

изведение такие достоинства или нет. Раз оно воспроизводит социальный характер точно, то тем самым снимается вопрос о его достоинствах. Кроме того, оценка — есть смертный грех научной критики. Плеханов, с точки зрения Переверзева, и в этом случае является пераскаанным грешником, достойным всех мук ада.

Общественное настроение, которое выдвигает Плеханов в качестве содержания, выражаемого в художественных образах, определяется гораздо более сложными путями. Его нельзя объяснить, исходя прямо из закономерностей производственного процесса. Оно обуславливается общественными отношениями, среди которых классовая борьба играет решающую роль. Но ее влияние Переверзев фактически сводит к нулю.

VIII. ТЕОРИЯ ИСКУССТВА ДЛЯ ИСКУССТВА

Бытие определяет сознание. Это так, это бесспорно. Но всякий в праве задать вопрос: каким же бытием определяется сознание самого Переверзева? Свое сознание он считает единственно обеспечивающим научные успехи литературной критики. Плеханов, как мы уже знаем, считал, что сами критики не сваливаются с неба, а вырастают на почве определенных общественных отношений. Так вот нас теперь интересует вопрос: какими общественными условиями порождены вкусы и пристрастия (имеющие форму «беспристрастия») самого научного критика Переверзева? Как дошел он до жизни такой? Идеология вырастает из психологии; мысли возникают на почве определенных чувств и настроений. Это нам не плохо разъясняет сам Переверзев.

Он сам признает в работе о Достоевском, что материал для идеологии черпается из какой-то «примитивной формы чувствований», ему свойственных. На основе каких же чувств возникает «склад мыслей» Переверзева? Злой на язык читатель может спросить, в каком смысле «склад»? В том ли, что мысли уложены у него в «параллельные ряды», «сосуществуют», но не действуют друг на друга, не связаны органически, не вытекают одна из другой? В таком случае, заметит злой читатель Переверзеву, это — склад нескладных мыслей. Я же далек от желания шутить, и меня всеерьезно интересует вопрос, из какой системы чувств возникла его система взглядов?

У самого Переверзева мы напрасно станем искать ответа на этот вопрос. Он отделяется общим указанием, что он марксист, материалист, что он ни на одну секунду не упускает этого обстоятельства из виду. Так как марксистская идеология вырастает из пролетарской психологии, то, стало

быть, именно из этого психологического источника, из этого склада чувств вырастает склад мыслей Переверзева. Я же считаю эту последнюю «мысль» явно нескладной и предлагаю читателю искать иного объяснения идеологии Переверзева. В поисках мы натываемся опять на Плеханова, который дает убедительные доказательства тому, что происхождение идей Переверзева иное, чем он сам думает.

К чему сводятся основные идеи Переверзева? Во-первых, искусство не выражает идей и мировоззрений автора. Это не его дело. Искусство ничего не доказывает и не рассказывает. Оно создает образы и только образы. Во-вторых, в силу этой своей специфичности оно независимо от остальных проявлений общественного сознания, изолировано от влияния политической жизни и борьбы и, в свою очередь, не может служить орудием этой борьбы, так как в противном случае рухнет положение, что оно безыдейно и ничего не доказывает и не рассказывает.

Искусство — само себе цель, «себя собою наполняет, собою из себя сняет». Искусство не может преследовать утилитарных целей. Нова ли эта точка зрения? Нет, она так же стара, как само искусство, по крайней мере, как искусство классового общества. История закрепила за этой теорией название: «искусство для искусства». Ничего другого и не представляет собою учение Переверзева. Он лишь облачил эту старую теорию в «марксистские одежды», снабдил ее этикеткой: «изготовлено в марксистской лаборатории» и в таком виде пустил гулять по свету.

Этому учению об искусстве, на протяжении всей его истории, противостоит как его антипод, как противоположный полюс, как его отрицание — другое учение: не человек для субботы, но суббота для человека. Искусство служит средством достижения целей, которые ставит себе общественный человек, и в этом своем качестве не может не выражать идей и настроений, которыми живет человек, которые ему дороги, с которыми связано его существование. Искусство в своей эволюции зависит от политической борьбы и служит в свою очередь ее орудием.

Первый взгляд — искусство для искусства — имел у нас могучего защитника в лице Пушкина, провозгласившего для поэтов заповедь:

Не для житейского волнения,
Не для корысти, не для битв, —
Мы рождены для вдохновения,
Для звуков сладких и молитв.

Это, как видите, тот же самый взгляд, который защищает и Переверзев. Противоположное воззрение на искусство за-

щипали, например, наши «люди 60-х годов»; из поэтов — Некрасов, из публицистов и критиков — Чернышевский, Дроблюбов. Какой же из этих двух взглядов правилен?

Исследователь не должен навязывать своих представлений о том, что должно быть, тому, что существует в действительности. Бывают времена, когда художники данной страны удаляются от всяких «житейских волнений», избегают «битв». Но бывают и иные времена, когда художники и люди, интересующиеся искусством, жадно стремятся к битвам, ищут их и не боятся связанного с ними волнения. И те и другие настроения обуславливаются особым характером общественных отношений, в которых художники живут.

Плеханов и расчленяет поставленный себе вопрос на два:

1) «Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется склонность к искусству для искусства?»

Это как раз тот самый вопрос, который заинтересовал нас в применении к теории Переверзева.

2) «Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется так называемый утилитарный взгляд на искусство, то-есть склонность придавать его произведениям «значение приговора о явлениях жизни»?

В творчестве Пушкина был период, когда он сам не чуждался битв и не убегал от волнений. До теории искусства для искусства его довели общественные условия, созданные в России после крушения восстания декабристов. Воцарилась долгая, мучительная ночь николаевской реакции. (Мы помним, что, по мнению Переверзева, эта реакция не оказала никакого влияния на творчество Гоголя и сказалась только разве на выборе темы и сюжета). Торжествовали пошлость, лицемерие, низкопоклонство, угодничество, лесть. Все было, по словам Герцена, «чрезвычайно плоско, глупо и мелко».

Поставить искусство на службу вот такой «толпе», «черни», ее утробным и низменным потребностям и целям — значило принизить, опозлить самое искусство. К тому же придворная клика Николая I во главе с шефом жандармов Бенкендорфом и самим царем пыталась приспособить лиру Пушкина для прославления режима дикого произвола и угнетения. Понятно отращивание, охватившее Пушкина к та-

кому «полезному» искусству, к таким идеям, которые он должен был выражать в своих произведениях. И поэт был прав, говоря «толпе» придворных лакеев из великосветского общества:

Подите прочь! Какое дело
Поэту мирному до вас?
В разврате камнейте смело,—
Не оживит вас лиры глас!

Другой общественной силы, с иными, более высокими целями, способными вдохновить великого поэта, Пушкин в окружающей его действительности не видел. Ему оставалось отрицать служебную роль искусства и прославлять искусство для искусства.

Из такого же отращения к окружающим их тупоголовым и нищим духом буржуа выросла приверженность к этой теории у французских романтиков.

Готье хвалил Бодлера за то, что он отстаивал «абсолютную автономию искусства и не допускал, чтобы поэзия могла иметь другую цель, кроме самой себя, и другую задачу, кроме задачи вызвать в душе читателя ощущение прекрасного в абсолютном смысле слова».

Сравните с этими взглядами утверждение Переверзева, что художник занимается только тем, чтобы найти для данной формы жизни наиболее совершенное эстетическое выражение, и вы убедитесь, как трудно провести тут различие, хотя Переверзев апеллирует к «закономерностям производственного процесса», а Готье обходится без такой апелляции. Готье настаивает на существовании «прекрасного в абсолютном смысле этого слова». Но посмотрите на Переверзева, который пишет о Гоголе: «Вычеркните из его творчества «Тараса Бульбу» — и Гоголь останется Гоголем, все тем же могучим художником с печатью вечности и нетленности. Гоголь «дал эстетически законченное изображение мелкопоместной и чиновной провинции дореформенной поры. Здесь у него не было соперников, и можно смело сказать, что их не будет. В этом смысле для нас, русских, — Гоголь единственный и вечный художник»¹.

Для каких «русских» Гоголь — вечный художник? Независимо от точки зрения, на которой стоят эти «русские»? Отчего же его произведения встретили такими бешеными нападками публицисты и критики именно помещного дворянства, для бытия которых он якобы нашел наиболее совершенную эстетическую форму?

¹ Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 45.

Сказать: «вечное значение» эстетической формы, это то же самое, что сказать «прекрасное в абсолютном смысле этого слова». Разница только в форме выражения. А мысль — та же самая.

У Плеханова была своя точка зрения на «вечные» эстетические ценности. Он приводит следующую цитату из книги Сперанского «Общественная роль философии»: «Не безотчетная прихоть привередливого вкуса подсказывает нам желание найти самобытные эстетические ценности, не подвластные тщеславной моде, стадному подражанию. Творческая мечта о единой, нетленной красоте, жизненный образ которой «спасет мир», просветит и возродит заблудших и падших, питается неискоренимой потребностью человеческого духа проникнуть в зиждительные тайны абсолютного».

Чем же отличаются «самобытные эстетические ценности, не подвластные тщеславной моде», «единая, нетленная красота», этого «философа» от «вечных» эстетических форм, «с печатью вечности и нетленности», независимых, по учению Переверзева, ни от политической жизни, ни от взглядов автора, читателя и критика? Ничем. Это опять одна и та же мысль; но тут даже и слова, в которых она выражена, одни и те же. Со Сперанским, выходит, соглашается Переверзев, а не с Плехановым, который, приведя цитату, так оценивает ее:

«Людей, рассуждающих таким образом, логика обязывает признавать абсолютный критерий красоты. Но люди, так рассуждающие, чистокровные идеалисты, а я считал себя не менее чистокровным материалистом. Я не только не признаю существования «единой, нетленной красоты», но даже не понимаю, какой смысл может быть связан с этими словами: «единая, нетленная красота». Больше того, я уверен, что этого не понимают и сами господа идеалисты. Все рассуждения о такой красоте — одна «словесность»¹.

Кто же тут, спрашиваю я Переверзева, материалист и кто идеалист? Он или Плеханов? Переверзев говорит: «печать вечности и нетленности». А Плеханов не признает такой «печати» и считает ее идеалистической «словесностью». Переверзев же уснащает свои рассуждения такой словесностью и кичливо возвещает всем, что это есть доподлинный материализм, а прочее все — гиль.

И если справедлив упрек Плеханова, брошенный Чернышевскому, что тот, вопреки духу своей философии, придавал абсолютное значение некоторым идеям, то он в десять раз уместнее по отношению к Теофилю Готье и Переверзеву.

Вся эта терминология — идеалистического порядка. Но Готье по крайней мере не кичился материализмом.

В представлении Переверзева прекрасная эстетическая форма автономна от всяких идей, в том числе и политических. Но то же самое проповедывал и Теофиль Готье. В своем качестве художника он горделиво заявлял: «Я с большой радостью откажусь от моих прав француза и гражданина, чтобы видеть подлинную картину Рафаэля или нагую красавицу».

Плеханов замечает по поводу этой тирады, что она обнаруживает ту же самую ошибку в его мировоззрении (которую Переверзев считает главным достоинством своей теории), а именно ошибку, «как плохо уживалась в уме Готье «идея прекрасного» с общественными и политическими идеями»².

У Переверзева «идея прекрасного» (я знаю, как неприятно ему самое это словосочетание, но, как говорится, из песни слова не выкинешь) вообще никак не уживается с общественными и политическими идеями: из искусства он вообще выкидывает политические идеи автора, его религиозные и всякие иные симпатии и антипатии, как это лучше всего видно на его анализе творчества Достоевского. Одно из двух, говорит Переверзев: там, где выражаются политические и иные идеи и настроения автора, там — нет искусства. И наоборот: где есть искусство, там бесполезно искать идей, там царство чистых образов. Не соединить эти два элемента есть тьма охотников — Переверзев не из их числа.

Подвергнув обстоятельному анализу многие факты истории искусства, Плеханов приходит к следующему выводу: «Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада с окружающей их общественной средой»².

Дело круто изменяется, если разлад художников и людей, интересующихся художественным творчеством, с одной частью общества дополняется их сочувствием другой части его, борющейся с первой. Тогда художники не могут разделять теорию искусства для искусства. Они отводят ему служебную роль. В образах они начинают выражать дорогие им политические и всякие иные идеи, стремления к добру, правде, справедливости. Искусство становится средством,

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 179.

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 127.

² Там же, стр. 131.

орудием борьбы нового общества против оков стесняющего его развитие старого общества.

Таково искусство Давида и его школы, искусство французской революционной буржуазии вообще, таково искусство наших «людей 60-х годов». Они не чуждались битв, но стремились к ним, искали их. Как же в битвах обойтись без идей, с помощью одних, ничего не выражающих образов?

Утилитарный взгляд на искусство возникает всегда там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее интересующимися художественным творчеством¹.

Утилитарный взгляд одинаково хорошо уживается как с консервативной, так и с революционной точкой зрения. Для его усвоения необходимо лишь покинуть позицию безразличного отношения к общественной борьбе, позицию ухода от общественных интересов. История искусства с полной несомненностью подтверждает этот вывод. Дюма-сын считал, что слова «искусство для искусства» не имеют никакого смысла. Старое общество рушилось, и Дюма считал себя обязанным поддержать дорогие ему общественные порядки своими пьесами.

Таких же воззрений на искусство держался Ламартин. Он укорял современных ему поэтов, что они жертвуют смыслом своих произведений ради размера и рифмы, что они не вкладывают в форму религиозных, социальных, патристических или политических верований.

Максим Дюкан строго осуждал пристрастие к одной только форме. Он восклицал:

*La forme est belle, soit! Quand l'idée est au fond;
Qu'est ce donc un beau front, qui n'a pas de cervelle?*²

На главу романтической школы живописи Делакруа он яростно нападал за то, что тот изобрел «краску для краски». (Переверзев изобрел «образ для образа», — можем мы сказать).

Ключ к пониманию позиции этих поэтов лежит в том, что революционные выступления пролетариата стали угрожать существованию буржуазного общества, распатали его основы. Дюкан и Ламартин как раз и старались защитить дорогой им общественный уклад. Но как же это может делать поэт, если не защитой дорогих ему идей, выражаемых в образах?

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 131.

² Форма прекрасна — пусть так! — когда в основе ее заложена идея; что такое прекрасный лоб, который не имеет мозга?

Нельзя сказать, по словам Плеханова, в общей форме, какой из этих двух взглядов на искусство наиболее способствует его расцвету. Решение этого вопроса, как и всех иных, должно быть конкретным.

Восстание Пушкина против окружавшей его низменной и раболепствующей толпы помогло ему возвысить свои произведения над ее уровнем. Стало быть тут искусство для искусства сыграло положительную роль. То же самое — у французских романтиков.

Но это отнюдь не значит, что Пушкин и романтики не выражали в своих произведениях никаких идей. Они выражали в образах свое отрицательное отношение к окружающему их обществу, а это отрицание, как хотите, — идея. Но их отрицание не имело действительного характера. Оно выражало их равнодушие к общественной борьбе. Именно это равнодушие толкало их сосредоточивать все внимание на форме своих произведений. Исключительная забота о форме — это лишь обратная сторона равнодушия к общественным делам. Хорошо это или плохо для художественных достоинств их произведений?

И хорошо и плохо. Общественный индифферентизм Готье «постольку возвышал достоинства его поэтических созданий, поскольку он предохранял его от увлечения буржуазной пошлостью, умеренностью и аккуратностью. Но он же понижал это достоинство, поскольку ограничивал кругозор Готье и мешал ему усвоить себе передовые идеи своего времени»¹.

По учению Переверзева, художнику вовсе и не требуется усваивать себе передовые идеи своего времени. Наоборот, Гоголю именно недостаточная интеллигентность помогла глубже всего понять и изобразить в наиболее совершенной форме пошлость, комизм и ничтожность мелкопоместного бытия. Ужели Переверзев не замечает, что он сам себе противоречит? «Недостаточная интеллигентность» ничего другого не может означать, что Гоголь обладал не передовыми идеями своего времени, а отсталыми, нес в душе своей груз психологии мелкопоместной среды, как говорит сам Переверзев. В чем же ином может проявляться недостаточная интеллигентность, как не в наличии отсталых идей? Значит, Гоголь выражал именно отсталые идеи, и именно они помогли ему достигнуть наилучших эстетических результатов. Так же обстоит дело и с Достоевским. Тот был совсем реакционер и крайне враждебно относился к передовым идеям своего времени. Но Переверзев доказывает

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 141.

подробно и обстоятельно, что это ни в какой мере не помешало ему выполнить свою миссию — постигнуть и изобразить психологию двойников, кротких и своевольных. Похоже ли все это хоть с какой-нибудь стороны на взгляды Плеханова?

Разлад с окружающим обществом в той мере повышает достоинство художественных произведений, в какой он помогает художникам подняться над уровнем окружающей среды. Но равнодушие к борьбе наиболее передового, прогрессивного класса общества свидетельствует о том, что художник не в состоянии подняться на самую возвышенную для данного общества точку зрения. Этим он суживает свой горизонт, понижает качество выражаемых им идей, а вместе с ними понижает и достоинство художественных произведений.

Когда восходящий класс вступает в борьбу со старым обществом под знаменем его коренного переустройства, он не может сделать своим теоретическим оружием теорию искусства для искусства. Он по необходимости держится утилитарного взгляда на искусство. Тогда теория искусства для искусства приобретает реакционный смысл; она становится в свою очередь орудием борьбы против освободительных стремлений революционного класса, сама наполняется идеями этой борьбы, и лишь лицемерно ее проповедники прикрываются своей независимостью от классовых интересов какого-либо класса.

Такова именно роль этой теории в наше время. Пролетариат находится в состоянии ожесточенной борьбы со всеми силами старого мира, в борьбе за человеческое устройство своей жизни. Он не хочет и не должен отказаться от проповеди в своих художественных произведениях основной своей идеи — идеи освобождения. Эта идея — низвержение капиталистического общества и построение на его месте общества, основанного на принципе не борьбы всех против всех, а сознательного сотрудничества людей в трудовом процессе, — эта идея наполняет все его сознание. Могут ли художники, стоящие на его точке зрения, связавшие свою судьбу с пролетариатом, сами целиком захваченные этой идеей, — могут ли они не выражать ее в создаваемых ими образах?

Нет, это психологически для них невозможно. Сторонник пролетариата, каким был в своей теории искусства Плеханов, желал им лишь стать идейными до конца. Каши маслом не испортишь. Их произведениям может повредить не идейность, а ее недостаточность. Если художник плохо усвоил себе основную идею пролетариата, лишь поверх-

ностно, по книжкам знаком с ней, если она не вошла в плоть и кровь, не окрасила собой всей его психологии, то это повлечет за собой отвлеченность и худосочие создаваемых им образов.

А Переверзев теперь, когда пролетариат ведет самые ожесточенные бои во всем мире, советует его художникам и его критикам: лучше всего вы обеспечите художественное достоинство ваших произведений, если усвоите себе хорошенько мою точку зрения на искусство. Не проповедуйте никаких идей, не кладите в основу ваших художественных произведений вашего миросозерцания. Все это — лежит за пределами искусства. Давайте образы и только образы.

Такова природа искусства. Кто идет против нее, тот не может создать истинных художественных произведений. Так советует Переверзев пролетарским художникам и критикам. Свою собственную природу, обусловленную определенными общественными отношениями в определенную эпоху, он отождествляет с природой искусства, будто бы неизменной во все времена.

Плеханов говорил, что теория искусства для искусства «как нельзя лучше соответствует равнодушию к общественным, хотя бы и узко классовым интересам»¹. Но пролетариату абсолютно чуждо такое равнодушие к своим классовым интересам. История его героической борьбы, особенно в нашей стране, бесспорно показывает это. Как же может он усвоить себе рекомендуемое ему Переверзевым учение об искусстве?

И это в то время, когда даже часть художников буржуазии покидает точку зрения автономии искусства и открыто защищает в своих произведениях охранительные идеи. Тот же Бурже говорит: «Роль безразличного летописца невозможна для ума, способного мыслить, и для сердца, способного чувствовать, когда речь идет об этих ужасных внутренних войнах, от которых зависит, как кажется по временам, вся будущность отечества и цивилизации».

А Переверзев настоятельно рекомендует пролетариату и его художникам усвоить себе именно точку зрения безразличного летописца по отношению к той самой борьбе, которую он, пролетариат, ведет. Плеханов замечает по поводу приведенного суждения Бурже: «Человек, обладающий мыслящим умом и отзывчивым сердцем, в самом деле не может

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 160.

оставаться равнодушным зрителем гражданской войны, происходящей в современном обществе. Если его поле зрения сужено буржуазными предрассудками, он окажется по одну сторону «баррикады», если он этими предрассудками не заражен, то — по другую»¹.

Переверзев же внушает нам прямо противоположные идеи. Какими бы предрассудками ни был заражен художник, по какую бы сторону баррикады он ни стоял, ничего не может измениться в создаваемых им образах, так как они до всех своих мельчайших деталей определяются самим воспринимавшим себя бытием. Отношение художника к этому бытию ничего не может изменить в структуре художественного произведения.

Плеханов считал такую позицию возможной для человека только тогда, когда в его представлении все рушилось и осталась одна лишь реальность — его собственное «я». Но даже и тогда он не сможет быть беспристрастным летописцем великой войны, кипящей в обществе. Ему помешает именно отсутствие интереса к этой борьбе и к обществу, которое ее ведет. «Все, касающееся такой борьбы, — говорит Плеханов, — будет навевать на него непреодолимую скуку. И если он художник, то он в своих произведениях не сделает на нее и намека. Он и там будет заниматься «единственной реальностью», т. е. своим «я».

Из анализа Переверзевым творчества Гоголя, Достоевского, Гончарова, всякий может усмотреть, что и эти три художника не сделали и намека на ту борьбу, которая раздирала современное им общество. По крайней мере так следует думать. Иначе как бы могло случиться, что наш ученый литературовед не заметил отражения этой борьбы в системе образов, созданных этими художниками. Переверзев прямо заявляет, что политическая жизнь ничего не создает в образной системе литературы. А для Плеханова художественные произведения, в которых совершенно игнорировалась бы классовая борьба, могли выйти из-под пера только такого художника, который совершенно равнодушен ко всему на свете, за исключением своего «я».

Переверзев рекомендует современным художникам заниматься только поиском наиболее совершенных эстетических форм, только воспроизводить социальный характер. Все, что сверх того, — от лукавого.

По учению Плеханова, именно на основе равнодушия к общественной борьбе, которым, по мнению Переверзева, ха-

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 160.

актеризуется самая сущность искусства, возникают все «измы» в современном искусстве. Уже импрессионисты пренебрегали всяким идейным содержанием своих произведений. По удачному выражению одного из них, свет есть главное действующее лицо в картине. «Но ощущение света, — говорит Плеханов, — есть именно только ощущение, т. е. пока еще не чувство, пока еще не мысль. Художник, ограничивающий свое внимание областью ощущений, остается равнодушным к чувству и мыслям».

Переверзев вообразил, что всякий художник, а не только импрессионист, остается равнодушным к чувству и к мысли, и что это даже очень хорошо для искусства, что как раз в этом и состоит его сущность. Но его учение ничего общего не имеет со взглядами Плеханова и с марксизмом вообще. Переверзев в праве думать все, что ему заблагорассудится, но когда он при этом ссылается на Плеханова как на своего единомышленника, это показывает, что Переверзев утратил всякое чувство меры. Еще Фейербах писал: «Думать — значит связно читать евангелие чувств». Переверзев не возбраняет художнику читать это евангелие, но выражать вычитанные ими мысли в образах — этого, извините, он от имени марксизма и материализма разрешить не может. Если хочешь выражать идеи, становись публицистом, а для художника — это противоестественное занятие. Марксизму и материализму ничего не остается, как пройти мимо Переверзева или вступить с ним в борьбу.

Плеханов пишет об импрессионистах, что они не умели и не хотели читать «евангелие чувств». В этом был главный недостаток их школы. Он скоро привел к ее вырождению. Если хороши пейзажи первых (по времени) и главных мастеров импрессионизма, то очень многие пейзажи их очень многочисленных последователей похожи на карикатуры¹.

Переверзев уверяет, что то, в чем состоял главный недостаток школы импрессионистов, бездейственность, не только не является недостатком, но даже одно это качество и сможет придать произведениям искусства необходимые им художественные черты. За кем же пойдем мы? За Переверзевым или за Плехановым?

Класс выстроился против класса с оружием в руках, кипят битвы. А наш объективный критик подходит к пролетариату и вещает: искусство не может выражать идеи. Такова его природа. Так учит марксизм, твое собственное мировоззрение, а я — его пророк. Поэтому-то и художники

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 169.

не могут, не должны впутывать какие бы то ни было свои идеи в произведение. Пусть их создания остаются независимыми от политической жизни. Пусть они только воспроизводят социальный характер пролетариата со всеми его атрибутами в образах. Но пусть они тщательно соблюдают при этом, чтобы как-нибудь политическая борьба не повлияла бы на их образы, не создала чего-либо в образной системе литературы.

Что же может, что должен ответить пролетариат на эту проповедь? В лучшем, самом «мягком» случае он попросит проповедника отойти в сторону и не мешать ему бороться, не туманить его сознания, ясность которого нужна ему, как воздух, как вода. Иначе он будет бит. Если же проповедник будет настаивать, то рабочий класс в праве заподозреть в нем врага, прикрывающегося марксистской фразеологией. В этом втором случае он может поступить с «объективным» критиком гораздо менее вежливо.

Еще Белинский держался того мнения, что мысль о чистом искусстве, отрешенном от жизни, есть мысль отвлеченная и мечтательная. Она могла возникнуть только у народа, чуждого живой общественной деятельности. Пьер Леру, под влиянием которого развивались взгляды Белинского, считал теорию искусства для искусства особым видом эгоизма. Белинский писал: «Гете не принадлежал к числу пошлых торгашей идеями, чувствами и поэзией; но практический и исторический индифферентизм не дал бы ему сделаться властителем дум нашего времени, несмотря на всю широту его мирообъемлющего гения».

А Переверзев как раз думает, что именно индифферентизм художников, независимость их творчества от политической борьбы поможет им сделаться властителями дум нашего времени, наполненного грохотом сражений.

Плеханов, усвоивший, развивший и по-марксистски обосновавший это убеждение трех поколений русской критики, состоявшей на службе у освободительного движения, пишет по этому поводу: «Отрицательное отношение к теории искусства для искусства представляет собой самое крепкое из тех звеньев, которые связывали критику Белинского с критикой 60-х и 70-х годов»¹.

Такое же отрицательное отношение к искусству для искусства видим мы у самого Плеханова. Это — звено, которое соединяет его с его славными предшественниками. Но это же звено отделяет его непереходимой гранью от его бесславного «последователя» Переверзева.

Переверзев без дальней думки, одним росчерком своего критического и монистического пера выбрасывает из железного инвентаря марксистской критики звено, соединяющее три лучших поколения ее истории. Переверзев не борется с теорией искусства для искусства, а ее защищает, делает ее основой своего учения. И все это он проделывает, прятаясь за широкую спину Плеханова. Но хорошо ли он рассчитал свой маневр?

О других искусствах Переверзев говорит мало, что же касается литературы, то тут он твердо знает, что ее спецификом «с марксистской точки зрения заключается в том, что литература, будучи произведением слова, не является системой идей... она всегда является системой образов и только системой образов». Но как думает Переверзев, марксистская или не марксистская вот такая точка зрения:

«Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека, и живопись вовсе не составляет исключения из общего правила... Когда стараются отгородить китайской стеной живопись от литературы, борются, собственно, с элементом идейности, влиянию которого литература поддается, как известно, с гораздо большей легкостью. Das ist des Pudels Kern!» Так рассуждает Плеханов¹.

А вы, уважаемый критик, проповедуете, что литература совсем не поддается идейности. Ясно всякому, что вашу точку зрения нельзя примирить и объединить с плехановской. Из них марксистская какая-нибудь одна: либо Плеханова, либо Переверзева. Вы боретесь с идейностью в художественных произведениях, но тем самым вы боретесь с Плехановым, который отстаивает идейность искусства как необходимое условие его существования.

Борясь с Плехановым, Переверзев борется с марксизмом. И борясь с ним, он тем усиленнее наполняет вселенную воплями: глядите, какой я марксист, материалист, монист, и как я ни на одну секунду не выпускаю этого из вида.

Безыдейное искусство — это продукт психологии буржуазии той эпохи, «когда понятия, собственные буржуазии, — доказывает Плеханов, — ...отличаются узостью и бедностью содержания. В них нет места ничему мирскому, ничему возможному, ничему великому, ничему такому, что вдохновляет общественного человека на подвиг, что заставляет его жертвовать собою ради общего блага. И все, что намекает на такое самоотвержение, кажется этому падающему классу искусственным, «театральным»; этот класс требует «простоты».

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 83.

Но «простое» на его нынешнем языке значит: «чуждое и идейного элемента»¹.

Именно эту чуждость идейного элемента Переверзев провозгласил сущностью искусства и проповедует свой взгляд от имени марксизма.

Стоя перед портретом госпожи Х., Плеханов размышляет: «Это худощавое и болезненное лицо выражает столько капризного пресыщения, столько скуки, что, всматриваясь в него, начинаешь понимать, до какой степени людям этого рода нужно, как они говорят, новое, т. е. на самом деле совершенно безыдейное искусство. Зачем г-же Х. идеи? Что ей Гекуба и что она Гекубе? А сколько теперь таких людей в «высших» классах Европы и Америки»².

Но портрет современного пролетариата нимало не похож на портрет госпожи Х. Переверзев спутал психологию двух в корне отличных и непримиримо враждебных классов. Пролетариату некогда скучать. Он занят борьбой и работой всемирно-исторического значения. Он полон самых высоких идей, какие возможны в современном обществе. По отношению к его художникам никак не применим вопрос: что им Гекуба или что они Гекубе? Они не могут не наполнять своих произведений идеями, которыми они живут вместе со своим классом.

С критиками дело обстоит так же, как и с художниками. В своих теориях они отражают психологию определенных социальных групп. Взгляды, выросшие на почве узко ограниченного классового бытия, кажутся им единственно истинными и единственно отражающими действительную сущность предметов. Они продолжают защищать свои воззрения даже тогда, когда обнаруживается их кричащее несоответствие действительному положению дел. Они не могут их не защищать даже вопреки истине. Раз истина и действительное положение вещей против них, им ничего не остается, как защищать интересы своего класса вопреки истине, с помощью ложных теорий. Под их теориями лежит широкое основание классовой психологии, которая, в свою очередь, прочно установлена на базе классового интереса, в конечном счете определяющего собой и психологию и идеологию.

Именно классовый интерес и его защита помогли французским историкам времен реставрации умотреть в борьбе классов основную пружину общественного развития, действием которой обуславливается эволюция всех сторон общественной жизни, в том числе и искусства. Только очень наив-

ные люди или сознательные обманщики могут утверждать, что искусство свободно от влияния классовых интересов, что оно ничего не создает в образной системе литературы, что художники не выражают идей, продиктованных в конечном счете классовым интересом, а свободно и независимо, играючи, воспроизводят социальные характеры.

Что думы художника управляются классовым интересом, этого не рискует отрицать даже Переверзев. Раз это так, то нельзя разговаривать о независимости искусства от политической жизни. Не остается иного пути, как исказить всю историю искусства в угоду теории, выросшей на почве определенной классовой психологии. Гизо именно политическая борьба показала, где лежит ключ к объяснению общественных явлений. Ключ этот был вскоре утерян идеологами буржуазии, вернее, сознательно спрятан. Положение этого класса в корне изменилось за последние десятилетия.

До революции 1848 г. буржуазия наступала на феодальную аристократию. Восстание французских рабочих показало ей, что перед ней встал во весь рост новый и страшный враг. Она перешла к обороне. А оборонительное положение класса не способствует любви к истине у его теоретиков и идеологов. Они начинают любить не то, что истинно, а то, что полезно их классу, хотя бы и явно противоречило истине. Раньше идеологи буржуазии проповедывали классовую борьбу, теперь — гармонию и примирение общественных сил. Прежде искусство зависело от политических идей, ныне — оно стало довольств само себе.

«Позабыв о столкновениях и о трении общественных элементов и словес, теоретики искусства закрыли глаза на чрезвычайно важный фактор, очень много объясняющий в истории всех вообще идеологий, — продолжает Плеханов защищать свое воззрение на искусство. — Они лишили себя возможности понять многие частности в истории искусства, без понимания которых невозможно отделаться от схематизма и абстракции в теории»¹.

Этой же болезнью абстракции и схематизма расплачивается и Переверзев за грех сведения классовой борьбы к борьбе стилей, за то, что он забыл о столкновениях общественных элементов, за пристрастие к чистому, независимому от политической жизни искусству.

Так как практически точка зрения борьбы классов сделалась для буржуазии нежелательной, то ее теоретики бросили в море забвения найденный ими ключ к объяснению явлений. Он вновь был извлечен со дна великими идеологами

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 87.

² Там же, стр. 88.

¹ Плеханов, т. X, стр. 185.

пролетариата и до сих пор с успехом открывает все тайны исторического развития. Надо только уметь им пользоваться. И нам нет никаких оснований отказываться от наследства Маркса — Энгельса — Плеханова. Переверзев рекомендует нам учиться у идеологов буржуазии того периода, когда она для защиты своих классовых интересов вынуждена была отказаться от борьбы классов и перешла на точку зрения безыдейного искусства. Мы же предпочитаем, если уж речь идет о заимствовании у идеологов буржуазии, заимствовать у тех ее теоретиков, которые выражали ее революционные, освободительные стремления. Переверзевы пусть идут своей дорогой.

IX. ПОНИМАНИЕ СУЩНОСТИ РУССКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Иной нетерпеливый читатель спросит: так уж во всем Переверзев и противоречит Плеханову? Ведь есть же пункты, в которых он действительно согласен с ним? Я готов теперь удовлетворить любознательного читателя и отвечаю: да, такой пункт есть. Он настолько важен для понимания позиции Переверзева, что необходимо осветить его со всей подробностью. В этом пункте обнаруживается, какую политическую позицию занимает наш славный и объективный критик. А политическая позиция всякого данного теоретика есть ключ к пониманию всех его остальных воззрений.

Пункт, о котором я говорю, — понимание сущности государства. Это — единственный вопрос, где Переверзев действует в полном согласии с Плехановым. Но не станем торопиться с выводами. Пусть читатель сделает их сам. А пока дадим слово Переверзеву, и он сам изложит нам свои воззрения на государство. Постараемся по возможности его не перебивать.

«Поместное дворянство, вызванное к жизни потребностями государственного строительства в эпоху натурального хозяйства, когда, за отсутствием денег, государство давало своим агентам в кормление землю и крепостных, сделалось совершенно ненужным с развитием менового хозяйства и денежного оборота. Уже в XVIII в. дворянское ополчение заменилось рекрутчиной, а кормленщики, воеводы и волостели — платными чиновниками. Указ о вольности дворянской, освобождавшей дворянство от обязательной службы, в сущности был официальным признанием социальной ненужности этого класса»¹.

¹ Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 110.

Не угодно ли? Тут опять — такой кладезь премудрости, такое богатство мыслей, что надо в них хорошенько разобраться. Итак, было время, когда помещного дворянства не существовало. Потом у государства появилась потребность в нем, и целый класс был создан по воле государства. Переверзев все время уверял, что «политическая жизнь ничего не может создать в образной системе литературы». Но все творчество Гоголя с точки зрения нашего автора как раз и состоит в воспроизведении социального характера помещного дворянства. Сам же этот класс оказывается созданием государственной власти, т. е. той же «политической жизни».

Переверзев и не думает как-нибудь увязать эти исключительные друг друга положения. Как мы уже знаем, именно в таких противоречиях, не имеющих ничего общего с диалектикой, и обнаруживается его знаменитый «монизм». Нас интересует в данном случае другое.

Марксизм с самого своего возникновения учил, что государство есть аппарат, создаваемый классом для подчинения и угнетения других классов. В частности, русское самодержавие было аппаратом, находившимся в руках дворянства и торгового капитализма; оно создано блоком этих двух социальных сил для подавления сопротивления эксплуатируемых ими классов. Не государство создало помещное дворянство, а наоборот, — помещное дворянство создало государственную власть как орудие своего господства. Скажут: но зачем же вы проповедуете азы, всем известные? В том-то и дело, что эти азы неизвестны Переверзеву. Или они ему известны, но он не желает считаться с ними, ведет с ними борьбу. Это еще хуже. Поэтому мы вынуждены напомнить ему, в чем состоит марксистское воззрение на сущность государства.

Какие же это потребности государственного строительства побудили государство создать помещное дворянство путем посадки на кормление своих агентов? Переверзев этого не говорит, но ясно, что тут речь идет о потребностях обороны государства от степных хищников и от западных соседей. В эту пору государство закрепостило все классы, в том числе и дворянство, себе на службу для защиты целостности государства от покушений извне. Когда отпала надобность в такой защите, государство грамотой о вольности дворянства раскрепостило помещиков, а в 1861 г. были отпущены на волю и крестьяне.

Чья же перед нами теория государства? Плеханова. Он защищает ее в своей «Истории русской общественной мысли». Весь русский исторический процесс представляется ему там осуществлением этой теории.