

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»¹.

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»².

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-

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 118.

² Там же, стр. 273.

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

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»².

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 вскрыет все ткани поэтического факта, доберется до той серд-

¹ «Литературоведение», стр. 10.

² Там же, стр. 14.

цевины его, где органически сливаются объект и субъект его, являясь изображением и выражением бытия, где открывается принцип его закономерности и необходимости»¹.

Не хвались, идучи на рать. «Острый скальпель» метода Переверзева не помог ему добраться до «сердцевины поэтического факта». Он, даже не заметив, выбросил ее совсем из литературы. Прделав эту операцию, он торжественно провозгласил сердцевиной то, что осталось в его искусных руках: форму, скорлупу, в которой была заключена сердцевина. Во всей этой самонадеянной и длинной тираде верно только одно: марксизм Переверзева «уверенно подходит к литературному явлению». Храбрость города берет. Но и тут дело так просто обстоит только в пословице. На деле же, чтоб города брать, нужен именно «острый скальпель». Скальпель же Переверзева остер только в его собственном воображении.

Обратимся к Плеханову, знавшему секрет аладиновой лампы, секрет магической формулы марксизма. Переверзев «знает по наслышке», что тайна внутренней закономерности поэтического факта лежит в диалектике бытия, в закономерном единстве субъекта и объекта. Но такого общего знания, являющегося, по существу, общим местом, совершенно недостаточно. Тайна так и остается тайной. А Переверзев так и остается при похвальбе, что вот он ее сейчас откроет, дайте ему только срок. Фраза о диалектике бытия так и остается пустой фразой, лишенной содержания. И так же, как Переверзев принял скорлупу за сердцевину, так и тут он принимает фразу о раскрытии тайны субъекта и объекта за самое раскрытие.

А Плеханов именно из этой диалектики бытия тайну вскрывает, не хвалясь заранее. Бытие развивается: на ряду с элементами старого в нем возникают и крепнут элементы нового грядущего бытия. Отсюда получается, что субъект отражает эту двойственность бытия. Одни «субъекты» «объединяются» с уходящей, старой действительностью; другие — с вновь нарождающейся, идущей на смену старому. Тогда субъекты вступают между собой в борьбу, группируясь в классы. Борьба их становится классовой борьбой. «Субъективисты, — говорит Плеханов, — слышащие это, скажут, что если я стану приспособлять мои идеалы к действительности, то я сделаюсь жалким прислужником «ликующих». Но они скажут это единственно потому, что они в своем качестве метафизиков не понимают двойственного антагонистического характера всякой действительности. «Л и к у ю-

¹ «Литературоведение», стр. 17.

щие» опираются на уже отживающую действительность, под которой зарождается новая действительность, служить которой значит содействовать торжеству «великого дела любви»¹.

Видите, вместо фразы о диалектике бытия, — расшифровывание этой диалектики и отражение ее в субъекте. Субъект един с действительностью, но сама действительность двойственна. И субъекты, реальные люди, носители «субъекта вообще» раздваиваются и не только раздваиваются, но и вступают в борьбу. Сравните с этим ясным, четким толкованием вопроса следующие глухие вещания Переверзева: «Источник закономерности поэтического сознания лежит в той необходимой и закономерной связи субъекта с объектом, которая называется бытием. Раскрытие этой закономерной связи субъекта с объектом в художественном произведении и составляет задачу марксистского литературоведческого анализа. Понять художественное произведение как закономерную и необходимую связь субъекта с объектом значит марксистски его объяснить»².

Где тут хотя бы намек на понимание двойственности объекта? А ведь именно эта двойственность и есть выражение той «диалектики бытия», тайну которой похваляется раскрыть Переверзев. Вместо него приходится выполнять эту задачу Плеханову. Он разъясняет нам, в чем состоит эта тайна: «Когда метафизик слышит, что общественный деятель должен опираться на действительность, он думает, что ему советуют мириться с нею. Он не знает, что во всякой экономической действительности существуют противоположные элементы и что помириться с действительностью значило бы помириться лишь с одним из ее элементов, с тем, который господствует в данное время. Материалисты-диалектики указывали и указывают на другой, враждебный этому элемент действительности, на тот, в котором зреет будущее»³.

Раньше Переверзев пекся о том, чтобы как-нибудь не смешали в одну кучу художественную литературу с другими идеологиями. Теперь он обнаруживает юское усердие в деле сохранения единства субъекта с объектом. Самое главное, советует он, не разделяйте этих двух вещей, они едины. Но как именно сохранить их единство, этого ему знать не дано. «Острый скальпель» его метода не вскрыл ему действи-

¹ Плеханов, т. VII, стр. 224.

² «Литературоведение», стр. 14.

³ Плеханов, т. VII, стр. 257.

тельного характера единства. И мы принуждены опять звать на помощь Плеханова.

Оказывается, что единство субъекта и объекта достигается как раз раздвоением самой действительности. Ошибка утопистов заключалась именно в противопоставлении объекта субъекту, в их разрыве, в отделении одного от другого. И вот, «чтобы поправить коренную ошибку утопистов, недостаточно было признать существование объективных научных истин. Необходимо было, кроме того, покончить с отмеченной Марксом логической ошибкой, делящей общество на две части, из которых одна — та, которая отрицает данную действительность, — стоит над обществом, а следовательно и над действительностью. А устранить эту роковую для теории ошибку можно было только одним путем: путем такого анализа, который открыл бы, что сами реформаторы, отрицающие данную действительность, являются продуктом развития этой же действительности. Этим был бы устранен из общественной науки дуализм объекта, т. е. данной действительности, и субъекта, т. е. реформатора, отрицающего эту действительность и стремящегося переделать ее сообразно своим реформаторским планам. Стремление субъекта представились бы тогда не чем иным, как следствием и показателем хода развития объекта. Это и было сделано Марксом в сотрудничестве с Энгельсом»¹.

Дуализм, деление мира на две непримиримые и несоединимые противоположности, стало возможным устранить только после того, как была обнаружена двойственность объекта. Заслуга научного социализма в том и заключается, что он устранил этот дуализм, которым страдали все без исключения утопические системы. Возьмите опять для сравнения любую выдержку из туманного учения Переверзева о субъекте и объекте. «Дело в том, — продолжает он раскрывать нам тайны субъекта и объекта, — чтобы прощупать в художественном произведении тот пункт, где объективное изображение переходит в субъект, где изображаемое и изобразитель образуют органическое единство. Именно в этом пункте мы подходим к тому бытию, которое лежит в основании данного художественного произведения, к той социальной действительности, где в живом, общественно-производственном процессе объект и субъект, конкретный предметный мир и конкретный человек даны в органической слитности... Решить эту задачу вовсе не так легко. Решение ее требует пристального изучения всех элементов поэтической структуры, напряженнейшего внимания к мельчайшим подробностям худо-

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 289—290.

жественной картины, упорного размышления, исследовательского чутья, даже (?) зоркости и пронизательности»¹.

Ясно ли вам, читатель, где этот таинственный пункт, в котором изображаемая действительность и изобразитель образуют органическое единство? Я думаю, и самому Переверзеву не ясно. Оттого он так туманно и выражается. Послушаем опять Плеханова. Он пишет по поводу Глеба Успенского: «Мы достаточно знаем, каким характером обладает наше земледельческое население, пока оно действительно остается земледельческим. Народники-беллетристы считают изображение этого характера главной своей задачей, и мы уже видели, как отразились на их произведениях свойства той среды, к которой принадлежат они сами. Но характер изображаемой среды, в свою очередь, не может остаться без влияния на характер художественных произведений»².

По-моему — ясно. Субъект не обязательно принадлежит к той среде, которую он изображает. Он может быть порожден совсем другой средой, сидеть в ней всеми своими корнями, образовать с ней полное единство. Но оттого, что он изображает другую среду, единство субъекта с объектом вовсе не нарушается. Дело объясняется просто тем, что объект не монолитен и не застыл в неподвижности, а многогранен и развивается. Именно свойства бытия, к которому принадлежит художник, толкают его на изображение другого бытия, черпающего свое содержание из развития все той же действительности. И дело тут не всегда складывается так, что художник стремится просто найти «наилучшее эстетическое выражение для данной формы жизни». Вернее, дело никогда так не складывается. Изображая среду, художник выражает свое отношение к ней, т. е. известные идеи, суждения, возникающие в его сознании под влиянием действительности. Изменится суждение автора об изображаемой среде, вместе с тем изменится и характер изображения той же самой среды.

Так, например, обстоит дело с Толстым, который, по мнению Плеханова, был не только сыном нашей аристократии, но долго был и ее идеологом, — правда, не во всех отношениях. Быть идеологом — это не значит быть только орудием эстетического отражения данной формы жизни. Такова функция художника с точки зрения Переверзева. Он говорит: «Не в субъективном движении, а в объективном бытии, не в движении идей, а в движении материальной действительности обязан искать объяснение поэтических явлений лите-

¹ «Литературоведение», стр. 15.

² Плеханов, т. X, стр. 34.

ратуровед, оперирующий марксистским методом... В основании художественного произведения лежит не идея, а бытие»¹.

Мы знаем, какой смысл вкладывает Переверзев в основное положение марксизма «бытие определяет сознание». Для него это значит, что художник, играя, воспроизводит свойственную данной форме жизни систему поведения, создает образы и только образы. Так он рассматривает и Толстого. Этот граф нашел наиболее совершенную эстетическую форму для крупнопоместной среды. Для Плеханова быть художником — значит быть идеологом. Вот пример. По поводу пьесы де-Кюреля «Le geras du lion» Плеханов развивает такие соображения: «Если кто похож на шакала, питающегося тем, что добывается чужими усилиями, так это именно акционер, весь труд которого заключается в хранении у себя акций, да еще идеолог буржуазного порядка, сам не участвующий в производстве, но подбирающий то, что остается от роскошной трапезы капитала. Талантливый де-Кюрель, к сожалению, сам принадлежит к разряду таких идеологов. В борьбе наемных рабочих с капиталистами он целиком становится на сторону этих последних, совершенно неправильно изображая их действительное отношение к тем, которых они эксплуатируют»².

Такой же точки зрения придерживается Плеханов и в отношении Толстого, в гениальных романах которого, по словам Плеханова, дворянский быт изображается, правда, без ложной идеализации, но все-таки там показана лучшая его сторона. Наиболее отвратительная черта этого быта — эксплуатация крестьян помещиками — совершенно не нашла своего отображения в произведениях Толстого. Плеханов это объясняет своеобразным, но непобедимым консерватизмом гениального художника.

Плеханов не ставит Толстому в укор того, что он изображает быт верхних слоев общества с точки зрения этих слоев. Плеханов понимает, что иначе быть не могло: «Человек, выросший при данных общественных условиях, склонен считать эти условия естественными и справедливыми до тех пор, пока его понятие не изменится под влиянием каких-нибудь новых фактов, мало-помалу порождаемых теми же самыми условиями»³.

С Толстым именно это и случилось. Его понятия круто изменились. Произошел целый переворот, сущность которого сводится, по словам Плеханова, к следующему: «Переворот, пережитый Толстым в начале 80-х годов, заключался преиму-

¹ «Литературоведение», стр. 10–11.

² Плеханов, т. XIV, стр. 155.

³ Плеханов, т. XXIV, стр. 240.

щественно в том, что наш великий писатель вышел из того гипнотического состояния, в которое он попал под влиянием окружающей его общественной среды и находясь в котором он выступил в нашей литературе как художественный бытописатель высшего сословия. Освободившись от гипноза, он самым резким образом осудил свою художественную деятельность»¹.

С изменением понятий изменилось отношение к изображаемой среде. Толстому весь тот период его художественного творчества, на протяжении которого он выступал в роли бытописателя высшего сословия, начал казаться периодом непростительной слабости. Такими же глазами он стал смотреть на всех художников, выражавших в образной форме стремления и вкусы высших классов. С самого начала творческой деятельности в Толстом боролись два отношения к жизни: языческое и христианское. Пока была сильна первая струя, Толстой воспевал безграничную радость жизни. Но победил в нем христианин, и эта победа поставила его в резко отрицательное отношение к своей прежней творческой деятельности.

До переворота он воспроизводил быт эксплуататоров с его лучшей стороны. После переворота он резко осудил свою художественную деятельность, идеализующую угнетателей народа. Но и после переворота Толстой не перешел на точку зрения угнетенных. Он занялся проповедью, с целью исправления эксплуататоров, душу которых, по его мнению, губит эксплуатация. Вы, конечно, обратили внимание, что и здесь у Плеханова все время идет речь об идеях, понятиях, воззрениях, об их изменениях, влекущих за собой изменение содержания и характера творчества. Таково отношение субъекта к объекту по Плеханову, и оно ничуть не похоже на то, каким его изображает Переверзев.

Бытие определяет сознание. Но сознание есть мышление о бытии. Фейербах остроумно говорил, что думать — значит связно читать евангелие чувств. Вот это-то мышление и определяется бытием. Плеханов утверждал, что мышление выражается на ряду с логическими понятиями, также и образами. Но от этого оно не перестает быть мышлением, т. е. известной суммой идей о мире. Именно в этом смысле он считал художника идеологом класса. Для Переверзева сознание художника утрачивает свою основную черту — мышление, так как мышление без идей немислимо. Сознание, которое выражается в образах, лишается у него своего содержания. Это — просто образы, представляющие собою со-

¹ Там же.

циальные характеры. Художник их об'ективирует в материи внешнего мира — в краске, звуке, слове. Художник является идеологом класса, лишь поскольку он выступает в качестве публициста, развивает свои взгляды, свое миросозерцание, свои политические убеждения, словом, когда он перестает быть художником. Но как только он обращается от публицистики к художественному творчеству, он отрясает с своих ног прах всяких идей, взглядов, мировоззрений; он оставляет весь этот ненужный хлам у входа в святилище искусства. Здесь, в храме художественного творчества, он предается чистым молениям, он только и заботится о том, чтобы найти наиболее совершенную эстетическую форму для бытия своего класса. Своеобразная интерпретация той самой концепции, которую развивал Пушкин:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен...

Взгляды, идеи, мировоззрения — это ведь и есть мышление; сознание состоит в этом, и ни в чем другом. Именно идеи и взгляды определяются бытием. Именно таков смысл положения: ход идей определяется ходом вещей. Переверзев же, повторяя без конца фразу «бытие определяет сознание», под шумок опустошает сознание, лишает его всякого содержания. Процесс художественного творчества совершенно изолируется от мышления; между ними пролагается непреходимая грань. Это — два совершенно отличные по содержанию процесса.

Поэтому судьбы мышления не связаны с судьбами художественного творчества. Какие бы перемены и перевороты ни претерпевало мышление художника, они никак не отражаются на характере его художественного творчества, которое продолжает идти определенными ему путями, воспроизводя свойственное данной форме жизни поведение. Это — два параллельных процесса, качественно различных, независимых друг от друга. Плеханов толкует нам о переворотах, происходящих в сознании художника и обусловленных ими переворотах в отношении художника к своему творчеству, за чем неизбежно должно наступить изменение самого характера творчества. Пустяки, отвечает Переверзев. Возьмите, например, Достоевского: «Только невнимательностью и можно объяснить тот факт, что некоторые критики усмотрели перелом в развитии его творчества. Ни о каком переломе не может быть и речи. Наоборот, от первого до последнего произведения

мы наблюдаем непрерывную последовательность, непрерывный рост, без всяких скачков и переломов»¹.

Все, как видите, шло без сучка, без задоринки, гладко и постепенно. Что в мировоззрении Достоевского произошел переворот — это так. Но он совершенно не затронул характера его художественного творчества. Даже наоборот. Каторга послужила внешним толчком к перевороту во взглядах Достоевского, к перевороту, который довел его взгляды, в конце концов, до уровня «ненужного хлама», по оценке самого Переверзева. Что же касается художественного творчества, то «каторга сыграла громадную роль в развитии таланта Достоевского и, с моей точки зрения, не отрицательную, а положительную»².

Чем же обосновывает Переверзев столь странное суждение? Тем, что каторга, не изменив характера творчества Достоевского, углубила его содержание. Каторга «открыла Достоевскому богатый материал для наблюдений как раз над той психикой, изучение и творческое воспроизведение которой составило его задачу с первых же шагов на литературном поприще. Он нашел на каторге воплощенным в живых лицах то, над чем билась прежде его творческая мысль. Не каторга определяла направление его творчества, а он взял у каторги то, что ему было нужно»³.

Создавая, например, образ Мурина, Достоевский отнюдь не выражал каких-нибудь взглядов и, тем паче, идей. Не таково художественное сознание, которое хотя и определяется бытием, но совершенно не задается целью выражать идеи в образах. Образом Мурина Достоевский, оказывается, давал ответ на вопрос: «чем станет «двойник», если в нем одержит верх дух гордости и своеволия, если он из «двойника» станет «своевольным»⁴.

Мысли, идеи, их возникновение и развитие определяются бытием. Но художественное творчество остается цельным, единым, независимым ни от каких катастроф, происходящих в мышлении. Творчество едино, потому что «основа этого единства не в личности автора, а в социальной обусловленности характера, проецирующего себя в образах»⁵.

Таким образом, сознание, понимаемое как мышление, определяется бытием на один фасон, а как художественное творчество — на другой.

Бытие определяет собой сознание в том смысле, что оно

¹ Переверзев, Творчество Достоевского, стр. 119.

² Там же, стр. 118.

³ Там же, стр. 119.

⁴ Там же, стр. 118.

⁵ «Литература и марксизм», 1929, № 2, стр. 20.

обуславливает тот или иной характер идей, взглядов и т. д. В этом социальная обусловленность мышления. С писателем дело обстоит иначе: «Не потому произведения объединяются в понятие творчества, что они созданы одним автором, а потому, что ткань их складывается из одних образов, что они обнаруживают ярко выраженное единство стиля, в котором... и проявляется социальная детерминированность писателя. Под творчеством Переверзев понимает вовсе не «механическое объединение произведений по признаку их принадлежности одному лицу», а органическое объединение по признаку единства «образов, единства стиля»¹.

Сознание, стало быть, не едино. Сознание разрывается на две части, и каждая из них определяется бытием на свой салтык. В художественном гении сознание, мышление Переверзев игнорирует как дело совершенно постороннее художественному творчеству. «Если уж определять гоголевский талант в терминах психологии, — изрекает он, — то нужно было бы сказать, что из двух психических сил художественного гения — чувства и воображения — Гоголь не имел совсем первого и был в избытке одарен вторым»².

Художественный гений — это и есть субъект, сознание которого определяется бытием. Сам Переверзев говорит: «Художественный образ, это — объект, подлежащий изучению, между тем как художник с его личными оценками и личной проповедью, есть субъект, преследующий цель поучения»³.

И в этом сознании выпадает, оказывается, основная его черта — мышление. Раз возникнув, сознание образует ту точку зрения, с которой субъект рассматривает бытие, так сказать очки, сквозь которые он смотрит на мир. Одна и та же действительность может представиться различно, если смотреть на нее с различных точек зрения. Так думал Плеханов.

Стало быть и изображение бытия будет различно, хотя оно по своему общему характеру осталось неизменным. Переверзев может сказать: но тут дело идет вовсе не об искусстве, а о науке. Это же — две вещи, с моей точки зрения, несоизмеримые. Именно, с вашей точки зрения. Я и говорю, что все зависит от точки зрения. Но я для вас не авторитет. Поэтому опять спрячусь за широкую спину Плеханова. А вы уж с ним ведайтесь сами, как хотите. Плеханов применяет такой же метод рассуждений и по отношению к искусству: «Всякий процесс развития, всякая «история»

¹ «Литература и марксизм» 1929, № 2, стр. 25.

² Переверзев, Творчество Гоголя.

³ Переверзев, «Творчество Достоевского», стр. 210.

представляется людям в различном виде, сообразно той точке зрения, с которой они на него смотрят. Точка зрения — великое дело. Недаром же Фейербах говорил когда-то, что человек отличается от обезьяны только своей точкой зрения»¹.

Чернышевский учил, что искусство есть воспроизведение не просто действительности, но понятий о ней. Понятия изменяются под влиянием изменения самой действительности. Чернышевский в своей диссертации показал, как изменяются человеческие понятия о прекрасном. Поэтому одна и та же действительность может быть воспринята и изображена по-разному. Величественное может стать смешным, пошлое — возвышенным, трагедия — комедией. Для Переверзева же создателем искусства является сама действительность, сам социальный характер, проецирующий себя в образах. И все такие определения, как трагический, возвышенный, пошлый, комический и т. д. — выражения ее, действительности, объективных свойств независимо от точки зрения, с которой ее рассматривают.

Переверзева, конечно, не вразумишь. Я это знаю. Приглашаю его пока послушать, что понимал Плеханов под сознанием, которое определяется бытием.

Вот слушайте: «Экономические отношения определяют собою взгляды людей и их действия. Но люди не всегда понимают характер своих собственных экономических отношений, и не всегда их взгляды развиваются так же быстро, как совершается развитие их экономических отношений. Чаще бывает так, что взгляды более или менее значительно отстают в своем развитии от экономики. Новые экономические отношения лишь с течением времени, лишь мало-помалу распатывают старые взгляды и порождают новые»².

Пусть попробует Переверзев доказать, что тут не идет речь о формуле «бытие определяет сознание». А смотрите: через каждые два слова повторяется слово «взгляды». Переверзев опять скажет, что тут идет дело не об искусстве. Ну так что ж? «Взгляды» — это лишь иное название «идей», образное выражение которых составляет, по Плеханову, сущность искусства.

Плехановская формула «бытие определяет сознание» равнозначна им же самим употребляемой формуле «бытие определяет мышление». Вот тому доказательство: «Поставить на ноги» гегелевскую диалектику мог только человек, убежденный в правильности основного положения философии

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 259.

² Плеханов, т. XI, стр. 265.

Фейербаха: не мышление обуславливает бытие, а бытие мышление»¹.

Ну, а мышление без взглядов и идей, повторяю, невозможно. Мышление без мыслей — это бессмыслица. Плеханов говорил так, следуя за Марксом, который тоже понимал под сознанием не только образы, но и чувства людей и вырастающие из них взгляды, идеи: «Над различными формами собственности, над социальными условиями существования выстраивается целая надстройка различных чувств и иллюзий, взглядов и мировоззрений. Все это творится и формулируется целым классом на почве материальных условий его существования и соответствующих им общественных отношений»².

Точка зрения для художника не играет никакой роли, так как его деятельность состоит только в том, чтоб отображать, воспроизводить поведение, социальный характер. Как воспроизводится этот характер, — это целиком и без остатка определяется свойствами самого воспроизводимого бытия. Социальный характер дан объективно, и он чрез посредство сознания художника переносится в образ, оформляется в стиле. Этот последний целиком определяется свойствами воспроизводимого характера. Ни исказить, ни изменить чего-либо в воспроизводимой действительности художник не властен. Если образ дан комичным, то это потому, что он сам по себе комичен независимо от впечатления, производимого на воспроизводящего его художника. То же самое в том случае, если социальный характер трагичен или драматичен, — тогда и образ автоматически приобретает соответствующие своему прототипу черты. Что бы автор ни думал о воспроизводимой действительности, какой бы точки зрения он ни придерживался, сознание художника всегда оказывается наилучшим образом приспособленным для воспроизведения действительности такой, как она есть сама по себе.

Стихия, которая воспроизводит себя через посредство Гоголя, это — среда мелкопоместного душевладения. «Отсюда, — заключает Переверзев, — вошли в душу Гоголя те образы мелких, бессодержательных характеров, картины нелепых, смешных сцен и курьезный, как сама среда, язык, которым он дал художественное, хотя и фантастическое бытие в своих «Вечерах»³.

Мелкие, бессодержательные характеры, нелепые, смешные сцены, — все это таково само по себе, независимо от точки зрения, с которой на них смотришь. Приемы торжественного

¹ Плеханов, т. XVIII, стр. 200.

² Маркс, Восемнадцатое брошюра Луи-Бонапарта.

³ Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 36.

и цветистого стиля, заимствованные Гоголем из украинской народной песни, в применении к мелкопоместному быту дали совершенно новый эстетический эффект. «Стоило только заговорить музыкальной, звучащей стройным аккордом периодической речью о делах такого господина, как Чичиков, и вы почувствовали лукавую улыбку на лице автора, и вы невольно откликнетесь улыбкой на улыбку»¹.

Какой же это господин — Чичиков? Ну, — смешной сам по себе. Оттого он и вызывает лукавую улыбку у автора и смех у читателей. Дело не в том, что Чичиков вызывал смех у автора, и это свое отношение автор представил в образе. Боже, упаси! Тогда бы тут были чувства, настроения и, чего доброго, идеи. Чичиков был «такой господин», который должен был непременно объективироваться в смешной образ, независимо от отношения автора к Чичикову. «Общая родовая черта всех созданных Гоголем характеров, — говорит Переверзев, — это ничтожность их существования, выражающаяся либо в полном бездельи, либо в совершении никому не нужных, бесплодных делушек и сопровождающаяся непониманием своей ничтожности, а иногда, и чаще, даже самодовольным убеждением в том, что они — соль земли. В этом и заключается источник того неудержимого смеха, который вызывают они. Чем больше довольства собой и убеждения в своей способности солить землю, тем комичней и курьезней они, тем меньше сожаления к ним. Ноздров или Плюшкин просто смешны и больше ничего... Итак, на вопрос, почему почти все, и во всяком случае все главные, герои Гоголя комичны, я отвечаю коротко: оттого, что они копят небо, воображая, что они солят землю»².

Вы можете спросить: существование этих людишек ничтожно и бесплодно с чьей точки зрения? Комичны они для кого? На чей взгляд они копят небо? Переверзев ответит: они комичны сами по себе, копят небо, так сказать, объективно, но при этом еще воображают, что солят землю. Причем же тут автор, — спросите вы? Может быть это он обнаружил, что изображаемые им социальные характеры копят небо, а сами себе представляются землю солящими? Нет, ответит Переверзев, тут были бы опять взгляды, идеи. А в художественном творчестве они не имеют места. Дело автора сводится к воспроизведению людишек такими, каковы они сами по себе, независимо от того, какими кажутся художнику.

Ну, а если бы художник, — не угомоняется читатель, — вместе с изображаемым им социальным характером тоже не

¹ Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 52.

² Там же, стр. 109—110.

понимал ни своей, ни их никчемности? Тогда все осталось бы по-старому, успокаивает вас Переверзев. «Данная форма жизни» ищет здесь для себя эстетического выражения и находит его. И дальше Переверзев поясняет, что иначе не могло быть, так как все герои Гоголя «принадлежали к общественному классу, который сделался социально-экономической необходимостью». С чьей, опять-таки, точки зрения? — спросите вы его. С своей собственной класс этот оставался нужным, пока его не свалила в историческую помойную яму пролетарская революция.

И до самого конца его классового существования находились художники, которым казалось, что их класс не только нужен, но что он есть подлинная соль земли. И они давали иную эстетическую форму бытия мелкопоместной среды. Переверзев отрезает читателю всякую возможность предположить, что тут дело в авторе, который уразумел, что перед ним не солителю земли, а коптителю неба. «Лишь исключительные люди помещичьей среды, — пишет Переверзев, — угадывали, что такая жизнь — не светильник, а копилка неба. Но Гоголь был художником не исключений, а массового, рядового помещика, который коптил небо и озирался ясным соколом. Вот почему смех и стал основной стихией его творчества»¹.

Выходит, Гоголь потому именно так удачно изобразил среду мелкого душевладельца, что он сам видел в ней светильник, а не бессмысленное копчение неба. Переверзев и подтверждает это парадоксальное предположение. Изобразив процесс распада помещного хозяйства под давлением развивающихся капиталистических отношений, Переверзев говорит, что разложение поместных устоев выталкивало из душевладельческой среды искателей лучшей доли, уходивших в города. «Так создавалась ничтожная численно группа, в которой сохранились, конечно, типичные черты поместной психики, но которая пережила чрезвычайно сложную эволюцию и приобрела свою собственную и резко отличную от поместной физиономию. Энергичная работа мысли, общение с разночинной интеллигенцией или, в случае успеха, с великосветскими кругами — сильно отзывались на психологии этой группы. Здесь разрыв с помещьем был гораздо глубже и решительней. Гоголь пытается захватить в своем творчестве и этот отпрыск поместной среды. Психология этой группы была очень близка Гоголю. Ведь он сам был одним из таких искателей, сам вступил в эту группу благодаря могучему художественному дарованию»².

¹ Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 111.

² Там же, стр. 42.

Может возникнуть недоуменный вопрос: раз «типичные черты поместной психики» сохранились, то в чем же тогда состояла своя особенная и «резко отличная» физиономия этой группы? Но это мимоходом. Нас интересует здесь другое. Переверзев говорит, что психология этой группы была близка Гоголю и что эта группа характеризовалась энергичной работой мысли. Однако же с самим Гоголем дело обстояло иначе: «Сильная интеллектуальная жизнь осталась вообще за пределами гоголевского достижения, очевидно потому, что и сам он не был серьезно образованным человеком, как Пушкин, Лермонтов или, впоследствии, Тургенев и Толстой. Это и было причиной его слабости, когда он брался за изображение интеллигенции. Но это же было причиной того особенно проникновенного постижения психологии рядового «существователя» из поместного чиновного круга, которое дало ему право на вечность в качестве художника этих крутов»¹.

Вот как! Невежество Гоголя помогло ему особенно глубоко постигнуть психологию рядового существователя из мелкопоместной и чиновной среды! Анненков рассказывает в своих воспоминаниях, что Маркс в споре с Вейтлингом в присутствии Анненкова, сердито заявил в ответ на аргументацию Вейтлинга, что «невежество, чорт возьми, еще никому и нигде не помогало!» Переверзев не согласен тут с Марксом. Он как будто завидует лаврам славной памяти полковника Скалозуба. Тот высказался однажды так: «По моему суждению, пожар способствовал ей (Москве. — С. III.) много к украшению».

По «суждению» Переверзева, каторга помогла Достоевскому глубже постигнуть психологию своевольных и тем самым оказала благотворное влияние на развитие творчества Достоевского. А будь Гоголь немного пообразованнее, так ведь мы, пожалуй, и не имели бы законченного эстетического отображения мелкопоместной среды. Переверзев так прямо и пишет всеми словами: «Обладай Гоголь большей интеллигентностью, он слишком ушел бы от поместной и чиновной толпы и обнаружил бы не больше силы в ее изображении, чем обнаружил ее даже титан Пушкин в своих обращениях к этой среде. Этого, к счастью русской литературы, не случилось»².

Чтоб удачно эстетически отобразить быт мелкопоместной среды, художник должен был быть «недостаточно интеллигентным». Гоголь как раз и обладал этим драгоценным качеством. Но ведь в среде, им изображенной, были еще менее интеллигентные представители, которые несли «на своих плечах

¹ Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 42.

² Там же, стр. 42.

груз обывательской психологии поместно-чиновной среды» еще в большей, или, во всяком случае, не в меньшей мере, чем Гоголь. Она ведь кишела такими типами. В чем же особое счастье русской литературы? Не Гоголь, так другой нашел бы для этой среды эстетическое оформление ее бытия. Ведь всякая «данная форма жизни», как бы то ни было, «воспроизводит вне непосредственной борьбы за жизнь свойственную ей систему поведения». А тут вдруг такое маловажное обстоятельство, как большая интеллигентность художника могла бы испортить все дело. Тогда Гоголь «слишком далеко ушел бы от поместной и чиновной толпы».

Но как же тогда понять следующую тираду того же ученого исследователя Переверзева: «Не произволом и капризом автора определяется образный состав его творчества, и не в его власти вырваться из детерминированного круга образов, потому что он и его образы связаны как субъект и объект единой социальной действительностью. Куда бы ни летел на крыльях творческого воображения автор — в надзвездные эфиры или в преисподнюю, под экватор или на полюсы, в древний Рим или средневековый Париж, — он летит, окруженный своими образами, всюду несет их с собой»¹.

Но, «обладай Гоголь большей интеллигентностью», он улетел бы от своей среды, несмотря на всю детерминированность своего сознания образами, воспроизводящими ее социальный характер. Разве тогда художник утерятил бы свою закономерную связь с объектом? И разве утрачивалась эта связь у интеллигентного и образованного Пушкина, оказавшегося бессильным в изображении поместной и чиновной толпы? Изменилась бы тогда не сама изображаемая среда, она могла остаться неизменной. Претерпела бы изменение точка зрения художника, его взгляд на изображаемую среду, его отношение к ней. Но это неизбежно отразилось бы на характере изображения, дало бы иные образы.

Изображаемая Гоголем среда не всегда представлялась ему пошлой, ничтожной, никчемной, небокопительской. Вспоминая свою юность, Гоголь пишет: «Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства мне было весело под'езжать в первый раз к незнакомому месту: все равно, была ли то деревушка, бедный уездный городишко, село ли, слободка — любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд. Под'езжая к деревне какого-нибудь помещика, я любопытно смотрел на высокую, узкую деревянную колокольню или широкую, темную деревянную церковь. Заманчиво мелькали мне издали, сквозь

¹ «Литература и марксизм», 1929, № 2, стр. 21—22.

древесную зелень красная крыша и белые трубы помещичьего дома, и я ждал нетерпеливо, пока разойдутся на обе стороны заступавшие его сады, и он покажется весь, с своей тогда, увы! вовсе не пошлой наружностью, и по нем старался я угадать: кто таков сам помещик, толст ли он, и сыновья ли у него, или целых шестеро дочерей со звонким девичьим смехом, играми и вечной красавицей меньшей сестрицей, и черноглазы ли они, и весельчак ли он сам, или хмурен, как сентябрь в последних числах, глядит в календарь да говорит про скучную для юности рожь и пшеницу».

«С своей тогда, увы! вовсе не пошлой наружностью!» Вот если бы и позднее Гоголь остался при убеждении, что дом помещика и его обитатели не пошлы, было ли бы изображение и дома, и его обитателей все таким же, как мы видим их в «Мертвах душах»? По Переверзеву ничего бы не изменилось, так как характер социально детерминирован и переносится со всеми своими атрибутами в создание художественного гения. Переверзев сам приводит только что цитированное место, но проходит совершенно равнодушно мимо замечания: С «своей, увы! тогда вовсе не пошлой наружностью». С его точки зрения это вполне естественно. Взгляды автора, его идеи, его мировоззрение могут меняться, как им угодно; эстетическое же воспроизведение остается неизменно таким, какова сама по себе воспроизводимая действительность. Но в таком случае зачем же ставить счастье русской литературы в зависимость от большей или меньшей интеллигентности Гоголя?

Переверзев пишет: «Личное совершенство и несовершенство ничего не могли изменить в положении гоголевских героев: они всегда оставались бы копителями неба, юридически занимая при этом верхушку общественной пирамиды. Положение душевладельца-помещика в условиях развивающегося денежного хозяйства было таково, что при всяких качествах он годился в герои комедии и, в лучшем случае, трагедии: не мог он только быть героем драмы в смысле разумного творческого действия»¹.

Допустим. Но почему же такое «личное совершенство», как большая интеллигентность художника той среды, с которой он связан как субъект с объектом, изменила бы в корне дело, превратила бы его в человека, совершенно бессильного и неспособного для воспроизведения в образах своей собственной среды?

¹ Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 111.

Все то же, знакомое нам рассуждение. Оно имеет своей предпосылкой, что «такой господин», как Чичиков, представляется всем людям без различия именно «таким господином», а беспросветная обыденщина и непроходимая пошлость не чем иным, как пошлостью и обыденщиной никому казаться не могут. Как же поступить тогда с самими дупладельцами, которые даже и не подозревали, что они копят небо? А ведь несомненно, эти субъекты тоже совершенно закономерно связаны с объектом. Переверзев продолжает: «Из хаоса мечущихся в глаза предметов Гоголь искусно умеет выбирать и сгруппировывать как раз то, что дает вам живо и ощутительно увидеть его бессмыслицу и в то же время душу его, потому что бессмыслица и есть дух, парящий над этим хаосом»¹.

Но чтобы постигнуть эту бессмыслицу нужно было именно сбросить с плеч своих груз обывательской психологии поместно-чиновной среды. Иначе, не выйдя за ее пределы, нельзя ни самому понять, что это бессмыслица, а не соление земли, ни дать понять это другим. Мелки и ничтожны не только люди мелкопоместной среды. Сама природа около них такова же. Так уверяет Переверзев. Гоголь «искусно пользуется приемами высокой торжественной речи для более выпуклого изображения убогости и мелкости вида»².

Вид убог и мелок сам по себе, независимо от впечатления, производимого им на зрителя. Отчего же не замечали этого самоочевидного обстоятельства сами небокопители? Как они не видели своего небокопительства? А ведь сама комичность гоголевских типов состоит, по словам Переверзева, именно в том, что они этого не замечают. Очевидно потому, что они смотрят на самих себя и окружающие их виды иными глазами, или, если Переверзеву больше нравится его собственное выражение, оттого, что они менее интеллигентны, чем Гоголь. Объект, действительность одни и те же, а восприятие их в сознании человека различно. Будет ли в таком случае эстетическая форма одинаковой?

Характеры пошлы, пусты сами по себе. Вид — тоже. Но вот собаки, лающие на дворе Коробочки? Гоголь так описывает их лай: «Между тем псы заливались всеми возможными голосами: один, забросивши вверх голову, выводил так протяжно и с таким старанием, как будто за это получал бог знает какое жалованье; другой отхватывал наскоро, как пономарь; промеж них звенел, как почтовый звонок, неутомный дискант, вероятно, молодого щенка, и все это, на-

¹ Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 81.

² Там же, стр. 83.

конец, довершал бас, может быть, старик, наделенный дужей собачьей натурой, потому что хрипел, как хрипит певческий контрабас, когда концерт в полном разливе. Тенора поднимаются на цыпочки от сильного желания вывести высокую ноту, и все, что ни есть, порывается кверху, закидывая голову, а он один, засунувши небритый подбородок в галстук, присев и опустившись почти до земли, пропускает оттуда свою ноту, от которой трясутся и дребезжат стекла».

Переверзев говорит по поводу этого описания: «Таких примеров юмористического употребления эпического сравнения можно бы привести еще несколько». Но что же тут собственно эстетически воспроизведено: впечатление, вызванное в сознании художника собачьим лаем, или сами собаки проецировали себя в образах, со всеми свойственными им атрибутами, продикував художнику его комические приемы? Что Чичиков «такой господин», это еще куда ни шло. Но собаки? И они тоже «такие» собаки, что «стоило только заговорить музыкальной, звучащей стройным аккордом периодической речью» об их лае, как они уже получили наиболее совершенное эстетическое воплощение?

«Смешные, нелепые характеры, смехотворность, пустяковинная жизнь, жалкие фигуры, расчетливая бессмыслица, никчемность, объективная бессмыслица, несимпатичные и курьезные люди, ничтожная маниловщина, бесцветный и бескустный корень мелкопоместного быта, небокопительство, пустомыслие и пустословие, примитивность и несложность жизни» — таковы эпитеты, которыми переполнена вся книга Переверзева о Гоголе. Щедрою рукой рассыпает их автор по своим страницам. Я мог бы без малейшего труда почти произвольно увеличить число таких эпитетов и аттестаций. Но чтобы не злоупотреблять терпением читателя, которому может надоесть их однообразие, я удовлетворюсь всего лишь одной, нужной для моей цели цитатой. «На почве социальной ненужности поместного класса, бессмысленности и никчемности его существования в лучших представителях его рождается тоска, жажда уйти подальше от своей среды, хоть в мечтах пожить с иными живыми людьми, и поэт, следуя за своим тоскующим героем, незаметно переходит к изображению картин, далеких и чуждых окружающему его миру»¹.

Из этого ясно, что бессмысленность и никчемность — это свойство самого бытия, существовавшее до того, как появилось сознание их в головах лучших представителей среды. Эти черты существуют в самом объекте, независимо от

¹ Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 176.

того, как они воспринимаются субъектом. Но эту свою позицию Переверзев не выдерживает до конца. Так, он пишет: «Для понимания красоты Кавказа нужно было обладать высокой интеллигентностью и той усталостью от бессодержательной жизни, которыми были пронизаны лучшие представители крупнопоместной, великосветской среды»¹.

Итак, для понимания красоты Кавказа нужна высокая интеллигентность, а специфическим условием глубокого постижения психологии поместно-чиновной среды является недостаточная интеллигентность и груз этой самой психологии. Очень хорошо. Но чего же в таком случае стоят разговоры о том, что социальные характеры проецируются в образы такими, каковы они сами по себе, независимо от восприятия их автором? Красивый, трагичный, комичный, пошлый, бесцельный и т. д. — все это термины, обозначающие не свойства предметов внешнего мира самих по себе; они служат обозначением тех впечатлений, которые объект вызывает в субъекте. Этими словами выражается известное отношение субъекта к объекту.

Такому именно пониманию дела учит нас Плеханов. Он тут следует целиком за своими учителями, основателями научного социализма.

Неразумность и несправедливость — это не свойства самих общественных отношений, присущие им самим по себе. Лишь на определенной ступени развития они начинают восприниматься угнетенным классом как несправедливые и неравные. Вне этого отношения угнетенного класса эпитеты «несправедливый» и «неразумный» теряют всякий смысл. Классам господствующим эти же общественные отношения продолжают казаться и справедливыми и разумными. Точно так же дело обстоит с комичностью характеров, пошлостью, бесцельностью жизни и прочим в этом роде. Сознание всего этого наступает в результате развития производительных сил и нарастания противоречия между их состоянием и общественной формой, в которой совершается процесс производства. И художник, у которого возникает сознание неудовлетворительности старого общественного порядка, именно это свое сознание выражает в образах, а не просто и безучастно, как летописец, «не ведая ни жалости, ни гнева, добру и злу, внимая равнодушно», воспроизводит социальный характер.

Переверзев утверждает, что этот характер комичен и пошел сам по себе, что миргородский вид мелок сам по себе, что собачий лай непременно должен проецироваться в

¹ Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 73.

комические приемы, а помещичий дом пошел также в силу своих свойств. Переверзев в этом случае не оригинален. Он имел многих предшественников, и в их числе такого великана, каким был Чернышевский. Но эти воззрения Чернышевского были слабой стороной его эстетической теории, которую Плеханов критиковал. «Он ошибался, говоря, что хотя содержание возвышенного и может наводить нас на различные мысли, усиливающие то впечатление, которое мы от него получаем, но что сам по себе предмет, производящий такое впечатление, остается возвышенным, независимо от этих мыслей. Отсюда следует тот вывод, что возвышенное существует само по себе, независимо от наших о нем мыслей. По мнению Чернышевского, возвышенным нам представляется самый предмет, а не вызываемое им настроение. Но его опровергают им самим приводимые примеры. Он говорит, что Монблан и Казбек — величественные горы, но никто не скажет, что они бесконечно велики! Это так; но никто не скажет также, что они величественны сами по себе, независимо от производимого ими на нас впечатления. То же приходится сказать и о прекрасном. По Чернышевскому выходит, с одной стороны, что прекрасное в действительности прекрасно само по себе; но, с другой стороны, он сам же объясняет, что прекрасным нам кажется только то, что соответствует нашему понятию о «хорошей жизни», о «жизни, как она должна быть». Стало быть, предметы прекрасны не сами по себе»¹.

Видите, проф. Переверзев, опять ненавистные вам мысли и идеи. Заметьте, не идеи, свойственные характерам. Нет, речь идет об идеях, вызываемых этими социальными характерами в сознании соприкасающегося с ними субъекта, будь то художник или простой смертный. Социальные характеры выступают по отношению к субъекту как объект, действующий определенным образом на субъект, вызывающий в нем то или иное настроение, те или иные мысли, которые субъект и обозначает терминами: возвышенный, комичный и т. д.

Художник же, мыслящий образами, дает понять свои мысли именно тем, что соответственным «образом» конструирует свои художественные образы. Это, как видите, совсем не то, что утверждаете вы: — образы проецируются из действительности со всеми своими атрибутами, создающими в своей совокупности стиль.

Плеханов дальше объясняет, чем были вызваны ошибки Чернышевского. Вот, не угодно ли вслушаться: «Эти ошибки нашего автора объясняются — кратко говоря — уже указан-

¹ Плеханов, т. VI, стр. 288—289.

ным нами отсутствием у него диалектического взгляда на вещи»¹. А Переверзев нас уверял, что он стоит «пред лицом литературы с диалектическим методом в руках». Как же это с ним случилось такой пассаж, что он впал в ошибку, обусловленную именно отсутствием диалектического метода?

Но слушайте Плеханова дальше: «Он (Чернышевский.— С. Ш.) не умел найти истинную связь между объектом и субъектом, объяснить ход идей ходом вещей»². А Переверзев похвалялся, что он раскрыл тайну внутренней закономерности поэтического факта, которая лежит в диалектике бытия, в закономерном единстве субъекта и объекта. Плеханов уличает Переверзева как раз в отсутствии диалектики, в неумении понять истинную связь субъекта и объекта, т. е. в отсутствии всего того, чем так кичится, идучи на рать, Переверзев.

Но Плеханов еще не кончил: «Поэтому он по необходимости пришел к противоречию с самим собой и, вопреки всему духу своей философии, придал объективное значение некоторым идеям»³. В противоречие с самим собой впал и Переверзев. Но отсюда начинается различие между ним и его великим предшественником. Чернышевский впал в ошибку, придал объективное значение некоторым идеям, вопреки духу своей философии. С Переверзевым все это случилось именно благодаря «духу» его собственной философии. Противоречия и ошибки заложены в ней, «имманентны» ей.

Но дослушаем Плеханова: «Эта ошибка могла быть замечена только тогда, когда философия Фейербаха, лежащая в основе эстетической теории Чернышевского, стала уже превзойденной ступенью. А для своей эпохи диссертация нашего автора все-таки была в высшей степени серьезным и замечательным произведением»⁴.

В эпохе все дело. Во времена Чернышевского методы, которыми он оперировал в искусстве, были огромным шагом вперед. Теперь же философия Чернышевского стала в свою очередь превзойденной ступенью. Как раз Плеханов и превзошел ее. Возврат к точке зрения Чернышевского в наше время есть безусловный и большой шаг назад.

Раз социальный характер, свойственный данной форме жизни, проецируется «вне непосредственной борьбы за существование», в образе со всеми своими атрибутами, то субъект в художественном творчестве может и должен быть целиком выведен из объекта. Но такое понимание тайны закономерной

¹ Плеханов, т. VI, стр. 289.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

связи субъекта и объекта Плеханов считал искажением не только диалектики, но даже и материалистических воззрений Фейербаха. «Кто захотел бы объяснить субъективный мир посредством объективного,— говорит Плеханов,— ввести первый из второго, тот показал бы, что в материализме Фейербаха он ровно ничего не понял. Это учение,— как и учение Спинозы,— не выводит одной указанной стороны из другой, а только устанавливает их сопринадлежность к единому целому. Впрочем, в этом отношении с материализмом Фейербаха совсем не расходились и другие главнейшие разновидности, по крайней мере, материализма нового времени»¹. Но Переверзев разошелся с Фейербахом, хоть он и считает себя материалистом нового времени.

Тайна субъекта и объекта разрешается у него таким образом, что первый исчезает вовсе, растворяется во втором. Субъект перестает существовать. Это — не единство, а тождество субъекта и объекта. Диалектический же материализм учит, что единство как раз заключается в том, что ни одна из его сторон не уничтожается, обе сохраняются. У идеалистов объект отождествляется с субъектом, растворяется в нем. У Переверзева наоборот. И та, и другая концепция искажают действительное положение вещей.

Именно на этом слиянии субъекта с объектом основываются «методологические директивы» Переверзева об устранении из литературоведческого анализа авторской личности. Раз сознание, т. е. чувства и мысли автора, ничего не в состоянии переменить в характере эстетического произведения действительности, как бы ни изменялись они сами, то ясно, что сознание художника оказывается не при чем в процессе создания художественного произведения. Но тогда незачем тащить его и в литературоведение. Переверзев верен «духу» своей философии, когда он упрямо отрицает всякое значение личности художника. «В основании художественного произведения,— твердит он,— лежит не идея, а бытие, стало быть литературоведческое исследование и должно обнаружить не идею, а бытие, лежащее в основании поэтического явления.

Чтобы научно исследовать «Войну и мир», понять генезис и характер этого романа, нужно знать, какая объективная действительность является его основанием, но совсем не мысли Толстого. «Война и мир» возникает не из замыслов, а из бытия»².

¹ Плеханов, т. XVIII, стр. 168.

² «Литературоведение», стр. 11.

Эту свою «идею» Переверзев повторяет и во всех своих работах на разные лады. «Задача литературоведа заключается в том, — продолжает он развивать ее, — чтобы раскрыть в художественном произведении то объективное бытие, которое дало для него материал и определило его структуру. К раскрытию этого бытия, уяснению органической, необходимой связи данного художественного произведения с определенным бытием и сводится марксистское исследование»¹.

Бытие прямо определяет собой структуру художественного произведения, минуя субъективное сознание. Что же это такое, как не устранение субъекта? В чем же заключается тут единство субъекта и объекта? И ничего уже нельзя исправить в этой концепции запоздалыми заявлениями вроде следующего: «Пока мы видим в художественном произведении изображенный объект и не видим в нем изображающего субъекта, пока в изображенном мы не видим изображателя, мы не можем понять и объяснить произведение. Рассматривая то, что изображено в данном поэтическом произведении, литературовед-марксист прежде всего обязан поставить и решить вопрос, где изображатель»².

Здесь мы имеем дело с одной из разновидностей того противоречия, которое, как объяснил Плеханов, обуславливается отсутствием понимания истинной связи объекта и субъекта. Только в работе о Гоголе, например, это противоречие предстояло нам в ряде конкретных суждений, тут же оно выступает в своей абстрактной, обобщенной, теоретизированной форме. А когда нет ясного понимания, то люди поневоле начинают говорить языком пифий.

В чем заключается активность бытия? В том, как нам уже показал Переверзев, что оно ищет себе эстетического оформления и непременно его находит. «Данная форма жизни» вне непосредственной борьбы за существование воспроизводит свойственную ей систему поведения». Таково содержание тезиса, что бытие дает материал для художественного произведения и целиком обуславливает его структуру. К чему тут сводится роль субъекта? Служить органом точного воспроизведения социального характера со всеми его атрибутами, давать образы. Бытие активно, но субъект обречен на пассивность. Как отдельный волос не властен пасть с головы человека без воли божией, так ни один из атрибутов воспроизводимой действительности не может быть ни искажен, ни опущен воспроизводящим субъектом. Он — не более

¹ «Литературоведение», стр. 14.

² Там же.

чем пластинка, на которой «социальный характер» напевает свои атрибуты.

Субъект лишается в художественном творчестве основного своего свойства, которое, собственно, и служит выражением его связи с объектом; он лишается сознания. Ход идей определяется ходом вещей. Но идеи Переверзев устраняет из художественного творчества, а с ними вместе и субъекта, в голове которого они возникают.

По словам Переверзева, решение задачи, где и как объект переходит в субъект, требует «упорного размышления, исследовательского чутья, даже зоркости и проницательности». Мудрый совет, что и говорить!

Без зоркости и проницательности, о которых толкует наш исследователь, того и гляди останешься в дураках во всяком деле, а не только при решении заданного Переверзевым ребуса: где в данном изображении изображитель? И напрасно автор предпослал этим похвальным качествам словечко «даже». Упорное размышление, конечно, тоже необходимое достоинство всякого серьезного исследования. Штука в том, что этот спасительный рецепт не выполняется самим нашим врачом, другим его прописывающим. У него не оказывается ни зоркости, ни проницательности. Иначе бы он не просмотрел содержание искусства и не заменил бы его формой. Больше того, он так и до сих пор не заметил изображателя а ограничился опять пустой похвальбой, что вот он его сию минуту, поразмыслив, откроет. Нельзя открыть изображателя тому, кто считает его лишенным сознания.

По Переверзеву изображатель в момент творчества впадает в транс, творит в бессознательном состоянии, в состоянии беспамятства. Он утрачивает на это время всякие идеи, чувства, настроения. Но с тем вместе исчезает и сам изображатель. Как же наш зоркий и проницательный литературовед не заметил этого исчезновения, а потом хлопочет над его поисками, да еще и других приглашает к тому же? Автор этой остроумной концепции разъяснил нам, что образы состоят из чувств, идей; поведение проецируется со всем этим из социальной действительности. Устраните чувства, идеи — что же остается? Пустая и бессодержательная абстракция. Но ведь то же самое и с изображателем. Раз вы устраняете его чувства, идеи, то не остается не только самого изображателя, но даже и его «образа». Ужели автор не замечает что задает себе невыполнимую задачу — найти несуществующее, поймать пустоту?

Но Переверзев знает «понаслышке», что домарксовский материализм страдал пороком пассивности, что по его уче-

нию субъект просто подвергался действию окружающей действительности и ее в себе отражал. Наш автор желает оградить сочиненную им конструкцию от упреков в пассивности. Поэтому он притягивает сюда явно за волосы известный тезис Маркса о Людвиге Фейербахе. Но зоркость и пронизательность и тут ему изменили. У Маркса речь идет об активном воздействии человека, т. е. субъекта на внешний мир, на объект. А у вас, многоуважаемый последователь Маркса? У вас активно само бытие, которое целиком сливается с субъектом. У вас само «бытие организует» художественное произведение. Взгляните на то, что вы написали. На этот раз я взываю тоже к вашей зоркости.

Бытие определяет сознание. Но понятие «бытие» вы определяете так: «Только рассматривая бытие как диалектическое единство объекта и субъекта, можно говорить, что оно определяет художественное творчество. Источник закономерности поэтического создания лежит в той необходимой и закономерной связи субъекта с объектом, которая называется бытием»².

Но субъект — это сознание. Таким образом, сознание, определяемое бытием, является в то же время частью бытия, частью того, что определяет. Сознание само себя определяет. Неизвестно, чем же определяется это, включенное в бытие, составляющее часть бытия, сознание.

Когда вы говорите: бытие есть единство объекта и субъекта, — вы тем самым ставите бытие в зависимость от сознания. Вы делаете при этом массу усилий, стремясь выдать это учение за марксистское. Вы обманываете или и самих себя и других, или только других.

Суть учения марксизма о субъекте и объекте, о бытии и сознании состоит как раз в том, что бытие независимо от сознания.

Предупреждаю: не спешите браниться, как это вы имеете обыкновение делать. Я не стану ссылаться на многие авторитеты. Укажу лишь, что думал об этом один марксист, понимавший кое-что в этом деле.

Слушайте же: «Материализм вообще признает объективно реальное бытие (материю), независимое от сознания, от ощущения, от опыта и т. д. человечества. Материализм исторический признает общественное бытие независимым от общественного сознания человечества. Сознание и там и тут есть только отражение бытия, в лучшем случае приблизительно верное (адекватное, идеально точное) его отражение». (Разрядка моя. — С. III.)

¹ «Литературоведение», стр. 14.

² Там же.

Так говорит один небезызвестный марксист. А у вас? У вас отражение бытия составляет часть самого бытия. Сознание у вас есть бытие. Сознание само себя отражает. У вас налицо — тождество сознания и бытия. Это — чистейшей воды идеализм. В этом пункте ваш вульгарный механический материализм перерастает в идеализм. Но напрыгайте еще раз ваши зоркость и пронизательность, вчитайтесь в то, что пишет дальше тот же марксист: «В этой философии марксизма (утверждающей независимость бытия от сознания. — С. III.), вылитой из одного куска стали, нельзя вынуть ни одной основной посылки, ни одной существенной части, не отходя от объективной истины, не впадая в объятия буржуазно-реакционной лжи».

Вы же поставили на место независимости бытия от сознания — зависимость и продолжаете утверждать, что ваша философия марксистская. Кто же прав? Вы или упомянутый марксист? Вы «вынули» не какую-нибудь часть, а самую основу, суть философии марксизма. Вы впали в объятия буржуазно-реакционной лжи.

Ваше учение о единстве бытия и сознания на деле есть учение об их тождестве. Сколько вы ни силились, вы не могли выжать из уст своих чего-либо членораздельного, внятного об их различии.

Вы дерзаете считать своим учителем Маркса. На деле — вы единомышленник и последователь Богданова.

Вот что писал этот «философ», тоже считавший себя марксистом: «В своей борьбе за существование люди не могут объединяться иначе, как при помощи сознания: без сознания нет общения. Поэтому социальная жизнь во всех своих проявлениях есть сознательно психическая... Социальность нераздельна с сознательностью. Общественное бытие и общественное сознание, в точном смысле этих слов, тождественны» («Из психологии общества», 1902, стр. 51, курсив Богданова).

Я прошу вас объяснить, чем отличается ваша формула — «бытие как диалектическое единство объекта и субъекта» — от формулы Богданова — «социальная жизнь во всех своих проявлениях есть сознательно психическая»?

Или от следующей формулы Авенариуса: «Никакое полное описание данного или находимого нами не может содержать «среды» без некоторого Я, чьей средой эта среда является, по крайней мере того Я, которое описывает это находимое?»

Сколько бы вы ни проявляли «напряженнейшего внимания к мельчайшим подробностям, упорного размышления,

исследовательского чутья, даже зоркости и пронидательности» — все будет тщетно: содержание этих формул одинаково. Это, повторяю, — идеализм. И повторяя это, я приведу оценку все того же марксиста: «Эта теория тождества общественного бытия и общественного сознания есть сплошной вздор, есть безусловно реакционная теория». (Разрядка моя. — С. III.).

Марксист рассуждает далее: «Мир есть мое ощущение: не Я «полагается» (создается, производится) нашим Я; вещь неразрывно связана с сознанием; неразрывная координация нашего Я и среды есть эмпириокритическая принципиальная координация; — это все одно и то же положение, тот же старый хлам с немного подкрашенной или перекрашенной вывеской».

В этом перечне не хватает лишь вашего «бытия, понимаемого как единство субъекта и объекта». А его надо включить по праву как новую разновидность все того же старого хлама под новой вывеской.

Кто же этот таинственный марксист? Может быть вы уже сами догадались? Но так как вы обнаруживаете поразительно низкую проницаемость во всем, что касается суждений этого философа, — то я чувствую себя обязанным помочь вам. Это — Ленин.

Приведенные цитаты вы найдете в XIII томе его сочинений на стр. 265—266, 53, 56.

Только в свете учения о тождестве бытия и сознания становится понятным ваше учение о том, что куда бы художник ни уносился, что бы ни изображал, он бессилён отделаться от обуревающих его образов, всюду несет их с собою.

Под этим положением, одним из кардинальных в вашей системе — идеалистическая основа!

Тот факт, что вы шагу не ступите, не сказав «бытие определяет сознание» ничего не меняет в существе дела. Это лишь — маневр, прикрытjie, дымовая завеса, которая может ввести в заблуждение лишь неискушенных. Немного зоркости, и сразу становится ясным, что философская основа всей вашей искусствоведческой концептации — насквозь идеалистична. Прием прикрытия идеализма «материализмом» не вами изобретен. Богданов, вслед за многими махистами, тоже прибегал к нему.

Ленин разоблачал такой «материализм»: «Попытка Богданова незаметным образом поправить и развить Маркса «в духе его основ» представляет из себя очевидное искажение этих материалистических основ в духе идеализма. Смешно было бы отрицать это»¹.

¹ Ленин, том XIII, стр. 265; разрядка Ленина.

Вот так же смешно отрицать идеалистическую философскую основу вашей, проф. Переверзев, теории искусствознания. Вы можете спросить: зачем мне-де прибегать к этому трюку — прикрывать идеализм материализмом. Когда бы вы вашу зоркость направили на изучение азов марксизма, вы бы не задавали этого наивного вопроса; ответ на него дан Лениным.

«Богданов, — пишет он, — уверяет, что он не идеалист... В наше время нельзя философу не объявлять себя «реалистом» и «врагом идеализма». Пора же понять это, господа махисты»¹.

Вот этот «дух времени», невозможность откровенной защиты идеализма, слишком скомпрометированного своей связью с интересами эксплуататорских классов, — толкают «подправлять» марксизм под идеализм.

Выходит, что вы совершенно напрасно записываете себя в союзники Маркса. Вы это делаете по двум соображениям. Во-первых, потому, что иметь Маркса в числе врагов слишком опасно. Во-вторых, потому, что вы желаете придать вашему учению внешний вид марксистского. Вся тайна ваших приемов состоит именно в том, что вы на чуждое марксизму содержание вашего учения натягиваете марксистобразную оболочку. Так обстоит дело во всех главнейших вопросах вашей теории: сущности искусства, содержания и формы, роли классовой борьбы и др. Так оно есть и в данном случае. Иначе вы поступить не могли, так как вы слышали, что марксовский материализм выдвигает на первый план именно активность субъекта, у вас же от субъекта остались буквально только рожки да ножки и даже еще того меньше.

Учение об «активном бытии», равно как и растворение субъекта в объекте и наоборот — все эти ваши тайны могут быть поняты и объяснены только из основной вашей посылки — тождества бытия и сознания, — посылки, насквозь идеалистической.

По учению Плеханова, между объектом и художественным произведением стоит субъект, его создающий, причём свойства субъекта, его чувства, его идеи определенным образом отражаются на художественном произведении. В этом и состоит активность субъекта, если он художник. У вас же — субъект сливается с объектом. Этому тождеству противостоит художественное произведение, определяемое целиком и без остатка бытием, включающим сознание.

Послушайте, что думал Плеханов об активности. Вам это будет полезно: «Для него (Маркса. — С. III.) дело было

¹ Ленин, т. XIII, стр. 265.

не в том неоспоримом факте, что ощущение предшествует размышлению, а в том, что человек побуждается к размышлению главным образом теми ощущениями, которые он испытывает в процессе своего воздействия на внешний мир. А так как это воздействие на внешний мир предписывается ему его борьбой за свое существование, то теория познания тесно связывается у Маркса с его материалистическим взглядом на культурную историю человечества»¹.

Кто же тут активен: бытие или человек, суб'ект? И опять же, заметьте — в сотый раз, Плеханов говорит о размышлении, как о результате действия суб'екта на объект. Не же роль размышления у художника отрицаете целиком. Вы случайно вы оперируете только формулой «бытие определяет сознание» и ни разу не заменяете ее формулой: «бытие определяет мышление» или: «ход идей определяется ходом вещей». А у Плеханова такая замена одной формулы другой имеет место постоянно. Он говорит, например: «Вообще законы бытия суть вместе с тем и законы мышления». Вот еще один чрезвычайно яркий случай, где это обнаруживается: «Основное положение материалистического объяснения истории гласит, что мышление людей определяется их бытием или что в процессе исторического движения ход развития идей определяется в последнем счете ходом развития экономических отношений»².

Тут тоже ставится знак равенства между терминами: сознание и мышление. Стоит только вдуматься в такую постановку вопроса, чтобы видеть, что Переверзев, в сущности, упраздняет сознание. В истолковании Переверзева из основной формулы марксизма выпадает именно основное — мышление. То, что остается после этого выпадения, — лишь шелуха, словесная оболочка, лишенная содержания. А между тем Плеханов думал о содержании сознания то же самое, что думал о нем, например, Энгельс: «Все, что побуждает человека к деятельности, неизбежно должно проходить через его голову: даже за еду и питье человек принимается под влиянием отразившихся в его голове ощущений голода и жажды, а перестает есть и пить потому, что в его голове отражается ощущение сытости. Впечатления, производимые на человека внешним миром, выражаются в его голове, отражаются в ней в виде чувств, мыслей, побуждений, волевых движений, словом, в виде «идеальных стремлений»³.

Сознание без мыслей, чувств, побуждений, волевых движений — такое сознание мы находим только у одного Пере-

¹ Плеханов, т. XVIII, стр. 180.

² Плеханов, т. XI, стр. 81.

³ Энгельс, Людвиг Фейербах.

верзева в его учении об искусстве. Переверзев всякого, кто заговаривает об идеях и мировоззрениях по поводу художественных произведений, объявляет идеалистом. Но пусть он соблаговолит обратить свое просвещенное внимание на то, как думал об этом Энгельс: «И если данный человек оказывается идеалистом вследствие того простого обстоятельства, что у него есть «идеальные стремления» и что он подчиняется влиянию «идеальных сил», то всякий мало-мальски нормально развитой человек — идеалист, и непонятным остается одно: как могут быть на свете материалисты»¹.

Плеханов применяет эти положения Энгельса к общественной борьбе, к борьбе новаторов с охранителями и приходит к следующему выводу: «От чего зависят политические учреждения данной страны? Мы уже знаем, что они выражают собою экономические отношения. Но для того, чтобы войти в жизнь, эти подсказываемые экономикой политические учреждения должны предварительно пройти через головы людей в виде известных понятий. И вот почему человечество никогда не может перейти от одной поворотной точки своего экономического движения, до другой, не пережив предварительно целого переворота в своих понятиях»².

Такова роль понятий. Они являются одним из важнейших движущих рычагов истории, хотя сами и возникают на почве известных экономических отношений и ими обуславливаются. Но понятия — это и есть основное содержание человеческого сознания. Они вырастают на базе определенных чувств, настроений. Идеология вырабатывается из психологии. Но значение всего этого у художника Переверзев отрицает. Он боится, что раз признаешь значение идей личности, то тем самым впадешь в идеализм. Плеханов уже разъяснял ему, что за мнениями и настроениями художника стоит сам развивающийся объект. Художник выражает настроения и мысли не свои только, а мысли и настроения определенной социальной группы, которая ходом экономического развития ставится в известные отношения к другим социальным группам. Художник является лишь выразителем своего класса. По учению Переверзева, он тоже выступает в роли представителя класса, но с той, однако, разницей, что никаких идей, настроений и мировоззрений, ему как художнику иметь и выражать в своих созданиях не полагается. Он может этим заняться, если уж ему непременно хочется, в публицистике.

¹ Энгельс, Людвиг Фейербах.

² Плеханов, т. VIII, стр. 213.

И Переверзев еще ухитряется при этом, для защиты своей концепции, ссылаться на Плеханова. Где же его зоркость и пронизательность? Или, быть может, ему недостает каких-либо иных качеств?

На это еще не все. Плеханов замечает по поводу поправки Маркса к Фейербаху: «Прибавим мимоходом, что эта гениальная поправка была подсказана «духом времени». В этом стремлении взглянуть на взаимодействие между объектом и субъектом именно с той его стороны, с которой субъект выступает в активной роли, сказалось общественное настроение того времени, когда складывалось миросозерцание Маркса — Энгельса. Революция 1848 г. была тогда уже не за горами...»¹.

У Маркса, Энгельса и Плеханова субъект выступает в активной роли по отношению к бытию. Именно в этом отличительный признак марксовского материализма. А у вас, проф. Переверзев, само бытие до того активно, что поглощает субъект без остатка и непосредственно определяет собой материал и структуру художественного произведения. Какое же общественное настроение сказалось в той поправке, которую вы делаете к Марксу и Плеханову?

VI. РОЛЬ ЛИЧНОСТИ В ИСТОРИИ ИСКУССТВА

Замыслами поэта ничего не объясняется, пишете вы. Это уж знакомое нам утверждение, что чувства, идеи, миросозерцание поэта не имеют никакого влияния на характер художественного произведения. Я уже объяснял вам, что вне всего этого не существует субъекта. Но в этом пункте наиболее очевидна фальсификация марксизма, которую вы допускаете. Сами замыслы поэта, его сознание обусловлены объектом, оно создается развивающейся действительностью. Но оно не устраняется, не приравнивается к нулю. В зависимости от характера сознания, сам объект представляется различным, причем это не мешает тому, что все различные сознания обуславливаются объектом. Все дело в том, что объект изменяется и ставит различных субъектов в различные к себе отношения, оставляя в них неодинаковые впечатления, мысли. Ясно, что и воспроизведение объекта будет различно.

«Литература — надстроечная система, которую мы определили как систему образов», — повторяет Переверзев свое излюбленное определение. Образы представляют собою социальные характеры со всеми их атрибутами. Образы ничего, кроме самих себя, не выражают. И в их системе на-

¹ Плеханов, т. XVIII, стр. 191.

строения, идеи художника не властны ничего изменить. Все это остается в стороне от художественного творчества. Раз так, то личность автора можно совершенно устранить из литературоведения, незачем ее привлекать, раз она ничего не изменяет, ничему не служит причиной, и, следовательно, апелляция к ней ничего не объясняет. Переверзев и приходит к выводу о необходимости устранения личности из критического анализа: «Если система образов оказывается детерминированной социально-экономически, если она подчиняется в своем развитии социально-экономической закономерности, то из объектов исследования литературоведа, из поля его зрения и поля его внимания выпадает совершенно авторская личность»¹.

Но ведь устранить из исследования авторскую личность — это и значит устранить субъект. Зачем же было городить огород с единством субъекта и объекта, раз можно обойтись совсем без субъекта? И еще хватает при этом храбрости ссылаться на Маркса! Так пишется философия.

Иначе рассуждал о роли субъекта Плеханов: «Что касается собственно «личности философа» и вообще всякого деятеля, оставляющего свой след в истории человечества, то весьма ошибаются те, которые воображают, будто теория Маркса — Энгельса не оставила для нее места. Место для нее она оставила; но она сумела в то же время избежать неопозволительного противопоставления деятельности «личности» ходу событий, определяемому экономической необходимостью... Коренное положение исторического материализма гласит, как мы повторяли уже не раз, что история делается людьми»².

Марксизм заключается, оказывается, вовсе не в том, чтоб исключить личность и ее деятельность. Тогда можно, по выражению Фейербаха, провозгласить природу бумажным фабрикантом, хотя, в последнем счете, производство бумаги, несомненно, восходит до растительного мира. Человек является составной частью природы; однако нельзя отождествлять законы природы с законами человеческого общества. По мнению таких «материалистов» «десять заповедей написаны той же самой рукой, которая посылает громовые стрелы», как образно выражается тот же Фейербах.

А Переверзев именно это утверждает, когда говорит, что бытие, помимо личности автора, помимо субъекта, определяет непосредственно материал и структуру художественных про-

¹ «Родной язык» 1928, № 1, стр. 87.

² Плеханов, т. XVIII, стр. 228—229.