

Лелевич Г. «Отказываемся ли мы от наследства?», "На посту", 1923, №2/3, стб. 43-60.

#\_43

Г. ЛЕЛЕВИЧ

### ОТКАЗЫВАЕМСЯ ЛИ МЫ ОТ НАСЛЕДСТВА?

Два противоположных полюса нашей литературы одновременно поставили в порядок дня вопрос большого теоретического и практического значения. С одной стороны, тов. Воронский в своей - не столь содержательной, сколь пространной - статье вещает: "есть один вопрос, который требует своего освещения незамедлительно, теперь. Это вопрос о старом буржуазном искусстве, точнее о том, как мы, коммунисты, должны его расценивать, какую роль ему отвести в текущей советской действительности, какое место указать в современной коммунистической художественной литературе" ("Прожектор", N 12, стр. 14). С другой стороны, раздается звонкий голосок тов. Арватова: "Проблема пролетарского искусства приняла следующую форму: каково должно быть отношение (теоретическое и практическое) пролетариата к тому художественному наследству, которое оставлено ему человечеством. И дополнительно: из каких художественных форм и направлений должен исходить революционный пролетарский художник" ("Леф", N 3, стр. 77). Самый факт одновременной постановки этого вопроса противоположными флангами свидетельствует о немаловажном его значении.

#\_44

I. Буки-Аз - Ба.

Для того, чтобы дать правильный марксистский ответ на этот вопрос, необходимо прежде всего напомнить несколько основных положений, бесспорных в той же мере, в какой спорны основные положения Воронского и Арватова. Трюизмом является та истина, что литература, как и искусство вообще, выполняет определенные общественные функции, при чем тут надо различать два момента: происхождение и назначение того или иного литературного течения, той или иной литературной формы. Первый момент заключается в связи между экономическим базисом, всей идеологической надстройкой и определяемой этими двумя факторами литературой. Второй момент определяется так называемым "социальным заказом", теми - не всегда зафиксированными, но всегда реально-ощутимыми - требованиями, которые предъявляются художнику классом. Это - марксистская пропись, но ее не мешает повторить, ибо многие товарищи путают эти моменты (см., например, трагическое блуждание в трех соснах тов. Третьякова - в "Октябре Мысли").

Естественно, что с изменением экономического базиса меняются и идеологическая надстройка, и потребности читателей. Таким образом, оба момента, определяющие собою характер литературы,

#\_45

перестают действовать в прежнем направлении, количество переходит в качество, происходит смена литературных эпох.

## II. Что такое - реставрация надстройки?

Правда, иногда наблюдается реставрация того или иного литературного течения, тех или иных литературных приемов, - явление, имевшее место не только в истории литературы, но и в истории всех идеологических надстроек. Достаточно вспомнить хотя-бы итальянский Ренессанс с его возрождением античности. Но следует помнить, что /такая реставрация надстройки мыслима лишь при/ хотя-бы частичном /возрождении социально-экономических условий, породивших/ реставрируемую /надстройку/. Интерес к античному искусству в дни Ренессанса безусловно объясняется распространением товарного хозяйства, на почве которого в свое время расцвело искусство Афин.

При этом необходимо обратить внимание на то, что как не бывает буквальных повторений в экономике, точно также не может быть полной реставрации в искусстве. При всем пристрастии Ренессанса к античности, скульптуры Микель-Анджело - далеко не то, что статуи Фидия и Праксителя, а живопись Леонардо и Рафаэля - совсем не то, что картины Апеллеса. Порожденный определенными общественными условиями /род искусства, реставрируясь на почве родственных условий, носит/ при всем сходстве /совершенно иной характер/. Литература, как и философия, в этом отношении не составляет исключения из остальных видов надстройки. Вспомним хотя бы диалектику Гегеля и диалектику Маркса. Метод, казалось бы, один, а между тем у этих двух мыслителей он играет прямо противоположную роль. Это прекрасно выяснил сам Маркс, который писал в послесловии ко второму изданию 1-го тома "Капитала": "В своей мистифицированной форме диалектика стала модной в Германии, так как, повидимому, давала возможность набросить покрывало на существующее положение вещей. В своей рациональной форме диалектика внушает буржуазии и ее доктринерам - идеологам

## #\_46

лишь злобу и ужас, так как в позитивное понимание существующего она включает в то же время понимание его отрицания, его необходимой гибели, каждую осуществленную форму рассматривает в движении, следовательно, также и с ее преходящей стороны, так как она ни перед чем не преклоняется и по самому существу своему критична и революционна" ("Капитал", том 1-й, Гиз, Москва, 1920 г., стр. LIV).

Таким образом, даже в тех случаях, когда представители различных общественных слоев применяют один метод, этот метод испытывает такую трансформацию, что превращается в свою противоположность. Глубоко верны слова Боратынского, - едва ли не самой ясной и светлой звезды пушкинской плеяды:

Не подражай! Своеобразен гений  
И собственным величием велик;  
Доратов ли, Шекспиров ли двойник,  
Досаден ты! Не любят повторений.  
С Израилем певцу один закон:

Да не творит себе кумира он!

Совершенно очевидно, что если Каутский правильно назвал "ошибочным и бессмысленным" утверждение "ничто не ново под луной", то литература не может являться исключением из общего диалектического закона развития. Каждое литературное течение, каждая литературная форма возникает на почве определенных социально-экономических условий и только в свете этих условий могут быть поняты и объяснены. С изменением этих условий не могут не измениться, как по содержанию, так и по форме, и искусство, и литература. "Всему свой день, всему свой час".

### III. Основы марксистской эстетики.

Сказанное подводит нас вплотную к определению основного метода марксистской эстетики, - первой "научной эстетики", как называет ее Плеханов. Вспомним блестящую формулировку этого метода, данную отцом русского марксизма в статье "Судьбы русской критики":

"Научная эстетика не дает искусству никаких предписаний; она не говорит ему: ты должно держаться таких-то и таких-то правил и приемов. Она ограничивается

#\_47

наблюдением над тем, как /возникают/\*1 различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она не провозглашает /вечных законов искусства/; она старается изучить /те вечные законы, действием которых обуславливается его историческое развитие/. Она не говорит: "французская классическая трагедия хороша, а романтическая драма никуда не годится". У нее все хорошо в свое время; у нее нет пристрастий именно к тем, а не к другим школам в искусстве; а если (как это мы увидим ниже) у нее и возникают подобные пристрастия, то она, по крайней мере, не оправдывает их ссылками на вечные законы искусства. Словом, она объективна, как физика, и именно потому чужда всякой метафизики" ("Литература и критика", стр. 36).

Эту формулировку следовало бы отпечатать в виде плаката и наклеивать на стенах редакций наших "толстых" журналов, - авось это предохранило бы некоторых почтеннейших редакторов от весьма непочтенных уклонов и уклончиков.

Мы не можем отдавать предпочтения ни одному из существующих литературных течений, мы только изучаем и выясняем социальные корни и социальный смысл каждого из этих течений. Дело партии, редакций и издательств использовать практически выводы марксистской критики.

Научная эстетика вполне может повторить слова Блока:

Мы любим все - и жар холодных числ,  
И дар божественных видений.  
Нам внятно все - и острый галльский смысл,  
И сумрачный германский гений...  
Мы помним все - парижских улиц ад,  
И венецянские прохлады,  
Лимонных роц далекий аромат

И Кельна дымные громады...

#### IV. ГЕЙНЕ, БЕЛИНСКИЙ и воронские.

Но приведенная формулировка основ научной эстетики имеет свою обратную сторону. Если у нас "все хорошо в свое время", если "нам внятно все", то с другой стороны отсюда вытекает правильность

---

\*1 Курсив везде Плеханова. [Курсив выделен наклонной чертой]

#### #\_48

слов Гейне: "Новое время - новые птицы, новые птицы - новые песни". Это прекрасно понимал еще "неистовый Виссарион" Белинский. Еще совсем недавно в "Печати и революции" была опубликована неизвестная статья Белинского, в которой мы находим такие превосходные строки: "Трагедия - везде трагедия: и в древней Индии, и в древней Греции, и у французов XVII века, и у англичан XVI, и у немцев XVIII и XIX века; но трагедия индийцев не то, что трагедия греков, трагедия древних греков - не то, что трагедия Корнеля и Расина; классическая французская трагедия - не то, что трагедия Шекспира, а трагедия Шекспира - не то, что трагедия Шиллера и Гете. Между тем каждая из этих трагедий хороша сама по себе и по своему времени, но ни одна из них не может назваться вечным типом, и трагедия самого Шекспира для нашего времени так же не годится, как трагедия Расина... не в том смысле не годится, чтоб ее теперь нельзя было читать, - боже нас сохрани от такой варварской мысли! - но в том, что современную нам действительность невозможно изображать в духе и форме шекспировской драмы" ("Печать и революция", N 4 за 1923 г., стр. 18). Можно себе представить, как негодовали на Белинского за эти строки Воронские 40-ых годов!

Вопрос о законах смены литературных течений и форм в общей постановке достаточно выяснен, и мы имеем уже возможность перейти к некоторым выводам, непосредственно касающимся строительства пролетарской литературы. Нет никаких оснований предполагать, что общий закон развития литературы перестает действовать, как только дело касается литературы пролетарской. Если литература предшествующих классов зарождалась путем диалектического преодоления (т. е. отрицания) своих предшественников, если каждый раз изменение общественных условий и появление нового класса влекли за собой смену содержания и форм в литературе, то крах капитализма и превращение пролетариата в господствующий класс не могут не вызвать такой же смены.

#### #\_49

Мало того, в данном случае отрицание должно быть еще более резким, ибо и пролетарская революция является несравненно более глубоким переворотом, чем все предшествующие перевороты и революции. Еще Маркс и Энгельс в "Манифесте коммунистической партии" отметили радикальность идеологического переворота, вызываемого пролетарской революцией. Вот что пишут основоположники научного коммунизма: "История всех донныне существовавших обществ основывалась на противоположности классов, принимавшей в различные эпохи различные виды. Но какую бы форму они не принимали, эксплуатация одной части общества другою является фактом,

общим всем прошлым столетиям. Неудивительно поэтому, что общественное сознание всех веков, несмотря на все различия и на все разнообразие, вращалось до сих пор в известных общих формах, формах сознания, которые исчезнут совершенно лишь с полным уничтожением противоположности классов. Коммунистическая революция есть самый радикальный разрыв с существующими имущественными отношениями; неудивительно, что она самым радикальным образом разрывает с традиционными идеями".\*1 ("Коммунистический манифест", изд. "Моск. Раб.", 1922 г., стр. 45-46). Выдержка эта не оставляет никаких сомнений. Правда, ревизионисты давно объявили "Манифест" незрелым и утопическим произведением, но ведь наши оппоненты, насколько мне известно, еще не декларировали своей солидарности с Эдуардом Бернштейном.

#### V. Наша формулировка.

Мы можем на основании всего выше сказанного дать следующую формулировку нашего отношения к "наследству": Литература предшествующих эпох и других классов является для нас объектом серьезнейшего научного изучения; мы рассматриваем ее в исторической перспективе, как продукт определенной классовой идеологии в определенной исторической обстановке; внимательно изучая при помощи

---

\*1 Курсив мой. - Г. Л.

#### #\_50

марксистского метода доставшееся ему литературное наследие, пролетариат в тоже время строит свою литературу, совершенно отличную от прошлой, как по содержанию, так и по форме.

#### VI. Что для философии здорово, то для поэзии карачун?!

Таков наш ответ на первую половину вопроса Арватова, - "Каково должно быть отношение (теоретическое и практическое) пролетариата к тому художественному наследству, которое оставлено ему человечеством". Читатель видит, что в данном случае мы имеем дело с явлением, совершенно аналогичным созданию пролетарской философии и нашему отношению к философии прошлого. Диалектический материализм явился результатом всего развития философии. Философия пролетариата не могла бы появиться без предшествующей деятельности Гераклита и Эпикура, Гельвеция и Гольбаха, Фихте и Гегеля, Ла-Метри и Фейербаха, но вместе с тем Маркс и Энгельс не взяли какой-либо из готовых философских систем, а разработали свою систему, причем использованные некоторые элементы старых систем претерпели такое изменение, что превратились в свою противоположность. Выше я уже приводил сравнительную характеристику гегелевской и марксистской диалектики, сделанную Марксом. И в настоящий момент мы можем и должны всячески рекомендовать самое серьезное изучение и французских материалистов XVIII века, и великих немецких идеалистов и др., но только реакционер или путаник может рекомендовать нам применять методы этих философов прошлого.

К счастью, вряд ли найдется коммунист, способный сделать такое предложение. Зато аналогичные предложения в области литературы делаются не так редко.

## VII. Пара слов об эклектике.

И не такова ли фактически позиция Воронского, профессорски поучающего пролетарских писателей на страницах "Прожектора", что необходимо впитывать

### #\_51

лучшие достижения старой литературы? Воронский в своих рецептах фактически рекомендует разделить творчество каждого классика на "овец и козлищ", на объективные и субъективные элементы, овец впитать в себя ("Старая литература - не гранитный монумент... а нечто живое и действенное"), а козлищ отдать на потребу историкам. Рассуждение типичного эклектика. Вспомним портрет эклектика, данный Энгельсом в связи с выступлениями Лаврова: "Друг Петр, - лично в высшей степени почтенный русский ученый, - в своей философии является эклектиком, который из всех различных систем и теорий старается выбрать то, что в них есть наилучшего... Он знает, что во всем есть своя дурная и своя хорошая сторона, и что хорошая сторона должна быть усвоена, а дурная удалена. А так как каждая вещь, каждая личность, каждая теория имеет эти две стороны, хорошую и дурную, то каждая вещь, каждая личность, каждая теория представляется в этом отношении приблизительно настолько же дурной и настолько же хорошей, как и всякая другая. С этой точки зрения было бы нелепо горячиться в защиту или против той или другой из них" (Цит. по предисловию Плеханова к Туну, изд. 1906 г., стр. 13). Не трудно заметить, что основные черты эклектики, намеченные Энгельсом, будучи перенесенными в вопросы строительства пролетарской литературы, совпадают с построением Воронского, Луначарского и др.

Новая система никогда не создавалась путем механического соединения "хороших" элементов старых систем. И в области литературы только диалектическое "освобождение от влияния прошлого и в области идеологии и в области формы" (да, да, не ужасайтесь, тов. Воронский!) может привести к укреплению пролетарской литературы.

## VIII. Об освобождении от влияния старой формы, Беранже и наших эклектиках.

Тут необходимо остановиться на моменте "освобождения от влияния прошлого в области формы". Если с отказом от старого содержания Воронский может примириться,

### #\_52

то разрыв со старыми формами производит на него такое же действие, как красный плащ торреадора на его разъяренного противника. Между тем, стыдно повторять ставшую трюизмом истину, что форма литературного произведения определяется его содержанием, и, следовательно, изменение содержания

неизбежно влечет смену форм. Это отметил Каутский в своем этюде о Шиллере. Это подтверждается всей историей литературы.

Особо непонятливым людям, которые никак не возьмут в толк, как это освобождаются от формы прошлого, можно напомнить следующую сценку, относящуюся к периоду гибели ложно-классицизма во Франции: однажды, в присутствии великого певца французского "пред-пролетариата" Беранже, кто-то из французских Воронских первой половины XIX века усиленно возмущался пренебрежением к античным образам со стороны новых поэтов.

- Как, например, вы в стихотворении скажете о море? - обратился к Беранже ехидный заступник классицизма.

- Так и скажу: море.

- Как, а Нептун, Нереиды, Сирены? Неужели все это по-боку?!

- Да, по-боку, спокойно подтвердил великий народный певец.

#### IX. Смысл возражений.

Две точки зрения противостоят нашему взгляду по вопросу об отношении к старой литературе: одна вообще отрицает пролетарскую литературу и рекомендует удовольствоваться "наследством", другая платонически признает строительство пролетарской литературы в будущем, но пока советует ограничиться усвоением "хороших" сторон старой литературы. Первая точка зрения объективно означает: в плоскости политической - содействие буржуазной реакции, в плоскости теоретической - переход на точку зрения чистейшего идеализма. Вторая точка зрения дает образчик эклектической мешанины и объективно не многим уступает по вредности первой.

#### #\_53

#### X. Ключ к загадке, Плеханов и наши вольтерчики.

У наивного читателя может возникнуть недоуменный вопрос, каким образом хорошие коммунисты могут оказаться проводниками буржуазных идей, хотя бы в одной области. Вопрос этот действительно наивен. Идеология класса вовсе не рождается в готовом виде подобно тому, как Афина-Паллада родилась в полном вооружении из головы Зевса. Процесс формирования основных положений идеологии класса и применения этих положений к разнообразным областям духовной культуры - процесс длительный, тяжелый, развивающийся в неразрывной связи с общими потребностями развертывающейся классовой борьбы. Завоевание различных областей идеологии происходит разновременно. В результате, часто весьма активные борцы нового класса, последовательно стоящие на его точке зрения в вопросах экономики и политики, остаются во власти чуждых старых представлений в вопросах более сложного идеологического порядка.

Подобные противоречия имели место и в эпохи общественных сдвигов в прошлом. Так Плеханов в своей статье "Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии" пишет: "Сам Вольтер, который в своей литературной деятельности являлся глашатаем нового времени, враждебного "старому порядку", и который дал многим своим трагедиям "философское" содержание, заплатил огромную дань эстетическим понятиям аристократического общества. Шекспир казался ему гениальным, но грубым

варваром" ("Искусство", стр. 106). И тут же в примечании Плеханов отмечает интереснейший факт: "Заметим мимоходом, что именно эта сторона взглядов Вольтера отталкивала от него Лессинга, который был последовательным идеологом германского бюргерства". В настоящий момент, когда идеологический фронт приобрел огромное значение, такие "вольтеровские" уклоны чрезвычайно вредны.

#\_54

#### XI. Вторая половина вопроса.

Но оставим наших вольтеров и вольтерчиков и вернемся к формулировке отношения к старой литературе, данной выше. Мы сформулировали ответ на первую половину Арватовского вопроса, но нам предстоит еще ответить на вторую половину, - "из каких художественных форм и направлений должен исходить революционный пролетарский художник".

В самом деле, признав необходимость для рабочего класса строительства своей новой литературы с новым содержанием и формой, мы тем самым еще далеко не разрешили вопроса о методах строительства этой литературы. На этот последний вопрос даются различные ответы.

#### XII. "Голые люди на голой земле".

Одни утверждают, что пролетариат совершенно не должен пользоваться выработанными старой литературой формами.

Арватов, отвечая сам на свой вопрос, дает следующую формулировку: "Класс органического строительства и революционного разрыва с прошлым - пролетариат не может и не будет реставрировать художественные формы, служившие организационными орудиями изжитых исторически социальных систем" ("Леф", N 3, стр. 78). Тов. Арватов имеет достойного предшественника в лице андреевского Саввы, который мечтал о "голом человеке на голой земле". Эта позиция так же близка к марксизму, как тирады Саввы - к коммунистической агитации. Ликвидация культурного наследия никогда не производилась путем простого и моментального помещения "наследства" на пыльные полки архива. Вспомним прекрасные слова тов. Ленина на 3-ем Всероссийском съезде Р. К. С. М.: "Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее (Курсив мой. Г. Л.) можно строить пролетарскую культуру - без такого понимания нам этой задачи не разрешить" ("Собрание сочинений", том XVII, стр. 317).

Не разыгрывать какого-то Ивана Непомнящего, не высасывать из пальца, не

#\_55

брать с потолка новую форму, а вырабатывать ее, опираясь на весь опыт мировой литературы, должен пролетариат.

#### XIII. Наш ответ.



Но ведь выше мы установили, что проповедь механического применения приемов старой литературы насквозь эклектична и вредна. Метафизик, привыкший мыслить по формуле - "да - да, нет - нет", подумает, что мы находимся в тупике: ни разрыва со старым, ни его использования! И как всегда, там, где метафизик попадает в тупик, не менее безысходный, чем вересаевский, - диалектик найдет выход. Параграф 13 идеологической и художественной платформы группы пролетарских писателей "Октябрь" дает формулировку, одинаково свободную и от литературного меньшевизма Воронского, и от "левого ребячества" Арватова: "Задачей группы является не культивирование форм, существующих в буржуазной литературе или эклектически привнесенных оттуда в пролетарскую, а разработка и выявление новых принципов и типов формы путем практического овладения старыми литературными формами и преобразования их новым классово-пролетарским содержанием, а также путем критического осмысливания богатого опыта прошлого и произведений пролетарской литературы, в результате чего должна создаться новая синтетическая форма пролетарской литературы" ("На Посту", N 1, стр. 196).

Действительно, все существующие литературные формы возникли, как метод передачи содержания, отвечающего идеологии того или иного класса той или иной эпохи. Все они имеют социальные корни, глубоко отличные от социальных корней поэзии рабочего класса. Поэтому ни одна из них не является формой, пригодной для пролетарской литературы. Это относится в равной степени и к форме поэм Гомера, и к форме новелл Боккаччио, и к форме стихов Маяковского. Но и та, и другая, и третья могут понадобиться пролетарскому писателю, как исходная точка для выработки

## #\_56

формальных приемов, соответствующих содержанию произведения. "Разнообразие форм классовой борьбы в переходный период требует от пролетарского писателя разработки самых различных тем, что ставит его перед необходимостью всестороннего использования художественных форм и приемов прозы и поэзии, созданных предыдущей историей литературы" (§ 11 платформы "Октябрь", там же, стр. 195-196).

Этот путь диалектического преодоления старой формы новым содержанием был намечен, - правда, не так отчетливо - еще покойным Федором Калининным, который в статье "По поводу литературной формы" писал такие строки: "Понятый и прочувствованный смысл содержания вынудит, в силу своей внутренней логики, искать такую комбинацию форм, которая с наибольшей силой и яркостью его выражает. Правда, этот путь сознательных и упорных поисков формы через содержание (курсив автора) труден, но он единственно верный для выявления своего лица" ("Памяти Ф. И. Калинина", изд. Петр. Пролеткульта, 1920 г., стр. 104-105). Поэтому напрасно Арватов хихикает над декларацией пролетарских писателей Москвы, опубликованной в марте 1921 года и утверждавшей: "Наш лозунг - изучение и преодоление всех предшествующих нам художественных школ для новых достижений и для создания искусства, отвечающего идеалам коммунистического общества" ("Кузница", N 7, стр. 2).

## XIV. Что ближе?

Возникает вопрос, имеются ли в старой литературе формы, которые могут служить для пролетарских писателей отправным пунктом чаще других. С двух сторон раздаются не столь обоснованные, сколь претенциозные советы: одни (в том числе тов. Луначарский) советуют "учиться" у старых писателей времен исторического подъема их классов, другие устами тов. Арватова рекомендуют "до конца вытравить фетишистический культ художественного прошлого и опереться на передовой опыт современности". Можно ли согласиться с какой-либо из этих точек зрения?

## #\_57

Доля правды (только доля, ибо вообще неправильна мысль о механическом использовании какой бы то ни было старой формы) есть в первом утверждении. В самом деле, что подразумевает Арватов под "передовым опытом современности"? Футуризм и ему подобные "новые слова" литературы. Но ведь футуризм является заключительным аккордом того искусства, которое, по выражению Плеханова, "характеризует собою упадок целой системы общественных отношений и потому очень удачно называется декадентским" ("Искусство", стр. 175). Здоровое целостное мировосприятие рабочего класса не может быть уложено на Прокрустово ложе литературных форм потерявшей почву под ногами интеллигенции, ушедшей от социальной борьбы в "блистательность над глиором" и выделяющей диковинные сальто-мортале на потеху ревущей аудитории Политехнического музея.

У того же Плеханова имеется блестящая характеристика эволюции буржуазного искусства. Эта характеристика несколько длинна, но она настолько поучительна, что я не могу отказать себе в удовольствии привести ее: "Когда буржуазия только еще добивалась своего освобождения от ига светской и духовной аристократии, т. е., когда она сама была революционным классом, тогда она вела за собой всю трудящуюся массу, составлявшую вместе с нею одно "третье" сословие. И тогда передовые идеологи буржуазии были также и передовыми идеологами "всей нации за исключением привилегированных". Другими словами, тогда были сравнительно очень широки пределы того общения между людьми, средством которого служили произведения художников, стоявших на буржуазной точке зрения. Но когда интересы буржуазии перестали быть интересами всей трудящейся массы, а особенно, когда они пришли во враждебное столкновение с интересами пролетариата, - тогда очень сузились пределы этого общения. Если Рескин говорил, что скряга не может петь о потерянных им деньгах, то теперь наступило такое время, когда настроение буржуазии стало приближаться к настроению скряги, оплакивающего свои сокровища.

## #\_58

Разница лишь та, что этот скряга оплакивает такую потерю, которая уже совершилась, а буржуазия теряет спокойствие духа от той потери, которая угрожает ей в будущем. "Притесняя других, - сказал я словами Экклезиаста, - мудрый делается глупым". Такое же вредное действие должно оказывать на мудрого (даже на мудрого!) опасение того, что он лишится возможности притеснять других. Идеологи господствующего класса утрачивают свою

внутреннюю ценность по мере того, как он созревает для гибели. Искусство, создаваемое его переживаниями, падает" ("Искусство", стр. 160-161).

Это "падение" буржуазной литературы, базирующееся на историческом закате капиталистического строя, выражается в области формы в том, что "литературные школы декаданса раздробили на составные элементы единые по существу художественные формы, созданные в эпохи исторического восхождения господствовавших классов, и продолжают это дробление до мельчайших частиц" (§ 12 платформы "Октября"). Естественно, что фетиширование образа-сравнения, слова-ритма и слова-звука, наблюдающееся у имажинистов, футуристов и символистов и являющееся продуктом отсутствия социального содержания и разорванности сознания различных слоев интеллигенции времен разложения капитализма, менее всего может быть приемлемо для пролетарского художника, даже в качестве отправного пункта.

Прекрасным примером может послужить следующее замечание: в области композиции художественной прозы к "передовому опыту современности" надо отнести композиционную манеру Пильняка, характеризующую беспорядочностью, растрепанностью и бессюжетностью. Сам Пильняк и его почитатели выдают эту индивидуалистическо-анархическую манеру за подлинный композиционный метод революционной литературы наших дней. Между тем нет нужды доказывать, что композиционный метод Пильняка и пильнячков, являющийся лишь продуктом блуждания мелко-буржуазной интеллигенции между трех сосен, совершенно, - или в лучшем случае, почти

## #\_59

совершенно не подходит для пролетарской беллетристики. Композиционные методы широких, цельных и ясных великих мастеров, как Рабле и Сервантес, с несравненно большим успехом, чем путанный бред Пильняка, могут быть использованы в качестве исходной точки для выработки новых композиционных методов пролетарской литературы.

Все эти соображения как будто приводят к мысли о правильности мнения, что формальные приемы великих мастеров наиболее поучительны для пролетарских поэтов, беллетристов и драматургов. Это мнение, однако, нуждается в очень значительных оговорках. Рельефность и стройность композиции, целостность художественного образа, полное соответствие между содержанием и формой, - все эти черты делают приемы великих мастеров прекрасным материалом для построения новой синтетической формы пролетарской литературы. Но вместе с тем медлительность и детализация классиков не всегда соответствуют (даже в качестве отправного пункта) задачам воплощения темпа наших дней. Недаром первому крупному поэту больших индустриальных городов Эмилю Верхарну принадлежит честь широкой разработки свободного стиха.

Да и вообще виртуозность и разнообразие звуковых и ритмических вариаций слишком значительно обогатили стихотворную технику эпохи декаданса, чтобы можно было просто игнорировать все эти достижения.

## #\_60

К какому же выводу мы приходим? Ни одна из существующих форм не может удовлетворить пролетарского художника, но все эти формы могут

послужить для него исходной точкой для строительства новых форм. Выбор той или иной формы в качестве отправного пункта, а также методы ее преобразования подсказываются конкретным содержанием произведения.

#### XV. Итог.

Итак, отказываемся ли мы от наследства? Нет, мы не отказываемся от него в том смысле, в каком Маркс не отказался от наследства Гегеля и французских материалистов XVIII века, в том смысле, в каком русский марксизм не отказался от наследства народничества и народофильства. Мы тщательно изучаем это наследство в исторической перспективе. Мы строим свое новое искусство, используя - в зависимости от содержания - все формальные приемы старой литературы и преобразовывая эти формы новым содержанием. Такова диалектическая постановка вопроса, и, как бы не вопили литературные меньшевики и "левые ребята", только так этот вопрос будет разрешен.