалась лишь в том, что он недостаточно выяснил себе, каким образом развиваются в истории человеческие представления о «жизни»<sup>3</sup>. Но это опять-таки значит, что художник не просто воспроизводит жизнь, а известное понятие о ней. Понятие же о жизни создается в зависимости от точки зрения. Точка зрения определяется, в конечном счете, принадлежностью к одному из борющихся классов, классовым интересом. Плеханов вновь приводит примеры, подтверждающие справедливость его рассуждений: «Высший класс, даже тогда, когда он принимает в качестве руководителя участие в производительном процессе, смотрит на низший с нескрываемым пренебрежением. Это тоже отражается на идеологиях обоих классов». Плеханов указывает, что в глазах дворянина средних веков

— Мужики все уроды,  
Таких не видел человек,  
Длиной в 15 футов каждый.  
Иные точно великаны,  
Но очень безобразны:  
И спереди и сзади горб.

Крестьяне протестовали против такого их изображения, против такого воспроизведения их «социального характера».

<sup>1</sup> Плеханов, т. VI, стр. 286—287.

<sup>2</sup> Там же, стр. 287.

<sup>3</sup> Там же, стр. 284.

Они отрицали такие свои «атрибуты», как например, что они все уроды, что у них и спереди и сзади горб. В ответ феодалам они шели:

Мы такие же люди, как они,  
И так же способны страдать, как они и т. д.

«Словом, — заключает Плеханов, — каждый из этих двух классов смотрел на вещи со своей собственной точки зрения, особенности которой обуславливались его положением в обществе. Борьба классов окрашивала собой психологию борющихся сторон. И так было, конечно, не только в средние века и не только во Франции. И чем более обострялась классовая борьба в данной стране и в данное время, тем сильнее становилось ее влияние на психологию борющихся классов. Кто хочет изучать историю идеологий в обществе, разделенном на классы, тому необходимо внимательно считаться с этим влиянием. Иначе он ничего не поймет»<sup>1</sup>.

Как видит читатель, тут речь идет совсем не о простом воспроизведении «данной формы жизни», как она сама по себе есть, данного социального характера. Плеханов говорит о воспроизведении представлений о жизни. Представление же находится под сильнейшим влиянием классовой борьбы, определяя собою психологию борющихся классов.

Для Переверзева «стиль — это общественный класс». Стиль Плеханова такое толкование упрощенно, вульгарно. Стиль — это не просто общественный класс, а класс в его отношении к классу-антагонисту. Это же отношение находит свое выражение в известных понятиях. «Так как экономическое развитие ведет к разделению общества на классы и к их борьбе, то свойственное данной эпохе «жизне- и миропонимание» не имеет единообразного характера: оно различно у различных классов и видоизменяется сообразно их положению, их нуждам, их стремлениям и ходу их взаимной борьбы»<sup>2</sup>.

Для Переверзева развитие стиля есть «лишь форма классового развития». Для Плеханова и тут дело обстоит много сложнее: «Наклонности и направления вкусов всякого класса зависят, следовательно, от степени его развития и еще больше от его отношения к высшему классу, отношения, опре-

<sup>1</sup> Плеханов, т. XVIII, стр. 224—225.

<sup>2</sup> Там же, стр. 226.

деляемого названным развитием. Это значит, что классовая борьба играет большую роль в истории идеологий. И действительно, эта роль столь важна, что за исключением первобытных обществ, в которых не существует классов, невозможно понять историю направлений вкуса и идей какого-нибудь общества без ознакомления с классовой борьбой, разыгрывающейся внутри его<sup>1</sup>.

У Плеханова все время речь идет, как будто бы назло Переверзеву, об идеях и их борьбе. И вот эту борьбу идей, выражающуюся в искусстве, в том числе и в литературе, нельзя понять без ознакомления с состоянием классовой борьбы. Классовые интересы и их защита против враждебных классов лежат в основе не только разных направлений в искусстве, но также и в основе обычаев, нравов. «Если охранители горячо отстаивают старые обычаи, то это потому, что в их уме представление о выгодных, дорогих и привычных им общественных порядках связывается (ассоциируется) с представлением об этих обычаях. Если новаторы ненавидят и осмеивают эти обычаи, то это потому, что в их уме представление об этих обычаях ассоциируется с представлением о стеснительных, невыгодных и неприятных для них общественных отношениях. Следовательно, тут все дело в ассоциации идей»<sup>2</sup>.

Плеханов укоряет Лабриолу в том, что он не обратил на эту сторону дела всего того внимания, какого она заслуживает.

Переверзев пошел дальше Лабриолы: он не обратил никакого внимания на идеи и их ассоциации в деле объяснения эволюции искусства. Для него социальный характер просто проецируется — и дело в шляпе. Пойти дальше — не значит пойти вперед. Переверзев пошел дальше — назад от Лабриолы. Для него «борьба этих двух стилей (Пушкина и Достоевского. — С. III.) и смена их является идеологическим отражением борьбы помещицкой Руси с Русью мещанско-буржуазной»<sup>3</sup>.

Хорошенькое идеологическое отражение, в котором нет идей, а есть лишь стили, формы!

Согласно взглядам Переверзева, новые стили в искусстве возникают из воспроизведения новой «данной формы жизни». Плеханов же учит иначе понимать причину новых направлений и школ. Послушаем, как он изображает зарождение, например, буржуазной драмы: «Истинным творцом буржуаз-

<sup>1</sup> Плеханов, т. XVIII, стр. 172.

<sup>2</sup> Плеханов, т. VIII, стр. 226.

<sup>3</sup> «Искусство и общественность», стр. 206.

ной драмы во Франции является Нивалль де-ля-Шоссе. Что же мы видим в его многочисленных произведениях? Восстание против тех или других сторон аристократической психологии, борьбу с теми или другими дворянскими предрассудками или — если вам угодно — пороками. Современники более всего ценили в этих произведениях именно заключающуюся в них нравственную проповедь. И с этой своей стороны слезливая комедия была верна своему происхождению»<sup>1</sup>.

Но в Англии буржуазная драма возникла раньше, чем во Франции. Французские драматурги создавали свои произведения, заимствуя из английского образца. Однако в самой Англии буржуазная драма вызвана к жизни аналогичными причинами: «В Англии же этот род драматических произведений возник в конце XVII в., как реакция против страшной распущенности, господствовавшей тогда на сцене и служившей отражением нравственного упадка тогдашней английской аристократии. Боровшаяся с аристократией буржуазия захотела, чтобы комедия сделалась «достойной христиан», она стала проповедывать в ней свою мораль»<sup>2</sup>.

Дальнейшая эволюция буржуазной драмы целиком определяется борьбой третьего сословия против феодальной аристократии. Аристократы были порочны, и буржуазия противопоставила их порокам свои добродетели. «Но то общественное противоречие, которое надо было разрешить тогдашней Франции, не могло быть решено с помощью нравственной проповеди. Речь шла тогда не об устранении аристократических пороков, а об устранении самой аристократии. Понятно, что это не могло быть без ожесточенной борьбы, и не менее понятно, что отец семейства, при всей неоспоримой почтенности, своей буржуазной нравственности, не мог послужить образцом неутомимого и неустрашимого борца. Литературный «портрет» буржуазии не внушал героизма. А между тем противники старого порядка чувствовали потребность в героизме, сознавали необходимость развития в третьем сословии гражданской добродетели. Где можно было тогда найти образцы такой добродетели? Там же, где прежде искали образцов литературного вкуса: в античном мире. И вот опять явилось увлечение античными героями»<sup>3</sup>.

И тут, как видите, дело обстоит совсем, совсем не по Переверзеву. Художник не просто объективирует в образах

<sup>1</sup> Плеханов, т. XIV, стр. 102.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стр. 102.

социальный характер. Такие образы не внушали бы героизма. А для победы над аристократией нужен был именно героизм. Пришлось отказаться от простого «объективирования в материи внешнего мира» социального характера самой буржуазии. Отказаться — под угрозой поражения в борьбе, которую вела «данная форма жизни», т. е. буржуазия.

Суть дела объясняется из очень сложной ассоциации идей. Именно увлечением художников революционной французской буржуазии античными республиканскими героями и возможно, по мнению Плеханова, объяснить тот страшный факт, пред которым становятся в тупик историки французской литературы, тот факт, что подготовители и деятели Великой французской революции, подвергшие критике и осмеянию все устои старого мира, оставались консерваторами в области литературных форм. Они сохранили классицизм как стиль. Но «на самом деле литературный консерватизм новаторов того времени был чисто внешним. Если трагедия не изменилась как форма, то она претерпела существенное изменение в смысле содержания»<sup>1</sup>.

Трагедии Сорена и Лемфerra не воспроизводят в образах социальный характер, а «осуществляют одно из самых революционных требований литературного новатора Дидро: они изображают не характеры, а общественные положения и особенно революционные общественные стремления того времени... В старые литературные мехи тут влило было совершенно новое революционное содержание... И если это новое вино вливалось в старые мехи, то это объясняется тем, что мехи эти завещаны были той самой древностью, всеобщее увлечение которой было одним из наиболее знаменательных, наиболее характерных симптомов нового общественного настроения»<sup>2</sup>.

Именно нарастание революционного настроения среди французской буржуазии вызвало необходимость замены буржуазной драмы революционной трагедией. «Буржуазная драма была вызвана к жизни оппозиционным настроением французской буржуазии и уже не годилась для выражения революционных ее стремлений. Литературный «портрет» хорошо передавал временные, переходящие черты оригинала; поэтому им перестали заниматься, когда оригинал утратил эти черты и когда черты эти перестали казаться приятными. В этом все дело»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Плеханов, т. XIV, стр. 105—106.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

На основании рассмотренных им примеров Плеханов приходит к следующему выводу: «В произведениях искусства и в литературных вкусах данного времени выражается общественная психология, а в психологии общества, разделенного на классы, многое останется для нас непонятным и парадоксальным, если мы будем продолжать игнорировать, — как это делают теперь историки-идеалисты вопреки лучшим заветам буржуазно-исторической науки, — взаимное отношение классов и взаимную классовую борьбу»<sup>1</sup>.

Упрек этот целиком относится к Переверзеву. Разница, однако же, заключается в том, что Переверзев действует вопреки не только лучшим традициям буржуазной исторической науки, но, что гораздо хуже, вопреки основным принципам марксизма. Классовая борьба в искусстве у него принимает такой вид, что все ее содержание исчезает. Остается лишь форма. Идеи и психология борющихся классов заменяются борьбой стилей. Его классовая борьба далека, как небо от земли, от классовой борьбы, как ее понимают Плеханов и марксисты.

Переверзев не рискует выступить с заявлением, что в вопросе о роли классовой борьбы в истории искусства у него есть полное согласие с Плехановым. В своей работе о Гоголе Переверзев пишет: «Из всех влияний доминирующим является, несомненно, влияние социальной среды. Ведь в конце концов и личность Гоголя, и окружающая его литература, и эпоха николаевской реакции были продуктом социальной среды, ее стихийного роста, ее коллективной работы»<sup>2</sup>.

«Эпоха николаевской реакции» была не чем иным, как этапом в развитии классовой борьбы. Но вы не найдете у Переверзева ни звука, ни намека на анализ психологии борющихся классов. Ему и в голову не приходит объяснить творчество Гоголя, исходя из состояния психологии борющихся классов. Его интересуют «быт, характер, язык, — все, что составляет самую суть творчества» Гоголя. А все это создается «не личностью, не эпохой и не литературными влияниями, потому что они существовали до личности, до эпохи, до литературных влияний»<sup>3</sup>.

Быт и характеры существовали до эпохи, т. е. вне всякой зависимости от классовой борьбы. Никакого другого смысла слово «эпоха», кроме как известного этапа в развитии классовой борьбы, не имеет. Переверзев снисходительно готов

<sup>1</sup> Плеханов, т. XIV, стр. 107.

<sup>2</sup> Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 22.

<sup>3</sup> Там же, стр. 22.

признать: «В создании великой комедии Гоголя «Ревизор», без сомнения, играли роль и николаевская эпоха с ее ревизиями, сыпавшимися дождем, и рассказ Пушкина о том, как его приняли за ревизора в каком-то захолустье... и комедия Квитки: «Приезжий из столицы»<sup>1</sup>.

Но что же собственно определяла собою эта эпоха? А вот глядите: «Но роль всех этих влияний сводилась лишь к тому, что они давали Гоголю тему, сюжет — не больше»<sup>2</sup>.

Таким образом, «николаевская эпоха с ее ревизиями», т. е. классовая борьба, приравнивается по своему влиянию к рассказу Пушкина и к комедии Квитки. Возможно ли циничнее и откровеннее насмехаться над марксистским учением о классовой борьбе? Да, поистине, от Переверзева до Плеханова — дистанция огромного размера. Их разделяет пропасть.

И Переверзев похваляется, что читатель не найдет в его работе «ни изображения мрачной николаевской эпохи и литературных течений ее, влияние которых на Гоголя уже более или менее выяснено. Мой этюд будет иметь дело только с произведениями Гоголя и ни с чем больше, стремясь проникнуть возможно глубже в изучение особенностей их формы и содержания»<sup>3</sup>.

Переверзев здесь прямо признается в том, что по его теории возможно понять и форму и содержание, совершенно не прибегая к анализу психологии борющихся классов, не обращаясь к классовой борьбе. Подлинный марксист сказал бы в ответ на эту великолепную филиппику: мрачная николаевская эпоха наложила свою неизгладимую печать на содержание и форму творчества Гоголя. Она определила собою и то и другое. Критик ничего не поймет в них и ничего не объяснит другим, если отвлечется от «эпохи». Ее влияние идет куда глубже «темы и сюжета». Дело критика заключается именно в том, чтоб показать, как «эпоха», «исторический момент», т. е. состояние классовой борьбы, нашли свое выражение в художественных созданиях Гоголя.

Но Переверзева не вразумишь. Он твердо знает, что «творчество Гоголя сложилось под влиянием двух стихий: исторической — казацкой и социальной — поместной, причем первая сводилась к влиянию литературному, книжному, а вторая была влиянием реальной окружающей жизни. Жизнь влияла неизмеримо сильнее книги... Все особенности гоголевского творчества должны объясняться столкновением этих двух стихий и относительной их силой»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 22.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стр. 23—24.

<sup>4</sup> Там же, стр. 45.

Где же тут классовая борьба? Все особенности творчества Гоголя объясняются столкновением двух стихий — исторической и социальной, а вовсе не столкновением классов. Никаким марксизмом тут даже и не пахнет.

Возвратимся к Плеханову. В истории живописи он обнаруживает процессы, аналогичные тем, которые имели место в истории литературы. Литературный новатор Дидро яростно нападал на кумира современной ему аристократии Бушэ: «У него извращение вкуса, колорита, композиции, характеров, воображения, рисунка — шаг за шагом следовало за развращением нравов»<sup>1</sup>.

Точка зрения Дидро определялась не просто тем, что он был идеологом буржуазии, но тем еще, что буржуазия вела ожесточенную борьбу с аристократией. Плеханов говорит о критиках, которые, подобно Переверзеву, «в наивном негодовании Дидро против «маленьких развратных сатиров» не видят того решающего обстоятельства, что здесь «оказалась классовая ненависть трудолюбивой тогда буржуазии к праздным утехам аристократических бездельников»<sup>2</sup>.

Дидро рекомендовал своим читателям не Бушэ, а Греза: «Мой и ваш живописец, — говорит он, — Грез. Грез первый догадался сделать искусство нравственным». А Грез занимает в истории живописи такое же место, какое автор буржуазных драм Нивэлл де-ля-Шоссеэ и др. занимают в художественной литературе. Его творчество обусловлено оппозитивным настроением французской буржуазии. Но «общественная атмосфера, — пишет Плеханов, — все более и более нагревается, и, по мере того как революционное настроение овладевает третьим сословием, увлечение жанровой живописью — этой слезливой комедией, писанной масляными красками, — остывает. Перемена в настроении передовых людей того времени приводит к изменению их эстетических запросов, — как она привела к изменению их литературных понятий, — и жанровая живопись в духе Греза, еще не так давно вызывавшая всеобщий энтузиазм, затмевается революционной живописью Давида и его школы»<sup>3</sup>.

Давид изображал на своих картинах не добродетельных отцов семейств, а героев античного республиканского мира. Добродетели изображенного им Брута состоят не в бережливости и благонравии, а в мужественных действиях гражданина и революционера. Брут приказал казнить собственных детей за участие в заговоре против республиканского порядка.

<sup>1</sup> Цитировано по Плеханову, т. XIV, стр. 109.

<sup>2</sup> Там же, стр. 110.

<sup>3</sup> Там же, стр. 111.

ка вещей, за монархические происки. Технические приемы, которыми оперировал Давид и его школа, стоят в тесно причинной зависимости от классовой борьбы. «Могучее дыхание приближающейся революции, — пишет Плеханов, — коренным образом изменило все отношение художника к своему делу. Манерности и слащавости старой школы, — смотри, например, картины Ван-Лоо, — художники нового направления противопоставили суровую простоту. Даже недостатки этих новых художников легко объясняются господствовавшим среди них настроением.

Так, Давида упрекали в том, что действующие лица его картин похожи на статуи. Этот упрек, к сожалению, не лишен основания. Но Давид искал образцов у древних, а для нового времени преобладающим искусством древности является скульптура. Кроме того, Давиду ставили в вину слабость его воображения. Это был тоже справедливый упрек: Давид сам признавал, что у него преобладает рассудочность. Но рассудочность была самой выдающейся чертой всех представителей тогдашнего освободительного движения. И не только тогдашнего, — рассудочность встречает широкое поле для своего развития и широко развивается у всех цивилизованных народов, переживающих эпоху перелома, когда старый общественный порядок клонится к упадку и когда представители новых общественных стремлений подвергают его своей критике. У греков времен Сократа рассудочность была развита не меньше, чем у французов XVIII в. Рассудочность является плодом борьбы нового со старым, и она же служит ее орудием. Рассудочность свойственна была также якобинцам»<sup>1</sup>.

Согласен ли Переверзев с изложенной здесь философией? Это впрочем неважно. Нас интересует здесь вопрос — теми ли же методами исследует Плеханов содержание и форму художественных произведений, что и Переверзев. И я думаю, что из приведенной длинной цитаты, равно как из всех других примеров, яснее ясного обнаруживается, что методологии этих двух авторов не имеют между собой ничего общего.

Консервативная форма у Давида, продолжает рассуждать Плеханов, была наполнена, как и в революционной трагедии, совершенно новым революционным содержанием, его классицизм был насквозь пропитан самым революционным духом. Падение школы Давида, падение классицизма имеет своей причиной победу буржуазии над феодальной аристократией и духовенством.

<sup>1</sup> Плеханов, т. XIV, стр. 112—113.

Обнаружилось, что художественные приемы, которыми оперировал Давид, и обозначаемые наименованием классицизма, уже не удовлетворяли требованиям нового общества. Причем эти новые требования провозглашались «вечными» законами, которым должно удовлетворять искусство всех времен и народов. Оказалось, что этих «вечных» требований искусства Давид уже не был в состоянии удовлетворять. Тут Плеханов прибегает к излюбленному им и ненавистному для Переверзева приему объяснения. Он исходит из ассоциаций идей: «Другими словами, живопись Давида — его рисунок, колорит, композиция — правилась тем поколением, которые знали ее в одной ассоциации идей, и показалась неудовлетворительной и даже прямо неприятной другим поколениям, у которых благодаря непрерывному ходу общественного развития она, эта живопись, ассоциировалась с другими идеями и представлениями. То же можно сказать и обо всех школах в искусстве, когда-либо игравших большую роль, а затем удаленных со сцены явившейся против них реакцией»<sup>1</sup>.

И дальше Плеханов дает целую серию иллюстраций того, каким образом революционная катастрофа отразилась на судьбах всех отраслей искусства. Переверзев скажет: но то было во время революционной катастрофы, а я изучаю творчество писателей, которые жили в иную «эпоху». Плеханов предвидел это возражение и заранее дал ответ на него. «Для нас важно, — пишет он, — констатировать здесь тот факт, что и во время революции, как и во все предшествующие эпохи, театр служил верным отражением общественной жизни с ее противоречиями и с вызываемой этими противоречиями борьбой классов»<sup>2</sup>.

Но почему же и в предшествующие? — не может уговориться Переверзев. Потому, отвечает Плеханов, «что классы ведут между собой почти непрерывную, то скрытую, то явную, то хроническую, то острую борьбу. И эта борьба оказывает в высшей степени важное влияние на развитие идеологий. Можно без преувеличения сказать, что мы ничего не поймем в этом развитии, не приняв в соображение классовой борьбы»<sup>3</sup>.

Переверзев не придает значения этим настоятельным предупреждениям Плеханова и изучает такую важнейшую разновидность идеологии, как искусство, вне всякой связи с классовой борьбой. Плеханов же еще раз напоминает ему, как

<sup>1</sup> Плеханов, т. X, стр. 188.

<sup>2</sup> Плеханов, т. XIV, стр. 116.

<sup>3</sup> Плеханов, т. VII, стр. 213.

искусство отражает жизнь: «Чтобы понять, каким образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно объяснить себе «духовную» историю цивилизованного общества: «ход его идей» отражает собою историю его классов и их борьбы друг с другом»<sup>1</sup>.

Это звучит совсем иначе, чем невнятный и косноязычный лепет о том, что влияние «исторического момента», «эпохи», «николаевской реакции» не идет «дальше темы, сюжета». В художественной литературе находят свое отражение стремления и идеи борющихся классов. Так вот эти стремления и идеи не вырастают просто из экономических корней данного класса. Плеханов утверждает другое: «Я сказал — и этого конечно, не опровергнут никакие «индивидуалисты», — что в обществе, разделенном на классы, стремления новаторов, как и консерваторов, всегда определяются отношениями классов»<sup>2</sup>.

Возникновение классов, их неизбежная борьба и ее эволюция определяют собой эволюцию зародыша искусства — игру. Они в корне изменяют ее роль в обществе и требуют от исследователя искусства иных методов изучения. Кто не хочет или не может применять этих иных методов, тот не хочет или не может понять сущности искусства в классовом обществе.

## V. ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ОБЪЕКТА И СУБЪЕКТА

В особую себе заслугу Переверзев ставит правильное понимание основного положения марксизма об отношении объекта к субъекту. «Марксизм, — поучает нас Переверзев, — это строго и последовательно материалистическое мировоззрение. Нельзя быть марксистом, не будучи до конца материалистом... Художественная литература, которая является объектом литературоведения, как всякий факт сознания, определяется бытием. Иными словами поэтическое произведение имеет свое основание не в субъективном мышлении, а в объективной действительности. Нынче редко встретишь литературоведа, который не знал бы, хотя по наслышке, этой формулы. Но еще реже встретишь такого, который имел бы ясное пред-

<sup>1</sup> Плеханов, т. XIV, стр. 118.

<sup>2</sup> Там же, стр. 273.

ставление о вытекающих из нее методологических директивах, обязательных для литературоведа-марксиста»<sup>1</sup>.

Какие «методологические директивы» вытекают для Переверзева из марксистского положения — «бытие определяет сознание», мы уже отчасти видели и дальше увидим больше. Директивы эти, как оказалось, совершенно расходятся с директивами, которые вывел из этой же формулы материализма Плеханов. Стало быть, тут что-нибудь не так. Раз директивы оказались противоположными, то не в праве ли мы предположить, что и понимание самой формулы различно? Не по наслышке ли знает магическую формулу сам Переверзев? Попробуем проверить это предположение. «Бытие, организующее художественное произведение, — продолжает свои откровения Переверзев, — это активное бытие, являющееся в отношении поэтического создания и объектом и субъектом. Бытие потому и организует художественное произведение, что является не только изображаемым объектом, но и изображающим субъектом»<sup>2</sup>.

Из этого видно, что Переверзеву очень крепко запала в голову мысль о единстве субъекта и объекта. Но еще Гегель сказал, что любую философию можно свести на бессодержательный формализм, если ограничиваться простым повторением ее основных положений. На одном повторении фразы «бытие определяет сознание» далеко не уедешь. А в своих «необходимых предпосылках марксистского литературоведения» Переверзев дальше такого повторения, дальше бесплодного топтания на одном месте не идет. Он ходит вокруг этой формулы, как кот около горячего сала, но схватить и раскусить ее боится. Как волшебная лампа Аладина не действовала в руках непосвященных в ее секрет, так волшебная, все объясняющая формула материализма в руках Переверзева оказывается довольно бесполезным инструментом. И совершенно напрасно похваляется он: «Марксизм может и должен вывести эту науку (литературоведение. — С. III.) из состояния кризиса. Стоя перед лицом литературы с диалектическим методом в руках, зная, что тайна внутренней закономерности поэтического факта лежит в диалектике бытия, в закономерном единстве субъекта и объекта, марксизм не чувствует той беспомощности, которая толкала исследователей поскорее покидать область литературы ради всяких разысканий «по поводу» и «в связи». Он уверенно подходит к литературным явлениям, зная, что острым скальпелем своего метода он вскроет все ткани поэтического факта, доберется до той серд-

<sup>1</sup> «Литературоведение», стр. 10.

<sup>2</sup> Там же, стр. 14.