



## Л. Д. ТРОЦКИЙ

### Литература и революция

#### Формальная школа и марксизм

<...>

Если не считать вялых отголосков дореволюционных идейных систем, то единственной теорией, которая на советской почве за эти годы противопоставляла себя марксизму, является, пожалуй, формальная теория искусства. Особливый парадокс заключается в том, что русский формализм тесно связал себя с русским футуризмом, и в то время, как последний более или менее капитулировал перед коммунизмом политически, формализм изо всех сил противопоставляет себя марксизму теоретически.

Виктор Шкловский — теоретик футуризма, в то же время глава формальной школы. По его теории, искусство всегда было творчеством самодовлеющих чистых форм, а футуризм это впервые осознал. Таким образом, футуризм есть первое в истории сознательное искусство, а формальная школа есть первая научная школа искусства. Усилиями Шкловского — заслуга немаленькая! — теория искусства, а отчасти и само искусство из состояния алхимии переведены наконец на положение химии. Провозвестник формальной школы, первый химик искусства, дает попутно несколько дружественных шлепков тем футуристам-«соглашателям», которые ищут мост к революции и пытаются его найти в теории исторического материализма. В таком мосте нет надобности: футуризм сам себе довлеет.

Остановиться на школе формализма приходится по двум причинам. Во-первых, ради нее самой: при всей поверхностности и реакционности формалистской теории искусства известная часть изыскательской работы формалистов вполне полезна. Во-вторых, ради футуризма: как ни неосновательны претензии

футуристов на монопольное представительство нового искусства, но из процесса подготовки искусства будущего футуризма не выкинешь.

Что же такое формальная школа?

В таком виде, как она сейчас представлена Шкловским, Жирмунским, Якобсоном и другими, она есть прежде всего крайне заносчивый недоносок. Объявив сущностью поэзии форму, эта школа свою задачу сводит к анализу (по существу описательному и полустатистическому) этимологических и синтаксических свойств поэтических произведений, подсчету повторяющихся гласных и согласных, слогов, эпитетов. Эта частичная работа, «не по чину» называемая формалистами наукой поэзии или поэтикой, безусловно нужна и полезна, если понять ее частичный, черновой, служебно-подготовительный характер. Она может войти существенным элементом в технику поэтического ремесла, в его практическую рецептуру. Как для поэта, да и вообще писателя полезно, скажем, составлять для себя списки синонимов, увеличивая их число и тем раздвигая свою словесную клавиатуру, также полезно, а для поэта прямо-таки необходимо оценивать слово не только по его внутренней смысловой ассоциации, но и по его акустике, ибо от человека к человеку передается оно прежде всего акустически. Введенные в законные пределы методологические приемы формализма могут помочь выяснению художественно-психологических особенностей формы (ее экономность, стремительность, контрастность, гиперболичность и пр.). Отсюда, в свою очередь, открывается путь — один из путей — к мироощущению художника и облегчается подход ко вскрытию социальной обусловленности отдельного художника или целой художественной школы. Поскольку же мы имеем дело с сегодняшней, живой, еще развивающейся школой, прощупывание ее социальным зондом, выяснение ее классовых корней имеют в условиях нашей переходной эпохи непосредственное ориентирующее значение не только для читателя, но и для самой школы, в смысле ее самопознания, самоочищения, самонаправления.

Но сами формалисты не хотят мириться на вспомогательном, служебно-техническом значении своих приемов — вроде того, какое статистика имеет для социальных наук или микроскоп — для биологических. Нет, они идут гораздо дальше: для них словесное искусство полностью и окончательно замыкается словом, изобразительное — краской. Поэма есть сочетание звуков, картина — комбинация цветных пятен, законы искусства — это законы словесных сочетаний и комбинаций цветных клякс.

Социально-психологический подход, который для нас только и осмысливает микроскопическую и статистическую работу над словесным материалом, для формалистов уже алхимия.

«Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города» (Шкловский). «Установка на выражение, на словесную массу — единственный, существенный для поэзии момент» (Р. Якобсон: Новейшая русская поэзия). «Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание. Форма, таким образом, обуславливает содержание» (Крученых). «Поэзия есть оформление самоценного, „самовитого“, как говорит Хлебников, слова» (Якобсон) и т. д.

Правда, итальянские футуристы искали в слове «орудие» выражения для века паровоза, пропеллера, электричества, радио и пр. Другими словами, они искали новой формы для нового содержания жизни. Но оказывается, что «это реформа в области репортажа, а не в области поэтического языка» (Якобсон). Иное дело русский футуризм: он доводит «установку на словесную массу» до конца. Для него форма обуславливает содержание.

Правда, Якобсон вынужден признать, что «ряд новых поэтических приемов находит себе применение (?) в урбанизме» (городской культуре). Но вывод его такой: «отсюда урбанистические стихи Маяковского и Хлебникова». Другими словами, не городская культура, поразившая глаз и ухо поэта или вконец перевоспитавшая их, внушила ему новую форму — новые образы, новые эпитеты, новый ритм, а, наоборот, новая форма, самопроизвольно («самовито») возникшая, заставила поэта искать подходящего материала и, между прочим, толкнула его в сторону города! Развитие «словесной массы» шло самопроизвольно от «Одиссеи» до «Облака в штанах»: лучина, восковая свеча, электрическая лампа тут ни при чем! Стоит лишь ясно формулировать эту точку зрения, чтобы ее поистине ребяческая несостоятельность ударила в глаза. Но Якобсон пытается настаивать: ведь у того же Маяковского, возражает он авансом, имеются и такие стихи: «Бросьте города, глупые люди». И теоретик формальной школы глубокомысленно рассуждает: «Что это — логическое противоречие?! Но пусть другие навязывают поэту мысли, высказанные в его произведениях. Инкриминировать поэту идеи, чувствования так же абсурдно, как поведение средневековой публики, избивавшей актера, игравшего Иуду...» И так далее.

Совершенно очевидно, что все это писал способнейший гимназист пятого класса, с очевиднейшим и вполне «самовитым» намерением «вставить перо» — «нашему учителю словесности,

педанту известному». Вставлять перо наши отважные новаторы — мастера, а вот теоретически грамотно пользоваться своим пером они не умеют. Доказать это не так уж трудно.

Конечно же внушения города — трамвая, электричества, телеграфа, автомобиля, пропеллера, ночного кафе (особенно ночного кафе) — футуризм воспринял раньше, чем нашел свою новую форму. Урбанизм (городская культура) у него глубоко сидит в бессознательном, а эпитеты, этимология, синтаксис и ритм футуризма являются попыткой дать художественную форму новому духу городов, овладевшему сознанием. И если Маяковский восклицает: «Бросьте города, глупые люди», то это же крик горожанина до мозга костей, причем горожанином-то он наиболее ярко и отчетливо обнаруживается вне города, когда «бросает город» — в качестве дачника. Совсем не в том дело, чтобы «инкриминировать» (словечко-то попадает пальцем в небо!) поэту высказываемые им мысли и чувства. Конечно, поэт делает по этом только то, как он их высказывает. Но в конце концов поэт на языке им воспринятой или им самим создаваемой школы выполняет вне его лежащие задания. И это даже в том случае, если он ограничивается малым кругом лирики: личной любовью и личной смертью. Индивидуальные оттенки поэтической формы отвечают, разумеется, индивидуальному складу, но в то же время уживаются с эпигонством и рутинной как в области чувств, так и в способах их выражения. Новая художественная форма, взятая в крупном историческом масштабе, рождается как ответ на новые потребности. Не выходя из круга интимной лирики, можно сказать: между физиологией пола и стихотворением о любви пролегал сложная система передаточных механизмов психики, в которой есть индивидуальное, родовое и социальное. Родовой фундамент, сексуальная основа человека, изменяется медленно. Общественные формы любви изменяются быстрее. Они влияют на психическую надстройку любви, порождают новые оттенки и интонации, новые духовные запросы, потребность в новом слове и тем самым предъявляют новые требования к поэзии. Материал для творчества поэт может найти только в своем социальном окружении, проводя новые толчки жизни через свое художественное сознание. Язык, измененный и усложненный городскими условиями, дает поэту новый словесный материал и внушает или облегчает ему новые приемы словосочетания для поэтического оформления новых мыслей или нового чувства, которое стремится прободать темную скорлупу бессознательного. Если бы не было изменений в психике, порож-

даемых изменением общественной среды, — не было бы движения в искусстве: люди продолжали бы из поколения в поколение удовлетворяться поэзией Библии или старых греков.

Но тогда — накидывается на нас философ формализма — дело идет всего-навсего о новой форме «в области репортажа, а не в области поэтического языка»? Ах, убил!.. Если угодно, поэзия и есть репортаж, только особого большого стиля.

Споры о «чистом искусстве» и об искусстве направленческом были уместны между либералами и народниками. Нам они не к лицу. Материалистическая диалектика выше этого: для нее искусство, под углом зрения объективного исторического процесса, всегда общественно-служебно, исторически-утилитарно: оно находит для темных и смутных настроений нужный им ритм слов, сближает мысль и чувство или противопоставляет их друг другу, обогащает духовный опыт лица и коллектива, утоньшает чувство, делает его гибче, отзывчивее, отзвучнее, расширяет емкость мысли за счет не личным путем накопленного опыта, воспитывает индивидуальность, общественную группу, класс, нацию. И это совершенно независимо от того, выступает ли оно в данном своем течении под флагом «чистого» или открыто тенденциозного искусства. В нашем русском общественном развитии направленчество было знаменем интеллигенции, искавшей связи с народом. Бессильная, придавленная царизмом, без культурной среды, искавшая опоры в низах, интеллигенция стремилась доказать «народу», что только о нем и думает, им только и живет, что она его «ужасно, ужасно» любит и что точно так же, как идущие в народ народники готовы обходиться и без чистого белья, и без гребешка, и без зубной щетки, так и в искусстве своем интеллигенция готова пожертвовать «ухищрениями» формы ради того, чтобы дать наиболее прямое и непосредственное выражение страданиям и надеждам угнетенных. Наоборот, для утверждавшейся буржуазии, которая не могла открыто предъявлять свою буржуазность и в то же время стремилась интеллигенцию удержать за собой, естественным знаменем явилось «чистое» искусство. Точка зрения марксизма далека от этих исторически обусловленных, но исторически же превзойденных направлений. В плоскости научного исследования марксизм одинаково уверенно ищет социальных корней как «чистого», так и направленческого искусства. Он вовсе не «инкриминирует» поэту мысли или чувства, какие тот выражает, а ставит себе вопросы более глубокого значения: какому порядку чувств отвечает данная форма художественного произведения во всех ее

особенностях? Какова социальная обусловленность этих мыслей и чувств? Какое место в историческом развитии общества, класса они занимают? И далее: каковы элементы литературного наследства, пошедшие на выработку новой формы? Под влиянием каких исторических толчков новые комплексы мыслей и чувств пробили скорлупу, отделяющую их от сферы поэтического сознания? Исследование может усложняться, детализироваться, индивидуализироваться, но основной осью его будет служебная в социальном процессе роль искусства.

У каждого класса есть своя меняющаяся во времени политика в искусстве, т. е. своя система предъявления искусству требований: меценатство дворов и гран-сеньоров, автоматическая работа спроса-предложения, дополняемая комбинированными способами индивидуального воздействия и пр. и пр. Социальная и даже персональная зависимость искусства не скрывалась, а искательно провозглашалась, доколе искусство сохраняло свой придворный характер. Более широкий, массовидный, анонимный характер утвердившейся буржуазии вел в общем и целом, с длительными отклонениями, к теории «чистого» искусства. В упомянутом уже направленчестве народнической интеллигенции также был свой классовый эгоизм: без народа интеллигенция не могла обосноваться, утвердиться и завоевать себе право на историческую роль. Но в условиях революционной борьбы ее классовый эгоизм выворачивался наизнанку, принимая на левом ее крыле форму высшего самоотвержения. Оттого-то интеллигенция не скрывала, а изо всех сил провозглашала направленчество, жертвуя нередко в искусстве самим искусством, как жертвовала многим другим.

Наше марксистское понимание объективной социальной зависимости и общественной утилитарности искусства, в переводе на язык политики, вовсе не означает стремления командовать искусством при помощи декретов или предписаний. Неверно, будто для нас новым или революционным является только то искусство, которое говорит о рабочем, и вздор, будто мы от поэтов требуем, чтобы они непременно описывали фабричную трубу или восстание против капитала! Разумеется, новое искусство органически не сможет не поставить в центре своего внимания борьбу пролетариата. Но плуг нового искусства вовсе не ограничен одними только занумерованными полосами — наоборот, он должен перепахать все поле вдоль и поперек. Самый малый круг личной лирики имеет неоспоримейшее право на существование в рамках нового искусства. Более того, новый человек не сфор-

мируется без новой лирики. Но чтобы создать ее, поэт сам должен почувствовать мир по-новому. Если над его объятием склоняется непременно Христос или сам Саваоф (как у Ахматовой, Цветаевой, Шкапской и др.), то уж один этот признак свидетельствует о ветхости такой лирики, об ее общественной, а следовательно, и эстетической непригодности для нового человека. Даже там, где эта терминология не столько в переживаниях, сколько в словесных пережитках, она свидетельствует по меньшей мере о косности психики и уже этим вступает в противоречие с сознанием нового человека. Никто не ставит и не собирается ставить поэтам тематических заданий. Благоволите писать о чем вздумается! Но позвольте новому классу, считающему себя — с некоторым основанием — призванным строить новый мир, сказать вам в том или другом случае: если вы мироощущение Домостроя переводите на язык акмеизма, то это не делает вас новыми поэтами. Художественная форма в известных и очень широких пределах независима, но художник, творец этой формы, и зритель, наслаждающийся ею, не пустые аппараты для создания формы и восприятия ее, а живые люди с кристаллизованной психикой, представляющей некоторое, хотя и не всегда гармоническое единство. И вот эта психика их социально обусловлена. Творчество и восприятие художественных форм — одна из ее функций. И сколько бы ни мудрили формалисты, вся их незамысловатая концепция основана на игнорировании психического единства общественного человека, того самого, что творит или потребляет сотворенное.

Пролетариату нужно в искусстве выражение для того нового душевного склада, который в нем самом только-только формируется и который искусство должно помочь оформить. Это не наказ государства, а исторический критерий. Могущество его в его объективной исторической обусловленности. Его не обойдешь, из-под власти его не выскочишь.

Формальная школа как будто именно и стремится к объективизму. Литературно-критический произвол, оперирующий одними лишь вкусами и настроениями, ее возмущает, и не без основания. Она ищет точных признаков для классификации и оценки. Но в силу узости ее горизонта и поверхностности методов она сбивается прямо-таки на суеверия, подобно графологии или френологии. Эти две «школы» тоже имеют, как известно, своей задачей установить чисто объективные признаки для определения человеческого характера: число и закругленность завитушек почерка и особенности шишек на затылке. Надо полагать, что за-

витушки и шишки действительно находятся в известной связи с характером, но связь эта не непосредственная, и человеческий характер ею нимало не исчерпывается. Мнимый объективизм, опирающийся на случайные, второстепенные или просто недостаточные элементы вопроса, неизбежно приводит к худшему субъективизму, у формальной школы — к суеверию слов. Подсчитав прилагательные, взвесив строки и смерив рифмы, формалист либо молча останавливается с видом человека, не знающего, что ему самому с собой дальше делать, либо выбрасывает неожиданное обобщение, в котором на 5 процентов — формализма и на 95 процентов — самой некритической интуиции.

Формалисты не доводят, в сущности, своего подхода к искусству до логического конца. Если к процессу поэтического творчества относиться только как к комбинации звуков или слов и на этом пути искать разрешения всех задач поэзии, то единственная законченная формула «поэтики» будет такова: вооружившись Далем, создавать, путем алгебраических комбинаций и перестановок словесных элементов, все уже созданные и все еще не созданные поэтические произведения мира. Рассуждая «формально», к «Евгению Онегину» можно прийти двумя путями: либо подчиняя выбор словесных элементов предвзятой художественной идее (как у самого Пушкина), либо разрешая задачу алгебраически. С той же «формальной» точки зрения второй путь вернее, так как не зависит от настроения, вдохновения и других шатких вещей и имеет еще и то преимущество, что на пути к «Евгению Онегину» обеспечивает несчетное число других великих произведений. Для этого нужна только бесконечность во времени, именуемая вечностью. Но так как человечество ею не располагает, а отдельные поэты тем более, то основной пружиной поэтического словосочетания останется по-прежнему предвзятая художественная идея, понимаемая в самом широком смысле: и как точная мысль, и как ярко выраженное чувство, личное и социальное, и как смутное настроение. Стремясь к художественной реализации, этот субъективный творческий клубок получает со стороны искомой формы новые раздражения и толчки и иногда целиком сдвигается на первоначально непредвиденный путь. Это значит лишь, что словесная форма не пассивный отпечаток предвзятой художественной идеи, а активный элемент, воздействующий на самый замысел. Но такого рода активное взаимоотношение — когда форма влияет на содержание, иногда в корне преобразуя его, — нам известно во всех областях общественной, да и биологической жизни. Это отнюдь не основание для отказа



от дарвинизма и марксизма и для создания «формальной школы» в биологии и социологии.

В. Шкловский, который с наибольшей непринужденностью перепархивает от словесной крошки формализма к субъективнейшим оценкам, наиболее непримиримо относится вместе с тем к историко-материалистическому критерию искусства. В изданной им в Берлине книжке «Ход коня» он на протяжении трех маленьких страничек — краткость есть основное, во всяком случае бесспорное достоинство Шкловского — формулирует пять (не четыре и не шесть, а пять) исчерпывающих доводов против материалистических воззрений на искусство. Мы пройдемся по этим доводам, ибо поистине не вредно посмотреть и показать, какого рода мякина выдается за последнее слово научной мысли (с разнообразнейшими учеными ссылками все на тех же трех микроскопических страничках).

«Если бы быт и производственные отношения, — говорит Шкловский, — влияли на искусство, разве сюжеты не были бы прикреплены к тому месту, где они соответствовали этим отношениям? А ведь сюжеты бездомны». Ну а мотыльки? Ведь они, по Дарвину, тоже «соответствуют» определенным отношениям, а между тем порхают с места на место не хуже иного необремененного литератора.

Почему, собственно, марксизм должен обречать сюжеты на крепостное состояние, понять нелегко. Тот факт, что разные народы и разные классы одного и того же народа пользуются одними и теми же сюжетами, свидетельствует лишь об ограниченности человеческого воображения и о стремлении человека во всяком своем творчестве, в том числе и художественном, к экономии сил. Каждый класс стремится в высшей мере использовать материальное и духовное наследство другого класса. Довод Шкловского можно бы без труда перенести в область самой производственной техники. Начиная с древних веков телега исторического человечества имела однородный сюжет: оси, колеса, дышло. Экипаж римского патриция был, однако, так же приспособлен к его вкусам и потребностям, как карета графа Орлова, снабженная некоторыми внутренними удобствами, приноровлена была к вкусам екатерининского фаворита. Телега русского мужика приспособлена к потребностям его хозяйства, к силам лошаденки и к свойствам проселка. Автомобиль, являющийся бесспорным порождением новой техники, обнаруживает, однако, тот же «сюжет» — четыре колеса на двух осях. И тем не менее каждый раз, когда на русской дороге ночью крестьянская лоша-

денка шарахается в ужасе перед ослепившим ее прожектором автомобиля, в этом эпизоде находит свое выражение конфликт двух культур.

«Если бы быт выражался в новеллах, — так гласит второй аргумент, — то европейская наука не ломала бы головы, где — в Египте, Индии или Персии и когда создались новеллы 1001-й ночи». Сказать, что быт человека, в том числе и художника, т. е. условия его воспитания и жизни, находят выражение свое в его творчестве, вовсе не значит сказать, что это выражение имеет точный географический, этнографический или статистический характер. Немудрено, если по некоторым новеллам трудно решить, создались ли они в Египте, Индии или Персии, ибо в социальных условиях этих стран слишком много общего, но именно тот факт, что европейская наука «ломает голову» над разрешением этого вопроса, на основании самих новелл, свидетельствует, что новеллы эти отражают быт, хотя и весьма преломленно. Никто не может выскочить из себя. Даже в бреде сумасшедшего нет ничего, чего больной не получил бы ранее извне. Но было бы сумасшествием второго порядка принимать бред за точное отражение внешнего мира. Только опытный и вдумчивый психиатр, знающий прошлое больного, отыщет в тексте бреда преломленные и искаженные осколки реальности. Художественное творчество, конечно, не бред. Но это тоже преломление, видоизменение, преобразование реальности по особым законам художества. Как бы фантастично ни было искусство, оно не имеет в своем распоряжении никакого другого материала, кроме того, какой ему дает наш мир трех измерений и более тесный мир классового общества. Даже когда художник творит рай или ад, он в своих фантазмагориях претворяет опыт собственной жизни, вплоть до неоплаченного счета квартирной хозяйки.

«Если бы сословные и классовые черты отлагались в искусстве, — продолжает Шкловский, — то разве было бы возможно, что великорусские сказки про барина те же, что и сказки про попа».

В сущности, это перифраза первого довода. Почему, собственно, сказки про барина и про попа не могут быть одни и те же, и в каком смысле это противоречит марксизму? В воззваниях, которые пишутся заведомыми марксистами, нередко говорится о помещиках, капиталистах, попах, генералах и других эксплуататорах. Помещик, бесспорно, отличается от капиталиста, но бывают случаи, когда они берутся за одну скобку. Почему народному творчеству не брать в известных случаях за одну скобку

барина и попа как представителей стоящих над ним, мужиком, и его, мужика, грабящих сословий? На плакатах Моора или Дени поп нередко стоит рядом с помещиком — без всякого ущерба для марксизма.

«Если бы этнографические черты отлагались в искусстве, — не унимается Шкловский, — то сказки про инородцев не были бы обратными, не рассказывались бы любым данным народом про другой соседний».

Час от часу не легче. Марксизм вовсе не утверждает самостоятельного характера этнографических черт. Наоборот, он выдвигает всеопределяющее значение природно-хозяйственных условий в процессе формирования фольклора. Однородные условия развития пастушески-земледельческих, преимущественно крестьянских народов и однородный характер взаимного воздействия их друг на друга не могут не вести к созданию однородных сказок. При этом с точки зрения занимающего нас вопроса совершенно безразлично, зарождались ли родственные сюжеты самостоятельно у разных народов как отражение одинакового в своих основных чертах жизненного опыта, преломленного через однородную призму крестьянской фантазии, или же сказочные семена переносились попутным ветром с места на место, пуская ростки там, где почва оказывалась благоприятной. В действительности, вероятно, оба эти способа сочетались.

И наконец, — «почему сие неверно в-пятых» — Шкловский приводит в качестве отдельного аргумента конкретный сюжет похищения, который прошел через греческую комедию и дошел до Островского; другими словами, наш критик повторяет в индивидуализированном виде все тот же свой первый аргумент (как видим, и по части формальной логики дело обстоит у нашего формалиста не очень благополучно...). Да, сюжеты странствуют от народа к пароду, от класса к классу, даже от автора к автору. Это означает только, что человеческое воображение экономно. Новый класс не начинает творить всю культуру сначала, а вступает во владение прошлым, сортирует, перелицовывает, перегруппировывает его и уж на этом строит далее. Не будь этой утилизации «подержанного» гардероба веков, в историческом процессе не было бы вообще движения вперед. Если сюжет драмы Островского дошел до него от египтян через Грецию, то и та бумага, на которой Островский развивал свой сюжет, дошла до него, как развитие египетского папируса, через греческий пергамент. Возьмем еще более близкую аналогию: то обстоятельство, что в теоретическое сознание Шкловского крепко проникли крити-

ческие приемы греческих софистов, чистых формалистов своего времени, нимало не изменяет того факта, что сам Шкловский — весьма живописный продукт определенной социальной среды и определенного времени.

Ниспровержение Шкловским в пяти пунктах марксизма чрезвычайно напоминает нам те статьи, которые в доброе старое время печатались в журнале «Православное обозрение» против дарвинизма. Если бы учение о происхождении человека от обезьяны было правильно, писал лет тридцать-сорок тому назад ученый одесский епископ Никанор, то наши дедушки должны были бы иметь резко выраженные признаки хвоста или должны были бы помнить такие отличия у своих дедушек и бабушек. Во-вторых, как ведомо всем, от обезьян рождаются только обезьяны... В-пятых же, дарвинизм не верен еще и потому, что противоречит формализму... то бишь формальным постановлениям вселенских соборов. Преимущество ученого монаха заключалось, однако, в том, что он был откровенным «пассеистом» и ссылался на апостола Павла, а не на физику, химию и математику, как делает, походя, футурист Шкловский.

Что потребность в искусстве создается не экономическими условиями — это бесспорно. Но и потребность в питании создается не экономикой. Наоборот, потребность в еде и тепле создает экономику. Совершенно верно, что по одним лишь принципам марксизма никогда нельзя судить, отвергнуть или принять произведение искусства. Продукты художественного творчества должны в первую очередь судиться по своим собственным законам, т. е. по законам искусства. Но только марксизм способен объяснить, почему и откуда в данную эпоху возникло данное направление в искусстве, т. е. кто и почему предъявил спрос на такие, а не на иные художественные формы.

Было бы ребячеством думать, будто каждый класс полностью и целиком из себя порождает свое искусство и, в частности, будто пролетариат способен создать новое искусство через замкнутые художественные семинарии, кружки, пролеткульты и пр. Вообще, творчество исторического человека есть преемственность. Каждый новый восходящий класс становится на плечи своих предшественников. Но это преемственность диалектическая, т. е. находящая себя путем внутренних отталкиваний и разрывов. Толчки в виде новых художественных потребностей спроса на новый литературный или живописный подход даются экономикой через новый класс или — меньше толчки — через новую установку того же класса — под влиянием роста его богатства,

могущества культуры. Художественное творчество есть всегда сложная перелицовка старых форм под влиянием новых толчков, исходящих из области, лежащей вне самого художества. В этом широком смысле искусство *служебно*. Это не бесплотная стихия, сама себя питающая, а функция общественного человека, неразрывно связанная с бытом и укладом его. И как характерно — в смысле доведения каждого социального предрассудка до абсурда, — что Шкловский додумался до идеи абсолютной независимости искусства от социального уклада в такой период нашей русской истории, когда искусство, с большей обнаженностью, чем когда-либо, обнаружило свою духовную, бытовую и материальную зависимость от определенных общественных классов, подклассов и групп!

Материализм не отрицает значения формального момента — ни в логике, ни в праве, ни в искусстве. Как правовая система может и должна быть судима по ее внутренней логичности и согласованности, так и искусство может и должно быть судимо с точки зрения своих формальных достижений, ибо вне этих последних не может быть искусства. Однако юридическая теория, которая пытается установить независимость права от социальных условий, порочна в самой своей основе. Движущая сила — в экономике, в классовых противоречиях; право дает лишь оформленное и внутренне согласованное выражение этим явлениям не в их индивидуальной исключительности, а в их общности, в их повторяемости и длительности. Как раз ныне мы с редкой в истории прозрачностью наблюдаем у себя самих, как делается новое право: не методами самодовлеющей дедукции, а приемами эмпирической примерки и прикройки к хозяйственным потребностям нового господствующего класса. Литература своими методами и приемами, которые корнями уходят в отдаленнейшее прошлое и представляют накопленный опыт словесного мастерства, дает выражение мыслям, чувствам, настроениям, воззрениям, надеждам своей эпохи и своего класса. Из этого не выскочишь. Да и нет, казалось бы, нужды выскакивать — по крайней мере, тем, кто не обслуживает уже превзойденную эпоху и переживший себя класс.

Приемы формального анализа необходимы, но они недостаточны. Можно подсчитать аллитерации в народных пословицах, классифицировать метафоры, взять на учет число гласных и согласных в величальной песне — все это, несомненно, обогащает тем или иным наше познание народного творчества; но если не знать мужицкого севооборота и связанного с ним жизнеобо-

рота, если не знать роли сохи и не справиться с бытовыми мужицкими святцами, т. е. в какое время года крестьянин женится и когда крестьянка рожает ребят, то мы будем в народном творчестве знать только шелуху его, а до ядра не доберемся. Архитектурно-конструктивную схему Кельнского собора можно установить, только смерив основание и высоту его арок, определив три измерения его кораблей, размеры и размещение колонн и пр. и пр., но если мы не знаем, что такое средневековый город, что такое цех и что такое католическая церковь средневековья, то мы никогда не поймем Кельнского собора. Попытка освободить искусство от жизни, объявить его самодовлеющим мастерством, обездушивает и умерщвляет искусство. Самая потребность в такой операции есть безошибочный симптом идейного упадка.

Брошенная выше мимоходом аналогия с богословскими опровержениями дарвинизма может показаться читателю внешней и анекдотической. Конечно, не без того. Но тут есть и более глубокая связь. Сколько-нибудь начитанному марксисту теория формализма непременно напомнит знакомые перепевы очень старой философской мелодии. Юристы и моралисты (вспомним наугад немца Штаммлера и нашего субъективиста Михайловского) доказывали, что мораль и право уже по одному тому не могут определяться хозяйством, что само хозяйство немислимо вне юридических и этических норм. Правда, формалисты права и морали не доходили до признания полной независимости права и этики от хозяйства; они признавали некое сложное взаимоотношение «факторов», причем эти «факторы», воздействуя друг на друга, сохраняли качества самостоятельных субстанций, неизвестно откуда исходящих. Утверждение полной независимости эстетического «фактора» от воздействия социальных условий, на манер Шкловского, есть уже специфическая экстравагантность, тоже, впрочем, социально обусловленная: это эстетическая мания величия, в которой опрокинута на голову наша жесткая действительность. За вычетом этой особенности остается в построениях формалистов порочное методологическое тождество со всеми прочими видами идеализма. Для материалиста и религия, и право, и мораль, и искусство представляют собою отдельные стороны единого, в основах своих, процесса общественного развития. Отчленяясь от своей производственной основы, усложняясь, закрепляя и детализируя свои особенности, политика, религия, право, этика, эстетика остаются функциями социально-связанного человека и подчиняются законам его общественной организации. Идеалист же

видит не единый процесс исторического развития, выдвигающий из себя необходимые органы и функции, а пересечение, сочетание или взаимодействие неких самодовлеющих начал — религиозных, политических, юридических, эстетических и этических субстанций, которые в собственном наименовании находят уже свое происхождение и объяснение. Гегелевский идеализм (диалектический) низлагает по-своему эти субстанции (они же вечные категории), сводя их к генетическому единству. Несмотря на то что это единство у Гегеля — абсолютный дух, прорастающий в процессе своего диалектического проявления разными «факторами», гегелевская система — не потому, что она идеалистична, а потому, что она диалектична, — дает не худшее в своем роде представление об исторической действительности, чем вывернутая наизнанку перчатка о руке человека. Что же касается формалистов (гениальнейший из них Кант), то они берут не динамику развития, а его поперечный разрез в день и час их собственного философского откровения. На разрезе они обнаруживают сложность и множественность своего объекта (не процесса, ибо они не мыслят процессами). Сложность они расчленяют и классифицируют. Элементам они дают названия, которые сейчас же превращаются в сущности, в подабсолюты без роду, без племени: религия, политика, мораль, право, искусство... Тут уже не вывернутая наизнанку перчатка истории, а содранная с отдельных пальцев кожа, просушенная до степени полной абстракции, причем рука истории оказывается продуктом «взаимодействия» большого, указательного, среднего и прочих «факторов». Эстетический «фактор» — это мизинец, меньший, но не менее любимый.

В области биологии витализм есть вариант того же самого фетишизирования отдельных сторон мирового процесса без понимания его внутренней обусловленности. Для надсоциальной, безначальной морали или эстетики, как и для надфизической, безначальной «жизненной силы», не хватает только... единого творца. Множественность самостоятельных «факторов», без начала и конца, является замаскированным многобожием. И если кантианский идеализм представляет собою, в историческом чередовании, перевод христианства на язык рационалистической философии, то, с другой стороны, все разветвления идеалистического формализма открыто или замаскированно тяготеют к Богу как к причине причин. По сравнению с идеалистической олигархией дюжины подабсолютов единый и личный творец является уже элементом порядка. Такова более глубокая связь формалист-

ских опровержений марксизма с богословскими опровержениями дарвинизма.

Формальная школа есть гелертерски препарированный недоносок идеализма в применении к вопросам искусства. На формалистах лежит печать скороспелого поповства. Они иоанниты: для них «в начале бе слово». А для нас в начале было дело. Слово явилось за ним как звуковая тень его.

