

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ДИАЛЕКТИКА РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА («НАЧАЛО АНТИТЕЗА»)

«Всякое развитие есть борьба противоположностей». Такими противоположными моментами, борьба которых обуславливает развитие, являются в искусстве *содержание* и *форма*. Искусство *объективно* расчленяется на содержание и форму. Если мы будем только отождествлять или только различать содержание и форму, «каузальность» и «имманентность», то это приведет нас в конечном итоге к отрицанию возможности внутреннего закономерного развития искусства.

К такому отвлеченному отождествлению формы с содержанием, «имманентного» момента с «каузальным» склоняется, на мой взгляд, в известной степени и В. М. Фриче. Так как, с его точки зрения, художественное произведение не расчленяется на «содержание» и «форму», то, следовательно, оно представляет *неразложимое единство*.<sup>141</sup> Антиномия формы и содержания, «имманентности» и «каузальности» разрешается В. Фриче так, что он уничтожает один из членов антиномии (форма или «имманентность»), оставаясь в пределах другого члена (содержание или «каузальность»).

Предположим на время справедливость того, что форма тождественна с содержанием, а «имманентность» тождественна с «каузальностью». Но содержание в искусстве полностью обусловлено социальными причинами, лежащими вне искусства. Из этого мы должны будем сделать следующий вывод: искусство каждой данной социальной группы обуславливается исключительно экономической структурой данной социальной группы: оно всецело определяется социальными причинами, лежащими вне искусства. Но тогда между искусством различных социальных групп не может быть никакой *внутренней закономерной связи*. Но если между

явлениями искусства нет *внутренней необходимой связи*, то нет и не может быть *закономерного развития искусства*.

По существу к *отрицанию* имманентного развития искусства приходит в конечном итоге и В. М. Фриче.

А. Федоров-Давыдов пишет в работе «Марксистская история изобразительных искусств» следующее: «Каждый данный момент развития в своем протекании зарождает и развивает *внутри себя* свою собственную противоположность. Когда противоречия этих противоположностей обостряются, происходит некий взрыв...». Это совершенно справедливо. В. М. Фриче не соглашается с этим. «Теза, — пишет он, — через количественное накопление изменений превращается в антитезу. Но можно ли так объяснить происхождение всякого нового явления в области пространственных искусств? Можно ли так объяснить, например, смену готической архитектуры архитектурой Ренессанса или смену живописного рококо живописным классицизмом? И если сам автор — к сожалению только вскользь — утверждает, что «более крупные художественные смены», «смены подходов к миру вообще», «смены стилей» обусловлены «сменой классов», то можно ли мыслить всякое новое явление, всякий новый стиль, как вызревание антитезы в недрах тезы? Автор интересующей нас книги склонен усматривать «диалектику» не только в «смене художественных направлений», но и в «развитии каждого из этих последних». Как же мыслить здесь «диалектику» развития? Очевидно, как постепенное накопление в данном художественном направлении, в данной художественной системе все новых и все большего количества уклонений и противоречий, в результате чего получается «взрыв», новое качество. Но и самый автором приводимый пример [импрессионизм] с этой стороны им не разработан, и встает вопрос, чем вызваны, в конечном счете, эти уклонения и противоречия — самобытной жизнью самого художественного направления или же факторами, вне его лежащими?»

По мнению В. М. Фриче, *факторами, лежащими вне искусства*.<sup>142</sup>

Далее, рассуждая о значении «закона противоречия», В. Фриче пишет: «... Новое явление растет не из количественных изменений, совершающихся в данной художественной системе, а как противоположность предшествующей или сопутствующей художественной системе. Никак нельзя

доказать, вращаясь в области плехановского примера, что «чувствительная драма» Франции XVIII века получилась, как скачек из количественных изменений и противоречий, накопившихся в недрах классической драматической системы. . . . Никак не выведешь реалистическую или чувствительную драму из придворно-классической трагедии, подобно тому, как революционно-классическую трагедию нельзя вывести таким образом из чувствительной драмы». <sup>143</sup>

Из приведенных рассуждений В. Фриче необходимо вытекают следующие выводы: во-первых, развитие художественных направлений обуславливается не их самобытной жизнью, а исключительно социальными причинами, лежащими вне искусства; во-вторых, *качественные различия* в искусстве ничем не связаны с *количественными изменениями*, совершающимися в данной художественной системе; в-третьих, новое художественное направление, противоположное предшествующему или сопутствующему, *никак* нельзя из него вывести. <sup>144</sup>

Ошибка т. Фриче, на наш взгляд, более или менее ясна. Он упустил из виду: 1) что развитие есть диалектический синтез связи и движения; 2) что характер отрицания всегда определяется характером того, что отрицается; 3) что диалектика искусства есть диалектика содержания и формы; 4) что «каузальность» и «имманентность» суть две стороны развития искусства. Но, упустив это из виду, он покинул диалектическую точку зрения.

Правильное понимание проблемы развития искусства настолько важно, что мы позволим себе остановиться на ней более подробно.

Прежде всего скажем несколько слов о развитии идеологии вообще. Само собою разумеется, что идеология общества или общественного класса зависят от того, каково это общество или этот класс. «Конечно, — добавляет Плеханов, — не следует при этом забывать, что если идеи, господствующие в каком-нибудь классе в данное время, по своему *содержанию* определяются социальным положением этого класса, то по своей *форме* они находятся в тесной зависимости от идей, господствовавших в предыдущую эпоху в том же самом или в высшем классе. «Во всех идеологических областях традиция является большой консервативной силой» (Ф. Энгельс)» (т. VIII, ст. 173).

Возьмем, например, социализм. Энгельс в «Анти-Дюринге» указывает, что теория современного социализма, хотя ее корни и лежали глубоко в материальных экономических фактах, должна была сперва примкнуть к имеющемуся уже налицо комплексу идей. Формальное, но решающее влияние имеющегося уже налицо комплекса идей дает себя чувствовать не только в положительном, но и в отрицательном смысле. Положительная связь выражалась, например, в том, что французские социалисты первой половины прошлого века апеллировали к тем же самым принципам, что и просветители предыдущего века. Отрицательная связь выражалась в том, что французские социалисты-утописты, стоявшие в оппозиции к буржуазии, возводили в принцип *политический индифферентизм*, который был противоположен буржуазной доктрине: «*все зависит от законодательства*». «Словом, — говорит Плеханов, — в отрицательном, как и в положительном смысле, формальная сторона учения французского социализма определялась теориями просветителей, и если мы хотим правильно понять утопистов, мы должны хорошо понять этих последних» (VIII, 174).

Необходимо различать *форму* идеологии, развитие которой зависит от общего состояния психики данной эпохи, и ее *содержание*. Характером экономических отношений определенных классов определяется каждый раз *содержание* идеологии. *Форма* же ее определяется «состоянием общественного сознания (общественной психологии) в данную эпоху». Поэтому в истории идеологий, по мнению Плеханова «надо всегда и заботливо отличать *форму* от *содержания*» (VIII, с. 264). Но, с другой стороны, не следует упускать из виду *косвенную* определяемость структуры или *формы* идеологии фактическими общественными отношениями и, в частности, классовой борьбой. Возьмем следующий пример. Чиновники, ремесленники, лавочники — одним словом мелкие буржуа эпохи реставрации обязательно носили усы и прикрепляли к своим сапогам шпоры. <sup>145</sup> Между этой воинственной внешностью и экономическим положением французской буржуазии того времени не было *никакой прямой связи*. Эта мода была порождена *косвенным образом* положением буржуазии по сравнению с аристократией. Именно из *противоречия* к приверженцам *ancien régime* буржуазия идеализировала дух и нравы империи, эпохи того

самого Наполеона, которого она предала всего за несколько лет перед этим. Здесь мы имеем пример влияния классовой борьбы на психологию классов.

«В области идеологий, — утверждает Плеханов, — многие явления могут быть объяснены только косвенным образом, посредством влияния экономического развития. Это очень часто забывается не только противниками, но и сторонниками исторической теории Маркса» (VIII, 174).

Мы указали, что стремление к воинственной внешности возникло у буржуазии из противоречия к приверженцам ancien régime. Так как «противоречие» играет очень важную роль в истории идеологий, то следует выяснить сущность этого явления.

Во всех идеологиях развитие совершается следующим путем. Идеологи одной эпохи — или идут по следам своих предшественников — или же они вступают в противоречие с ними.

Это стремление к «противоречию» или «отрицанию» Плеханов называет, вслед за Дарвином, «началом антитеза». Он убежден в том, «что и развитие наших эстетических вкусов также совершается отчасти под его влиянием». Например, из чувства противоречия реалистическая школа вызывает стремление к романтике, и наоборот.

Но вместе с тем для диалектического материалиста Плеханова не существовало *бессодержательных* психических форм; все человеческие формы были для него полны исторического *социального* содержания. С этой точки зрения он и рассматривает психологическое действие начала антитеза на эстетические понятия людей.

Обратимся, например, к истории английской литературы. Английские аристократы, жившие во Франции во время своего изгнания, познакомились там с французской литературой, французским театром. Французское искусство представляло собой продукт аристократического общества и соответствовало их собственным аристократическим вкусам гораздо более, чем английское искусство века Елизаветы. «После реставрации началось господство французских вкусов на английской сцене и в английской литературе. Шекспира стали третировать так же, как третировали его впоследствии, ознакомившись с ним, французы, твердо державшиеся классических традиций, — т. е. как «пьяного дикаря».

«Отелло» считался, например, «посредственным» произведением, а «Сон в летнюю ночь» — «глупой и смешной» пьесой. Такое отношение не совсем исчезло даже и в следующем столетии. Так Юм упрекал Шекспира в полном незнании правил театрального искусства. Поп сожалел о том, что Шекспир писал для народа (for the people). Даже знаменитый Гаррик, горячий поклонник Шекспира, старался *облагородить* его. Так в представлении «Гамлета» он опускал, как слишком грубую, сцену с могильщиками. К «Королю Лиру» он приделал счастливую развязку. Но зато демократическая часть английских театров продолжала искренне почитать Шекспира.

Распушенность дворянских нравов второй половины семнадцатого столетия отразилась, как известно, и на английском театральном искусстве. Так комедии, написанные с 1660 по 1690 г., почти все без исключения принадлежали к области порнографии. «В виду этого можно а priori сказать, что рано или поздно в Англии должен был явиться, по началу антитеза, такой род драматических произведений, главной целью которого было бы изображение и превознесение домашних добродетелей и мещанской чистоты нравов. И такой род, действительно, создан был впоследствии умственными представителями английской буржуазии» (XIV, 19).

В основе этой сложной диалектики эстетических понятий лежали факты общественного порядка. Противоречие, коренящееся в свойствах человеческой природы, появилось с такой силой в Англии XVII века потому, что это был век очень сильного обострения борьбы между дворянством и буржуазией.

Когда реставрация Стюартов временно восстановила в Англии господство старого дворянства, это дворянство проявило сильнейшую склонность к привычкам и вкусам, *прямо противоположным* правилам жизни крайних представителей революционной мелкой буржуазии, *пуритан*. Например, пуританская строгость нравов, как мы уже заметили выше, уступила место дворянской распушенности. Пуританская религиозность сменилась аристократическим безбожием и т. д. Мы видим таким образом, что содержанием «начала антитеза» является в данном случае *классовая борьба*. Человеческое стремление к «противоречию» проявляется именно благодаря этому *содержанию*.

Плеханов указывает между прочим, что «начало антитеза» есть не что иное, как Гегелево «противоречие» (XIV, 20). Скажем поэтому несколько слов о том, какое значение имеет «противоречие» в системе Гегеля.

*Противоречие* есть по Гегелю третья форма различия. Первая состоит во внешнем различии или *разности*, вторая во внутреннем или имманентном различии, заключающемся в том, что нечто отличается от другого, которое есть его другое, т. е. его *противоположность*. Все указанные три формы находятся в связи и служат членами одного развивающегося ряда, общим основным содержанием которого служит различие.

Противоположность есть развитая разность. Противоречие есть развитая противоположность. Поэтому противоречие является глубже всего проникающей формой различия. «Из природы противоположности, — пишет Куно Фишер, — ясно, что каждая из двух сторон необходимо соответственна с другой, связана с нею, так что полагает и требует *бытия* ее. Вместе с тем ясно также, что каждая сторона, будучи отрицательным основанием, полагает и требует также *небытия* другой стороны; следовательно, каждая сторона как полагает, так и отрицает другую сторону, относится к ней положительно и отрицательно, следовательно, сама и положительна и отрицательна, и потому составляет целую противоположность или, что одно и то же, противоположна самой себе. В этой *противоположности* себе состоит сущность *противоречия*». <sup>146</sup>

В этом именно пункте резче всего выступает противоположность между диалектической и метафизической логикой. Обыкновенная логика заявляет: ничто не противоречит себе. Наоборот, диалектическая логика утверждает: все противоречит себе. Без противоречия, т. е. без единства противоположных определений в сущности вещей, нет никакого возникновения, изменения, движения, развития. «Мир приводится в движение противоречием, и смешно говорить, что противоречие немислимо» (Гегель).

Противоречие, состоящее в «различии себя от самого себя», должно разрешиться. Противоположность осуществляется, противоположная себе самой сущность отталкивается от себя самой и распадается на два определения, из которых одно полагает, а другое положено первым. Поэтому

первое есть *основание*, а второе есть нечто обусловленное или *следствие*.

Попробуем конкретизировать сказанное, опираясь на историю искусства. Для этого обратимся к известной работе Плеханова: «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» (1905), справедливо считающейся непревзойденным образцом марксистского исследования искусства. <sup>147</sup>

Начнем с французской классической трагедии. Этот вид искусства был детищем придворной аристократии. И это аристократическое происхождение наложило на французскую трагедию свою глубокую печать. Главными действующими лицами в ней выступали короли, «герои» и вообще «высокопоставленные» лица, которые были или казались «величавыми» и «возвышенными». Даже очень талантливый драматург никогда не дождался бы рукоплесканий от театральной публики, если бы в его произведениях не было надлежащей условной дозы придворно-аристократической «возвышенности». Если в ложно-классической трагедии речь шла, повидимому, только о «пелопонесском тиране» или «авлидских принцессах», то в действительности она, пользуясь словами Тэна, была лишь только тонко исполненным изображением знати и вызывала восхищение последней.

Живопись также имела в эпоху Людовика XIV очень много общего с классической трагедией. В ней, как и в этой последней, господствовали «le sublime» и «la dignité». Герои ее были подобны героям классической трагедии. Тогдашняя Франция резюмировалась в особе своего короля. И Шарль-Ле-Брэн, прославленный художник того времени, знал, собственно говоря, *только* одного героя: Людовика XIV, которого он одевал, впрочем, в античный костюм. Его знаменитые «Batailles d'Alexandre» были всецело посвящены прославлению «короля-солнца».

Но все течет, все изменяется. Кто достиг вершины, тот идет вниз. Эпоха Людовика XIV была временем, когда словная монархия достигла своего апогея. С века Людовика XV начинается спуск ее вниз. Людовик XV, вместе с окружавшей его аристократической челядью, думал уже только лишь о своих наслаждениях. Идеал искусства в эту эпоху переходит от величественного к приятному, к чувственному наслаждению. Этот идеал искусства лучше и ярче

всего осуществился в картинах Бушэ. «Его музой, — пишет Плеханов, — была *изящная чувственность*, которую пропитаны все его картины. Этих картин тоже немало в Лувре, и кто хочет составить себе понятие о том, какое расстояние отделяет дворянско-монархическую Францию Людовика XV от таковой же Франции Людовика XIV, тому рекомендуем сравнить картины Бушэ с картинами Ле-Брэнна».

Но господство и влияние искусства французской аристократии было непрочно. Оно беспредельно и неоспоримо господствовало, пока нераздельно и неоспоримо господствовала аристократия. Когда господство аристократии стало подвергаться отрицанию, когда французская буржуазия прониклась оппозиционным настроением, старые эстетические понятия начали казаться ей неудовлетворительными. Рядом с классической трагедией и придворной живописью, быстро клонившимися к упадку, выступила буржуазная драма и буржуазная живопись. Так проявились оппозиция буржуазного духа и нравов по отношению к аристократическим изящным искусствам.

Буржуазное искусство было *противоположно* аристократическому искусству и являлось его *отрицанием*. Буржуазная драма, или так называемая *comédie larmoyante* [слезливая комедия], появляется уже в тридцатых годах XVIII века. В ней французский «человек среднего состояния» противопоставил свои домашние добродетели глубокой испорченности аристократии. Героем буржуазной драмы является тогдашний «человек среднего состояния», более или менее идеализированный тогдашними идеологами буржуазии. Возьмем любое произведение того времени, например, знаменитую комедию Бомарше: «*Le mariage de Figaro*». Что же мы видим в ней? Прежде всего восстание против тех или других сторон аристократической психологии, борьбу с теми или другими дворянскими предрассудками. Современники ценили в буржуазной драме именно заключавшуюся в ней *нравственную* проповедь. Буржуазная живопись того времени также являлась выражением эстетических вкусов буржуазии. Так, например, знаменитый Грез был до последней степени *нравственным* живописцем. «Если буржуазные драмы Нивелля-де-ля-Шоссе, Бомарше, Свэдэна и проч. были *des moralités en action*, то картины Греза можно назвать *moralités sur le toile*. «Отец семейства» занимает у него почетное место, передний

угол, фигурирует в самых различных, но всегда трогательных положениях и отличается такими же почтенными домашними добродетелями, которые украшают его в буржуазной драме» (Плеханов).

Короче говоря, слезливая комедия и жанровая живопись в духе Греза были «*портретом французской буржуазии XVIII века*».

Но дальнейшее развитие французского общества имело своим результатом то, что слезливая комедия и жанровая живопись уступили место буржуазно-классической трагедии и буржуазно-классической живописи Давида. Причина этого явления лежит в следующем. Во второй половине XVIII века общественные противоречия все более обостряются, общественная атмосфера все более нагревается, и по мере того как революционное настроение овладевает третьим сословием, увлечение жанровой живописью и слезливой комедией остывает. Перемена в настроении передовых людей того времени приводит к изменению их эстетических запросов, результатом чего и было появление буржуазного классицизма.

«Буржуазная драма, — говорит Плеханов, — была вызвана к жизни *оппозиционным* настроением французской буржуазии и уже не годилась для выражения *революционных* ее стремлений» (XIV, 106). То же самое можно сказать и о жанровой живописи. Речь шла теперь не об устранении аристократических пороков, а об устранении *самой аристократии*. Но это не могло иметь места без ожесточенной борьбы, которая нуждается в проявлении *героизма*. А художественный портрет буржуазии (наприм. «*le père de famille*») естественно не внушал героизма. Потребность же развития в третьем сословии *гражданской* добродетели все усиливалась. «Где же можно было тогда найти образцы такой добродетели? Там же, где прежде искали образцов литературного вкуса: в *античном мире*» (XIV, 105).

Опять явилось увлечение античными героями, но это увлечение приобрело теперь совсем другой смысл.

В качестве наиболее характерного примера укажем на «Брута», одну из наиболее замечательных картин Давида. «Ликторы несут тела его детей, только что казненных за участие в монархических происках: жена и дочь Брута плачут, а он сидит, суровый и непоколебимый, и вы видите, что

для человека *благо республики* есть, в самом деле, *высший закон*. Брут тоже *отец семейства*. Но это отец семейства, ставший *гражданином*. Его добродетель есть *политическая* добродетель революционера. Он показывает нам, как далеко ушла буржуазная Франция с того времени, когда Дидро превозносил Греза за моральный характер его живописи» (Плеханов).

«Брут» имел потрясающий успех, ибо он доводил до *сознания* то, что стало самой насущной потребностью *бытия*, т. е. *общественной жизни*, тогдашней Франции.

Переворот, совершенный в искусстве Давидом, не простирался только на выбор предметов. Он не сводился только лишь к тому, что Давид изображал *античных героев*. Переворот, происходивший тогда в общественном строе, коренным образом изменил все отношение художника к своему делу. «Манерности и слащавости старой школы, — смотри, например, картины Ван-Лоо, — художники нового направления противопоставили суровую простоту».

Буржуазный классицизм был *противоположен* буржуазной слезливой комедии и жанровой живописи. Но эти последние были *противоположны* придворно-классической трагедии и живописи.

*Противоположность* *противоположности* возвращает нас к исходному положению. И действительно *буржуазный классицизм* является на первый взгляд реакцией или стремлением *назад к аристократическому классицизму*. Но это только по форме. Если классицизм не изменился как *форма*, то он претерпел существенное изменение в смысле *содержания*. В буржуазном классицизме *содержание* было насквозь пропитано буржуазным революционным духом.

Но содержание тесно связано с формой. . . Поэтому Плеханов, с нашей точки зрения, не совсем удачно выражается, когда указывает, что «трагедия не изменилась как *форма*». Правильнее было бы говорить, что классицизм не изменился со стороны *внешней формы*. В буржуазном классицизме *форма* дворянского классицизма: во-первых, в известных границах претерпела изменение; во-вторых, получила совершенно иное функциональное значение. Таким образом буржуазный классицизм не является *механическим соединением* придворно-классической формы и буржуазно-рево-

люционного содержания, но, наоборот, представляет собою их *диалектический синтез*.

В результате развития французского искусства получается *диалектическая триада*: тезис — придворно-классическое искусство; антитезис — буржуазная слезливая комедия и жанровая живопись; синтез — буржуазное классическое искусство.

Ход идей неудержимо изменяется ходом вещей. Те же общественные причины, которые породили буржуазный классицизм, вызвали впоследствии его упадок. *После* революции, придя к своей цели, французская буржуазия перестала увлекаться древними республиканскими героями. Классицизм представился ей тогда в совершенно ином свете. Он стал казаться ей холодным, полным условности.

«И он, — пишет Плеханов, — в самом деле сделался таким. Его покинула его великая революционная душа, сообщавшая ему такое сильное обаяние, и у него осталось одно *тело*, — совокупность внешних приемов художественного творчества, ни для чего теперь ненужная, странная, неудобная, не соответствовавшая новым стремлениям и вкусам, порожденным новыми общественными отношениями» (XIV, 113).

Новые общественные отношения порождают новую эпоху в искусстве, — эпоху, выражающую стремления и вкусы нового высшего класса: добившейся господства буржуазии.

Неудовлетворенность классицизмом, стремление выйти на новую дорогу замечается уже у непосредственных учеников Давида, например, у *Гро*. Связано это с тем, что *романтизм*, противоположный классицизму, уже стучится в дверь. Начинает писать свои картины Жэрико. Но о падении классицизма мы говорить здесь не будем.

В общем мы можем констатировать тот важный факт, что во все рассмотренные нами эпохи искусство служило верным отражением общественной жизни с ее противоречиями и с вызываемую этими противоречиями борьбой классов.

На примере рассмотренного нами развития французского искусства попробуем показать, что, во-первых, *качественные* различия всегда тесно связаны с *количественными* изменениями и, во-вторых, что *антитеза* всегда обусловлена и вытекает из *тезы*.

Сущность диалектики сводится к следующим двум основным положениям:

1. *Все конечное есть то, что само себя устраняет, переходя в свою противоположность.* Этот переход совершается при помощи своеобразной природы каждого явления: каждое явление содержит силы, порождающие его противоположность.

2. Постепенные *количественные* изменения данного содержания превращаются в конце концов в *качественные* различия. Моменты этого превращения — это моменты *скачка, перерыв постепенности.*

Рассмотрим с этой точки зрения отношение буржуазно-оппозиционного искусства к предшествующему ему придворно-классическому искусству. Первое является *антитезой* второго. Мы утверждаем, что *антитеза* (т. е. буржуазно-оппозиционное) искусство было *тесно связано* с тезой (т. е. придворно-классическим искусством). Далее, первое отличается от второго *качественным образом.* Мы утверждаем, что *качественное отличие* буржуазно-оппозиционного искусства от придворно-классического было результатом *количественных изменений.*

Чтобы доказать эти два утверждения, необходимо ответить на два вопроса. Во-первых, *в чем* выражалась связь буржуазного искусства с аристократическим? Во-вторых, *в чем* состояла сущность тех количественных изменений, следствием которых явилось качественное отличие буржуазного искусства от аристократического?

Напомним прежде всего, что искусство является «формой развития» общественного сознания. Памятуя указание Плеханова, рассмотрим художественную форму отдельно от ее содержания. Не упуская, однако, из виду их внутреннюю связь и единство. Итак, содержанием искусства является общественное сознание. И, следовательно, содержанием французского искусства является сознание французского общества. Но французское общество 17—18 вв. было разделено на классы. Иными словами, оно было *классовым обществом.* Это очень важное обстоятельство, и на нем следует остановиться.

Классовое общество возникло из первобытного-бесклассового путем раздвоения единства на противоречивые части. Неразличенное тождество в самом себе таило источник

своего раздвоения, оно породило различия, которые, относясь к существенным сторонам бытия, перешли в противоположность. Эти последние, будучи развиты, оказались противоречиями, требующими разрешения в новом единстве. Такова логика социального развития, создающая новое единство путем гибели старых противоречий. Общество есть конкретное единство противоположностей.

Разделение людей на классы, обусловливаемое производственными отношениями, является причиной того, что одновременно могут существовать противоположные направления мысли в философии и искусстве. Другими словами, в классовом обществе общественное сознание расчлениется на сознание различных классов. Противоположным классам присуще противоположное сознание. И потому общественное сознание есть единство противоположных классовых сознаний.

Отсюда следует, что диалектика классового сознания является отражением классовой борьбы. Таким образом *содержанию искусства* в классовом обществе присуща своя *внутренняя диалектика:* именно диалектика классового сознания. *Но эта внутренняя диалектика содержания искусства отнюдь не есть еще внутренняя диалектика развития искусства.*

Для того, чтобы показать правильность этого последнего утверждения, воспользуемся методом доказательства от противного. Предположим, что наше утверждение неверно. Тогда мы получим следующую цепь рассуждений: развитие искусства есть развитие содержания и формы; развитие содержания совпадает или тождественно с развитием искусства. Следовательно, развитие содержания совпадает с развитием формы. Поэтому форма тождественна с содержанием. Но это опровергается действительностью. Форма отнюдь не тождественна с содержанием.

Если бы данная форма была тождественна с данным содержанием или определялась бы им вся целиком прямо и непосредственно, то эта форма совершенно не могла бы подвергаться влиянию или воздействию со стороны предшествующей определенной формы и в свою очередь не могла бы сама оказывать какое-либо влияние на последующую форму. Между формами не было бы никакого взаимодействия. А это означает, что между формами не было бы никакой внутрен-

ней связи и одна форма не вытекала бы необходимо из другой. То-есть тогда не было бы никакого закономерного внутреннего развития формы.

Так в данном случае представляется, повидимому, дело В. М. Фриче. Но процесс развития идеологии, в том числе и искусства, вообще несравненно сложнее. Тенденция к объяснению развития искусства исключительно прямым и непосредственным влиянием классовой борьбы; стремление отождествлять художественную форму с социальным содержанием — это есть упрощение марксистского метода, против чего всегда восставал Плеханов (см., напр., т. XVIII, стр. 225 — 228).

Идеологические формы всегда тесно связаны между собою, и между ними всегда существует взаимодействие. Плеханов в своей упомянутой выше работе о французском искусстве очень убедительно показал, что всякая данная художественная форма находится всегда в теснейшей положительной или отрицательной связи с предшествующей художественной формой. Так, например, буржуазно-оппозиционная художественная форма тесно связана положительно и отрицательно с придворно-классической художественной формой и необходимо вытекает из нее.<sup>148</sup> Каждая из этих двух противоположных форм необходимо соответствует с другой, связана с нею, так что полагает и требует бытия ее. Но, с другой стороны, каждая из этих форм в то же время отрицает другую. Короче говоря, каждая из названных художественных форм, относясь к другой положительно и отрицательно, сама положительна и отрицательна, т. е. противоположна сама себе.

Эта противоположность в процессе развития искусства осуществилась в аристократической художественной форме, которая была основанием, и в буржуазной художественной форме, которая была следствием. Так «антитеза» связывается и вытекает из «тезы».

В то же время не следует забывать, что противоположность буржуазной и дворянской художественной формы могла обнаружиться или проявиться только лишь благодаря противоположности присущего им социального содержания. Стремление противоречить обнаруживается только тогда, когда существуют противоречия в общественной жизни. Ни одна художественная форма, взятая сама по себе, не может

влиять ни в положительном, ни в отрицательном смысле на развитие новых художественных форм.

Появление новых художественных форм, качественно отличных от старых, всегда является результатом количественных изменений социального содержания. Но содержанием искусства является общественное сознание. Следовательно, новые художественные формы появляются вследствие количественного изменения общественного сознания. В классовом же обществе общественное сознание расщеплено на классовые сознания. Таким образом в конечном итоге мы приходим к выводу, что новые формы являются результатом количественных изменений классового сознания.

Этот вывод как будто бы находится в противоречии с реальным процессом развития искусства в классовом обществе. Ведь нам известно, что старые формы заменяются новыми в результате дальнейшего развития того же самого содержания. С другой стороны, мы же сами выяснили, что содержанием дворянского искусства является классовое сознание аристократии, и содержанием буржуазного искусства является сознание буржуазного класса.

Но тогда можно совершенно законно поставить вопрос: каким же образом количественное изменение аристократического классового сознания могло породить новую качественно-отличную буржуазную художественную форму, если содержание этой последней формы не является дальнейшим развитием того же содержания, которое заключалось в старой художественной форме? Отвечаю на это: с метафизической точки зрения это действительно совершенно нелегко, с диалектической же точки зрения это не только вполне возможно, но даже совершенно необходимо. Все дело в том, что нельзя подходить отвлеченно к содержанию аристократического и буржуазного искусства. Этим я хочу сказать, что нельзя рассматривать, например, классовое сознание аристократии само по себе; нельзя рассматривать его изолированно, т. е. совершенно отвлекаясь от всей сложной совокупности его отношений к сознанию противоположного класса, от всех тех многочисленных частных, которые связывают аристократическое сознание с антагонистическим классовым сознанием. Это справедливо также и по отношению к буржуазному сознанию.

Нельзя забывать о том, что общественное сознание есть

• диалектическое единство противоположных классовых сознаний. Надо видеть не только различие в единстве, но и единство в различии. Феодално-дворянское и буржуазное сознание, точно так же как буржуазное и пролетарское сознание, не только противоположны, но и тождественны. Следовательно, общественное сознание таит в себе «противоречие». Но сущностью «противоречия» является *переход в противоположность*. И развитие общественного сознания это подтверждает: господство феодального сознания сменяется господством противоположного буржуазного сознания; господство буржуазного сознания сменяется господством противоположного пролетарского сознания.

Те же самые общественные силы, которые являются причиной развития аристократического класса, порождают революционный буржуазный класс, который является могильщиком аристократического класса. Те же самые общественные силы, которые являются причиной развития буржуазного класса, порождают революционный пролетариат, который явится причиной гибели буржуазии.

Так же обстоит дело и в области общественного сознания. Количественные изменения общественного сознания приводят к тому, что данное классовое сознание сменяется противоположным ему классовым сознанием. Количественное изменение господствующего аристократического сознания в связи с количественным изменением подчиненного буржуазного сознания порождает господство противоположного ему буржуазного сознания. Само собою разумеется, что логика идеологического развития в конечном счете обусловлена логикой экономического развития.

«Современные Бомарше горожане (citoyens), — пишет Плеханов, — были, по крайней мере в большинстве случаев, потоками тех французских буржуа, которые с усердием, достойным лучшего применения, подражали дворянам и потому осмеивались Мольером, Данкурсом, Реньяром и многими другим. Поэтому в истории духа и нравов французской буржуазии мы видим по меньшей мере две существенно отличных друг от друга эпохи: эпоха подражания дворянству и эпоха противоречия ему. Каждая из этих соответствует определенной фазе развития буржуазии.

Наклонности и направления вкуса всякого класса зависят, следовательно, от степени его развития и еще больше от его

отношения к высшему классу, отношения, определяемого названным развитием» (VIII, 171 — 172).

Отсюда я делаю заключение, что содержанием данного искусства является не развитие данного классового сознания, взятого само по себе, но развитие данного классового сознания в связи с его отношением к сознанию противоположного класса. Но всякое отношение предполагает две величины: т. е. всякое отношение есть отношение А к В. Поэтому отношение зависит не только от А, но и от В. Так, например, отношение сознания одного класса к сознанию другого зависит не только от степени развития одного, но также и от степени развития другого.

Уточняя наше определение содержания искусства, мы можем теперь сказать, что содержанием данного искусства является развитие данного классового сознания в связи с развитием сознания противоположного класса. Диалектическое положение, что качественные различия связаны с количественными изменениями, мы можем теперь конкретизировать в применении к искусству следующим образом: количественное изменение данного классового сознания в связи с количественным изменением противоположного классового сознания порождает новую противоположную художественную форму.

Обратимся опять к французскому общественному сознанию и искусству. Мы отметим в нем три эпохи. Первая характеризуется тем, что в ней господствует аристократическое классовое сознание. Это проявляется между прочим и в господстве придворно-классического искусства. Буржуазное сознание играет подчиненную роль. Это выражается между прочим в том, что французский мещанин подражает дворянину. Вспомним, например, «Мещанина во дворянстве». Таким образом сущность отношения или связи аристократического сознания с буржуазным выражается в том, что первое служит второму объектом для подражания. Количественное изменение французского общественного сознания, расчлененного на классовые сознания, приводит к новой эпохе общественного сознания, качественно отличающейся от первой. Вторая эпоха характеризуется господством буржуазного сознания, противоположного аристократическому. Это выражается между прочим в господстве буржуазно-оппозиционного искусства, противоположного классическому

искусству. Связь между аристократическим и буржуазным сознанием выражается в том, что первое является для второго объектом для оппозиции или противоречия.

Количественное изменение общественного сознания (т. е. количественное изменение буржуазного сознания в связи с количественным изменением аристократического) имеет своим результатом новое качественное различие в общественном сознании. Оппозиционный характер буржуазного сознания сменяется новым. Связь между аристократическим сознанием и буржуазным выражается теперь в том, что первое служит объектом для революционного отношения со стороны второго. Качественное отличие этой эпохи общественного сознания от предыдущей выражается между прочим в том, что искусство этой эпохи, т. е. буржуазно-революционное искусство, качественно отличается от искусства предшествующего, т. е. буржуазно-оппозиционного. Первое противоположно второму. Господство буржуазного сознания проявляется и в эту эпоху в господстве буржуазного искусства.

Мы убеждены в том, что качественные различия художественных форм тесно связаны с количественным изменением содержания искусства, т. е. общественного сознания. Общественное сознание в классовом обществе расчленено на классовые сознания; оно является в классовом обществе единством противоположных классовых сознаний. Это усложняет, конечно, в значительной степени диалектику количества и качества в искусстве, но ни в коем случае не отменяет ее. Мне кажется, что вышеизложенные рассуждения показывают, что появление новых художественных форм тесно связано с количественным изменением содержания.

Ф. Брюнэттьер писал в свое время: «В литературе, как и в искусстве, после влияния личности, главнейшим действием является действие одних произведений на другие». <sup>149</sup> Этим он подчеркивает внутреннюю закономерную связь явлений искусства или, говоря точнее, «имманентный» момент в развитии искусства.

Плеханов по этому поводу делает следующее заключение: «Там, где Брюнэттьер видит лишь влияние одних литературных произведений на другие, мы видим, *кроме того* (курсив мой. — А. А.), глубже лежащие взаимные влияния общественных групп, слоев и классов» (VII, 219).

Здесь совершенно ясно видно, что Плеханов, подчеркивая чрезвычайно важное значение «каузального» момента, тем не менее отводит известное место и «имманентному» моменту. Плеханов не отрицает необходимости *точки зрения взаимодействия*. «Было бы глупо, — пишет он, — забывать, что это не только законная, но и совершенно необходимая точка зрения. Только одинаковой нелепостью было бы забывать, что эта точка зрения *сама по себе* ничего не объясняет, что мы, пользуясь ею, всегда должны искать «третье», «высшее» (VIII, 184). Этим «высшим» является экономическое положение тех классов, взаимное идеологическое влияние которых надо констатировать и понять. Плеханов выступает в данном случае как подлинный диалектик. И только с диалектической точки зрения, как мы пытались показать, можно выяснить истинное значение «начала антитеза», выдвинутого Плехановым.

Он так заключает свои рассуждения о «начале антитеза»: «Der Widerspruch ist das Fortleitende, — говорит Гегель. История идеологий как будто лишний раз показывает, что не ошибся старый «метафизик». Подтверждает она, повидимому, и переход *количественных изменений в качественные*» (курсив мой. — А. А.) (VIII, 221).

Но сущностью учения Гегеля о «противоречии», как мы видим, является *переход в противоположность*. А с переходом в противоположность связан один из важнейших диалектических законов: *закон отрицания отрицания*. Но В. Фриче, упустив из виду связь плехановского «начала антитеза» с гегелевым «противоречием», лишил его присутствующего ему диалектического смысла. В самом деле, у В. Фриче *антитеза* ничем не связана с *тезисом*, первая *никак* не выводится из второй. В. М. Фриче понимает в данном случае под «отрицанием» нечто совсем иное, чем *закон развития*. «Диалектика» принимает у него в данном случае, примерно, такой вид. Предположим, я положил на столе лист белой бумаги. *Тезис: на столе лежит белый лист*. Потом я его заменил листом черной бумаги. *Антитезис: на столе лежит черный лист*. Нет никакой внутренней закономерной связи между *антитезисом* и *тезисом*, хотя черный лист и *противоположен* белому листу. Но это «противоречие» есть результат *внешнего движения*, а не *самодвижения*. Подобно этому у В. Фриче появление чувствительной драмы, противоре-

ложной придворно-классической трагедии, *всецело* обусловлено факторами, лежащими вне самого искусства.

Гегель же указывает: «Результат диалектики есть отрицание; но это отрицание есть в то же время утверждение, потому что оно содержит в себе то, из чего оно произошло и не существует раздельно от него». <sup>150</sup>

Поэтому «отрицательная» диалектика В. Фриче *односторонняя*. Не следует забывать важного замечания Гегеля из большой «Логике» «Das Etwas ist die erste Negation der Negation». <sup>151</sup> В. М. Фриче так заканчивает свою статью: «... «Развитие и движение художественной надстройки совершается преимущественно антитетично — и только в этом смысле «диалектически» — выражая и отражая в своей области и своими формами борьбу классов и внутриклассовых групп. И у нас нет основания отступать от этой данной еще Плехановым схемы «диалектики» в жизни надстроечных областей». <sup>152</sup>

Совершенно справедливо, что у нас нет основания отступать от данной Плехановым схемы «диалектики». Но вместе с тем необходимо по возможности правильно выявить ее истинную сущность.