

Е. Михайлова

ОБ ОШИБКАХ ГРОССМАНА-РОЩИНА

I

Методологические позиции Гроссмана-Рощина неоднократно и вполне справедливо характеризовались в печати как путанные и "эклектические". Действительно, странным было бы не назвать эклектической такую совокупность взглядов, где, наряду с повторением правильных общих марксистских положений, обнаруживается извращенное их применение, где рядом с атакой против ЛЕФа мирно уживается левовская теория социального заказа, рядом с декларированием классовой действенности искусства - формализм, рядом с борьбой против "бескорыстия" искусства по Воронскому - фактический отрыв от классовой обусловленности, где сквозь рационализм прорывается стихийничество, сквозь субъективно-идеалистическую трактовку активности сознания - фаталистическая "производственная необходимость", якобы определяющая идеологию. На первый взгляд такая "система" взглядов кажется невообразимой механической смесью и только. Однако нельзя остановиться лишь на одном констатировании эклектичности ее. Внутри этой мешанины ошибок важно вскрыть основную их окраску, их источник и ведущее начало. Нельзя говорить о методологической системе Гроссмана-Рощина и вследствие пестроты его ошибок и вследствие попыток сочетать их с марксизмом. Но вполне необходимо говорить о связи между этими ошибками, определить их основной крен.

Преобладающий характер ошибок Гроссмана-Рощина создается субъективизмом левовски-формалистского толка, субъективизмом, тесно связанным с неправильной трактовкой социальной функции искусства. Отрыв субъекта от объекта и в понимании социогенезиса искусства и в трактовке содержания идеологий - основа ошибок Гроссмана-Рощина, механистичность - один из решающих пороков его методологии, не умеющей овладеть ни категорией качества, ни пониманием единства противоположностей (субъекта-объекта, в первую очередь), а отсюда - бессильной раскрыть диалектику классовой борьбы. Гроссман-Рощин в многочисленных своих статьях, - в особенности в статьях обще-методологического характера, - выступает пред нами в роли ярого защитника действенной функции искусства. Однако эта защита ведется им с левовски-богдановских позиций. Искусство превращается Гроссманом-Рощиным, вследствие неправильного разрешения проблемы субъекта-объекта, в деидеологизированное орудие организации классовой воли. Деидеологизация искусства в работах Гроссмана-Рощина тесно связана с неоднократными высказываниями, фактически отрицающими познавательное значение искусства и выдвигающими трактовку идеологии как "вымысла", совершенно в левовском духе. Но в отличие от левов Гроссман-Рощин защищает "вымысел", потому что именно через вымысел, с его точки зрения, проявляется идеологическая активность и реализуется социальная функция искусства. Однако никакие "левые" фразы не в состоянии обосновать классовую действенность искусства, если за ними скрывается разрыв субъективного и объективного моментов в искусстве и его деидеологизация. Становясь на левовские позиции, Гроссман-Рощин бессильно объясняет классовую обусловленность произведений

искусства. В его построениях фактически исчезает классовая борьба, а искусство перестает быть классовым мышлением в образах. Тем самым создается общая почва с правыми теориями в литературоведении. И действительно, деидеологизация

#_162

искусства ведет Гроссмана-Рощина, невзирая на формалистски-лефовский рационализм, к стихийничеству и автоматизму, как только он пробует теоретически раскрыть классовую обусловленность творчества или классовую действенность произведения искусства (сводящуюся у него за исключением нескольких фраз, к психологии восприятия). С другой стороны, вымывание классовой борьбы, характерное для меньшевистских теорий в литературоведении, приводит Гроссмана-Рощина к противопоставлению искусства и "утилитарной жизни", к утверждениям о "бескорыстии" эстетических чувств*1, несмотря на шумливую войну с Воронским и Горбовым. Отсюда же и фактическая солидаризация Гроссмана-Рощина с Переверзевым в вопросе о "производственной необходимости" и "производственной обусловленности" идеологий, несмотря на словесный "бунт" против переверзевщины*2. Так "левые" фразы обнаруживают свое правое нутро. Лефовски-пролеткультовские установки, восходящие к богдановскому неокантианскому субъективизму, смыкаются таким образом с правым, интуитивистским крылом того же кантианства через отрыв субъекта от объекта, деидеологизацию искусства и формализм. Ошибки Гроссмана-Рощина являются на деле выражением правой опасности в литературоведении, прикрытой "левыми" фразами.

Нужно оговориться: наряду с этими ошибочными положениями, чуть ли не по каждому пункту можно найти заявления обратного порядка - с правильными утверждениями. Так, напр., наряду со стихийничеством и автоматизмом мы можем найти у него правильное требование примата мировоззрения (см. о "пафосе дистанции" - "Искусство изменять мир", стр. 19 - 20); наряду с "бескорыстием" эстетических эмоций - резкую критику Воронского с его "днем седьмым" в искусстве, удаленном от "житейской суеты"; наряду с провозглашением "вымысла" спецификой искусства - признание объективно-познавательной функции его (искусства) и т. д. Однако подобные правильные положения носят по большей части декларативный, словесный характер и, раскрываясь в применении и расшифровке, обнаруживают извращения в их толковании. Их наличие не уничтожает ошибок Гроссмана-Рощина, но вуалирует их, делает менее очевидными и накладывает на всю совокупность взглядов Гроссмана-Рощина печать эклектизма. Ярче всего ошибочные положения проступают в обще-методологических его статьях ("Искусство изменять мир", "Тезисы о биографическом элементе", "Письма об искусстве", и др.), меньше - в конкретно-критических; здесь они проявляются, главным образом, в виде туманного, иногда же и прямо неправильного определения классовых корней творчества того или иного писателя. Все же конкретно-критические работы Гроссмана-Рощина при всех срывах в них заключают в себе меньше ошибок, чем его теоретические статьи. Практика пролетарского литературного движения естественно выправляла в первую очередь ошибки в конкретно-критических суждениях Гроссмана-Рощина, а не в его запутанных, методологических статьях.

Отличительной чертой методологического подхода Гроссмана-Рощина является подчеркнутое внимание к социальной функции литературы и искусства. Почти нет статьи, где бы он не говорил о литературе как факторе, об активной роли литературных произведений в классовой борьбе, о "целеустремленности" художника, об "организующем" значении искусства и т. п. "Искусство изменять мир" - так называется его последняя книга. Все это на первый взгляд как будто не только придает боевой воинствующий характер статьям Гроссмана-Рощина, но и кажется вполне соответствующим социально-действенному материалистическому марксистско-ленинскому мировоззрению. Но это только на первый взгляд. При ближайшем рассмотрении "добродетель" построений Гроссмана-Рощина обращается в их порок. Гроссман-Рощин берет литературу "как фактор", отрывая ее от литературы "как факта". Он толкует об активной роли произведений искусства и литературы, не умея взять ее в единстве с их причинной обусловленностью (социальным генезисом) художественных произведений. Основой этого является

*1 Гроссман-Рощин, Искусство изменять мир, стр. 89, 90.

*2 Гроссман-Рощин, О РЕФе и Переверзеве. "На лит. посту" 1930 г., N 7, стр. 10 и 29

#_163

неверное разрешение им проблемы субъекта-объекта.

Конечно, недопустимой отрывкой переверзевщины являются всяческие попытки опорочить правомерность подхода к литературному произведению как к фактору. Партийность мировоззрения, составляющая один из существеннейших принципов диалектического материализма Маркса - Энгельса - Ленина, обязывает марксистское литературоведение оценивать литературные факты с точки зрения их конкретной классовой функции. Но не всякое подчеркивание функционального значения литературы является марксизмом. Социально-полезную роль искусства выдвигают и левовцы, стремясь поставить искусство на службу классовой практике. Однако они, отрицая идеологию в искусстве, фактически пытаются ликвидировать и его классовую действительность. О классовой функции литературы много и крикливо шумели литфронтовцы. Однако в их руках литература, лишенная своей познавательной ценности, выражающая субъективно-классовые стремления в отрыве от их объективной обусловленности, не могла быть надежным орудием классовой практики, как и в руках левовцев. Наконец вскрытие социальной действительности литературных произведений, как основную задачу марксистской критики, рьяно выдвигал на первый план субъективный идеалист и механист Иоффе. Но и в его трактовке конкретная, действенная роль искусства, как орудия классовой борьбы, порой превращалась в фикцию: она растворялась в субъективистском функционализме благодаря отрицанию объективно закрепленной в художественном произведении классовой идеологии.

Марксистская постановка вопроса о функции литературы требует, чтобы литература как "фактор" бралась в неразрывном единстве с литературой "как фактом". Классовая функция художественного произведения не должна быть оторвана от объективных особенностей его, определяемых его классовым "происхождением. Выяснение объективных особенностей литературного факта, причинно обусловленных его классовым генезисом, помогает определить его значение, как фактора. Выяснение конкретной

классовой функции литературного факта, способствующее определению и самого генезиса его, помогает классовой практике и ставит литературоведение на службу классу. Требование брать литературу в единстве факта и фактора, генезиса и функции может быть выполнено лишь при условии правильного (диалектического и материалистического) разрешения проблемы субъекта-объекта. Это обозначает, во-первых, понимание единства классового субъекта с остальной объективной действительностью в процессе классовой практики. Во-вторых, отсюда же следует понимание идеологии как выражения диалектического единства субъекта и объекта в "снимках", "отражениях" действительности. Поэтому неправильная трактовка генезиса или функции литературного произведения всегда неизбежно связана либо с прямым отрицанием идеологии в искусстве (ЛЕФ, Переверзев), либо, несмотря на признание искусства идеологией, с неправильным пониманием субъективного и объективного моментов в искусстве.

Всякая попытка оторвать "факт" от "фактора" влечет за собой извращение марксизма. Показательны в этом смысле примеры В. Ф. Переверзева и И. Иоффе. Переверзев подходит к литературному произведению исключительно со стороны его причинной обусловленности. В задачи литературоведения, по его мнению, входит только причинное объяснение объективных особенностей литературного факта. Подход к литературе как фактору третируется Переверзевым как "потребительский подход". Отсюда мертвенный, объективистски-созерцательный, академически замкнутый характер переверзевской методологии.

И. Иоффе, наоборот, считает, что "не историческая обусловленность, а социальная действительность произведения - проблема марксистского критика"*1. По мнению Иоффе, "содержание" и "смысл" произведения искусства приобретают в процессе их функционирования в определенной социальной среде. Только в процессе своего социального потребления произведения искусства становятся "носителями образов и чувств среды, их применявшей"*2.

*1 И. Иоффе, Культура и стиль, стр. 71.

*2 Там же, стр. 58.

#_164

С точки зрения марксизма, в материальной специфике искусства (краски, линии, звуки, слова) закрепляются мысли и чувства класса, которым данные произведения созданы. Определенный характер идеологии, закрепленной в слове, звуке, красках и т. д., есть объективный факт.

Утверждение Иоффе, что "произведение искусства живет в активном восприятии"*1, целиком ставит его на позиции субъективного идеализма.

Таким образом и "потребительский" подход к искусству Иоффе и узко генетический подход Переверзева, исключаящего из своего анализа социальную функцию искусства, - оба эти подхода противоречат марксизму. В обоих неверно решается проблема субъективного и объективного в искусстве, само искусство, как идеология, понимается неверно. Такой же (хотя и своеобразно выраженный) разрыв "факта" и "фактора", субъективного и объективного в идеологии, имеется налицо и в левовских теориях с их признанием "социального заказа", где художник, не включаясь в классовую практику, противопоставлен классу как техник, исполнитель заказа, где искусство лишь

деидеологизированное орудие "жизнестроения" и совокупность приемов для обработки безразличного материала в желаемом направлении.

Для Гроссмана-Рощина характерен, как уже сказано, подход к искусству со стороны его функции. Но у него это не марксистское решение вопроса о классовой действительности искусства, а левовски-богдановский, однобокий, субъективистский функционализм. Правда, на словах он нигде открыто не противопоставляет причинно-генетического подхода функционалистскому или "факта" - "фактору". Наоборот, он даже протестует против разрыва "фактора" и "факта"*2. Но на деле разрыв факта и фактора, субъективного и объективного с наглядностью проявляется (как это увидим дальше) в теоретической расшифровке Гроссманом-Рощиным генезиса литературных произведений, в истолковании им грани между искусством и действительностью, в объявлении вымысла спецификом искусства.

Характерным для гроссман-рощинского функционализма является неустанное провозглашение искусства орудием организации идеологической активности, без указания на объективную познавательную роль самого "орудия организации". Для Гроссмана-Рощина "мир художественный - это "организация идеологической активности"*3. Не случайно в качестве аналогии с художественным творчеством он берет детскую игру, в которой он подчеркивает "экспериментирование над миром вещей согласно требованиям внутренней активности". Эта "активность" у Гроссмана-Рощина получается ничем не обусловленной, действительно только "внутренней", зависящей лишь от индивидуальной воли. Конечно, в содержании детских игр вполне возможно вскрыть идеологическую значимость и классовую обусловленность их (в частности в том примере из Короленко, которым оперирует Гроссман-Рощин), но Гроссмана-Рощина привлекает лишь сам по себе момент голы активности, в которой он не видит ни идеологического содержания, ни зависимости последнего от классовой действительности. "Организация активности", "волевой напор", "эмоционально-волевая организация" человеческой психики через искусство, как и через детскую игру, - вот те важнейшие для Гроссмана-Рощина моменты, которыми у него характеризуется социальная полезность, классовая действительность искусства. Разумеется, искусство вполне может воздействовать на волю классового субъекта, мобилизовать ее в соответствии с классовыми целями. Но если при этом забыть, что искусство есть идеология, объективно обусловленная классовой практикой, что оно есть мышление, всегда в известной степени отражающее действительность, то само искусство превратится при этом лишь в деидеологизированный, аналогичный вещам, рычаг, магически и необъяснимо "организующий активность" воспринимающих его людей.

Понимание Гроссманом-Рощиным функции искусства смыкается с позициями А. Богданова, для которого "действительное и необходимое место идеологий

*1 И. Иоффе. Культура и стиль, стр. 58.

*2 См., напр., "Искусство изменять мир", стр. 56, или "РЕФ и Переверзев" - "На лит. посту" 1930 г., N 7 стр. 25.

*3 "Искусство изменять мир", стр. 57.

#_165

в жизни общества" заключается в том, что идеологии - "это организующие формы для всей

практики общества, или, что то же, ее организационные орудия"*1. Для Богданова "всякую человеческую деятельность, - техническую, общественную, познавательную, художественную, - можно рассматривать как материал организационного опыта"*2. Не вдаваясь в развернутую критику богдановской "Тектологии", отметим здесь пока только такую особенность в вышеприведенном утверждении Богданова, как игнорирование качественной разницы между идеологиями и другими отраслями человеческой деятельности. Эта особенность, объясняемая и механистической методологией с ее бескачественным, абстрактным тождеством, тесно связана у Богданова с его субъективно-идеалистическим пониманием "организационного опыта". Вся действительность с этой точки зрения представляет собою "комплекс элементов опыта", существующий лишь в восприятии субъекта. Стирается грань между определяющим моментом - объективной действительностью - и подчиненным, зависимым - субъективным сознанием. Отсюда и отрицание в идеологиях отражений объективной действительности, существующих во всяком классово-субъективном сознании (хотя и обладающих разной степенью объективности). Вторая особенность богдановского понимания организующей деятельности - чисто субъективный, ничем не обусловленный объективно характер "организационного акта". Благодаря тождеству субъекта-объекта у Богданова исчезает диалектическое единство их в процессе классовой практики. Разрыв функции ("организующая роль") и генезиса отдельных видов человеческой деятельности, проявляется у Богданова через выпадение классовой борьбы. Наконец третья особенность организующей деятельности в богдановской трактовке - это ее формализм. "Организационный акт" лишь упорядочивает имеющийся наличный материал опыта, не преобразуя его в новые качества. Вся действительность - только материал ("элементы опыта"), на который извне накладываются организационные схемы, гармонизирующие, оформляющие его.

Все эти моменты - бескачественный деидеологизирующий подход к идеологии (искусству), субъективно-идеалистическая трактовка идеологичности искусства, формализм, исчезновение классовой борьбы в объяснении художественного творчества, свойственные богдановской "организационной науке", проявляются и в функционализме Гроссмана-Рощина, в его защите классовой действительности искусства.

Характерно проявляется богдановский функционализм хотя бы в решении Гроссманом-Рощиным вопроса о "дистанции" между искусством и жизнью, о "демаркационной линии", их разделяющей. В сущности здесь Гроссман-Рощин ставит вопрос об отношении идеологии к действительности, т. е. об отношении сознания к бытию. И как же он отвечает? Пытаясь взять под защиту плехановскую, к Канту восходящую формулу о "незаинтересованности эстетического созерцания", Гроссман-Рощин устанавливает различие между искусством и действительностью по линии "незаинтересованности", "бескорыстия", "бесполезности" искусства (по Гроссману-Рощину все эти понятия тождественны), в отличие от полезности утилитарных вещей. Однако в этом тезисе Гроссман-Рощин не утверждает, по его мнению, бесполезности и незаинтересованности искусства в кантовском смысле, но лишь отстаивает специфическую социальную полезность искусства в отличие от натуралистической полезности утилитарных вещей. На самом деле ему не удалось ни "защитить" Плеханова, ни отмежеваться от Канта, ни, тем более, разбить его, как это увидим ниже. Здесь же важно отметить, что к определению различия между искусством и действительностью Гроссман-Рощин подходит со стороны различия функций, различия полезности

"произведений искусства" и утилитарных вещей. Если оставить в стороне механистическое сведение действительности к утилитарным вещам, то, казалось бы, вопрос о разной функции вещей утилитарных и "вещей искусства" не включает в себе ничего противозаконного. И это, конечно, так, при условии понимания специфического качества, объективно присущего произведениям искусства, которые всегда воплощают в своей материальной специфике классовую идеологию. Отношение

*1 А. Богданов, Тектология, изд. 1929 г., стр. 91.

*2 Там же, стр. 19.

#_166

идеологий к действительности - это отношение сознания к бытию, которым оно определяется. Между тем Гроссман-Рошин, занятый поисками отличия искусства от "утилитарной действительности", нигде не указывает, что это отличие есть прежде всего отличие объективности, существующей независимо от сознания, и идеологического выражения ее в классовом сознании*1. Поскольку же подобных заявлений у Гроссмана-Рошина нет, для него стирается качественная грань между идеологией (сознанием) и причинно обуславливающим его бытием.

Точно так же нет у него указаний на качественную разницу между "вещами утилитарными" и произведениями искусства, разницу, которая объективно обуславливает собою различие функции тех и других. Гроссман-Рошин говорит об особой полезности "идеологических" вещей вне связи ее с особым их качеством быть носительницами классовой идеологии. А с утратой этого объективного качества "идеологическая вещь" теряет отличие от вещи утилитарной, как бы ни было отлично их "употребление". "Идеологическая вещь" превращается просто в орудие, аналогичное другим вещественным орудиям, хотя и употребляется по другому назначению. Отсюда понятным делается смысл заявлений Гроссмана-Рошина о том, что специфическая социальная полезность искусства возникает лишь в процессе его функционирования, что "формально бесполезное" искусство на деле превращается в полезное через организацию классовой практики*1 (подчеркнуто мною. - Е. М.). Это - не случайная оговорка, но вполне связывается с другим положением Гроссмана-Рошина о том, что "бескорыстие", "бесполезность", "незаинтересованность" свойственны эстетическим переживаниям как индивидуальным, так и коллективным*2. Такое утверждение может быть высказано лишь в двух случаях: либо если видеть в искусстве идеологию, но идеологию бесклассовую (чего Гроссманом-Рошиным не утверждается); либо если признавать в искусстве классовость, но как классовость не осознаваемую субъектом (автором и читателем), хотя бы объективно произведение искусства и несло определенную классовую функцию. В этом последнем случае (имеющем место в работах Гроссмана-Рошина) художественное произведение - лишь толчок к возбуждению определенных эмоциональных переживаний и волевых проявлений. Идеологичность художественного произведения при этом как бы остается побочным моментом. Во всяком случае идеи, заключающиеся в нем, воспринимаются читателем (зрителем) или вкладываются в него художником помимо связи с "утилитарной жизнью", с "житейской" практикой, и потому художественное творчество, как и художественное восприятие, выступает перед нами "бескорыстным", в особом специфическом для него смысле. Таковы взгляды Гроссмана-Рошина на особенности

искусства и его функции, обнаруживающиеся, как мы покажем позже, в его трактовке и классовой обусловленности искусства и процесса художественного творчества.

Необходимо отметить, что, защищая тезис о "бескорыстии" и "незаинтересованности" искусства (оба слова Гроссманом-Роциным неуклонно берутся в кавычки), Гроссман-Роцин стремится обосновать специфическую полезность художественных произведений. Понятие "бесполезности" искусства обозначает для него лишь невозможность подойти к произведению искусства с требованием натуралистически понятой пользы: "яблоко, нарисованное на полотне, не то яблоко, которое вы покупаете на базаре. Если яблоко, которое вы "вкушаете", причислить к категории полезного, то яблоко, которое вы созерцаете на картине, является "категорией" бесполезной. При виде выпавшего снега вы надеваете шубу, а при виде зимнего пейзажа на картине вы своего летнего наряда не меняете. Только и всего. ("Искусство изменять мир", стр. 76). Отсутствие такого рода полезности в искусстве, по Гроссману-Роцину, необходимо для того,

*1 Этим не уничтожается, конечно, материальная воплощенность идеологии в произведениях искусства, и не отрицается наличие их в объективной действительности, как одного из фактов этой объективной действительности.

*2 "Искусство изменять мир", стр. 88, 104, строки 1 - 4 сверху.

*3 Там же, стр. 80 - 90. Его несогласие с Воронским по этому вопросу сводится здесь к тому, что он считает недостаточным говорить о бескорыстии индивидуальных только переживаний и устанавливать примат последних над коллективными; понятие "бескорыстия", "употребляя его в своем условном смысле", он считает нужным распространить и на коллективные эстетические переживания.

#_167

чтобы искусство могло проявить свою специфическую полезность, выполнить "организующую классовую функцию". Гроссман-Роцин резко ополчается при этом против Канта и кантианцев, пытающихся превратить это отрицательное условие социальной полезности искусства ("бесполезность" в указанном смысле) в положительную и исчерпывающую его характеристику. Однако отрыв субъекта от объекта и бескачественный деидеологизирующий подход к искусству не только превращают классовую функцию искусства в субъективистскую фикцию, но и "освобождают" искусство от классовой обусловленности. Кантианское "бескорыстие" не может быть преодолено с позиций богдановской "организующей активности".

Отказ от понимания искусства как мышления в образах (идеология) превращает содержание художественных произведений всего лишь в материал, формально "организуемый" волею художника через соответствующие приемы. Художественное творчество при этом перестает быть идеологической деятельностью, обусловленной классовой практикой и составляющей часть классовой практики. Сам художник, в качестве автора художественных произведений, перестает быть, следовательно, участником классовой борьбы, включенным в нее и в процессе своей художественной деятельности: он остается либо эстетствующим индивидуалистом, посвящающим свои досуги игре в "прием", либо в лучшем случае техником, обрабатывающим материал соответственно полученному извне "социальному заказу". Именно эта лефовски-формалистская теория "социального заказа" встречает сочувствие и поддержку Гроссмана-Роцина, несмотря на

словесное ее осуждение. "Освобожденное от лжетолкований понятие социального заказа прекрасно выражает зависимость писателя от читателя"*1 - пишет Гроссман-Рощин. (В чем же эти "лжетолкования" - Гроссман-Рощин нигде не объясняет.) Зависимостью писателя от читателя Гроссман-Рощин подменяет зависимость художественного творчества от классовой практики, участником которой является и сам художник - член своего класса. Вместо этого в теории социального заказа художник изымается из классовой практики: когда художник создает свое произведение, он вовсе не выражает свои мысли и чувства участника классовой борьбы в одном из ее лагерей, он вовсе не борется за свои, дорогие ему классовые цели, общие для него с его классом. Вместо этого, с точки зрения теории социального заказа, художник лишь "обрабатывает материал" искусства, т. е. придает художественную форму его содержанию соответственно желанию "потребителя". Художник, изолированный от классовой борьбы, - техник художественного ремесла, обрабатывающий "вещь искусства" сообразно воле заказчика. О такой трактовке художественного творчества говорят, напр., следующие заявления Гроссмана-Рощина: "Художник смотрит на им же созданный и все же ему противопоставленный образ с точки зрения читателя" ("Искусство изменять мир", стр. 176), или: "В образе дано или учтено отношение читателя". Иначе сказать, художник выражает в своем произведении не свои мысли и чувства, но то, что нужно читателю. Другими словами, художник, по Гроссману-Рощину, выступает в роли исполнителя заказа, "потрафляющего" вкусам своих заказчиков. Художник ничем не связан ни со своим созданием, ни с "заказчиком". Класс (если его разумеет под заказчиком) живет своею жизнью, художник - своею. И в произведении от самого художника, от его мыслей, чувств, переживаний нет ничего. Он только "обрабатывает материал" различными "приемами" сообразно вкусу "публики", он только выполняет хозяйскую волю потребителя.

Такой обнаженной и неприглядной встает у Гроссмана-Рощина левовская теория социального заказа, обязанная своим появлением функционалистским установкам Гроссмана-Рощина. И наряду с левовщиной сквозь пышные покровы марксистской фразеологии вновь проглядывает формализм, неразлучный спутник ЛЕФа.

Односторонний субъективистский функционализм Гроссмана-Рощина делает для него самым затруднительным вопрос о причинной обусловленности литературных явлений. В этом вопросе его "методология", испытывая качку,

*1 "Искусство изменять мир" стр. 168, кроме того, о признании Гроссманом-Рощиным теории "социального заказа", см. его книгу "Художник и эпоха", стр. 164.

#_168

определенно обнаруживает свою неустойчивость. Подмена единства художественного творчества с обуславливающей его классовой практикой зависимостью писателя от читателя перебрасывает мост к формалистскому и форсоцовскому объяснению генезиса литературных произведений.

Гроссман-Рощин указывает, что "рынок накладывает свою печать на якобы автономное художественное творчество". При этом под рынком, очевидно, подразумевается рынок литературной продукции, так как перед этим Гроссман-Рощин "условно отвлекается от потребительской ценности художественного товара и

рассматривает произведения только как рыночный продукт"*1. Конечно, и условия литературного производства - потребления "и профессиональное положение писателя" входят в совокупную социальную действительность, но не они, а совокупность классовых отношений, классовая борьба во всем многообразии ее проявлений формирует писателя и обуславливает собою литературное творчество. Не они - определяющее. Выпадение классовой борьбы из объяснения генезиса литературных произведений - коренной порок разделяемой Гроссманом-Роциным теории социального заказа, а также и теории литературного быта. Но ведь именно в классовой борьбе, в классовой практике, вырастающей на основе определенного характера общественного процесса материального производства, выражается единство классового субъекта с объектом. В процессе классовой практики создаются и реализуются объективные закономерности исторического развития, включающие в свое диалектическое единство активность субъективно-классовой деятельности во всех ее проявлениях. Вычеркнуть из объяснения какого-либо момента человеческой деятельности классовую практику - это значит разорвать единство субъекта-объекта и закрыть себе путь к объяснению причин и закономерностей в этой деятельности. Поэтому неудивительно, что Гроссман-Роцин, устраняя классовую борьбу, бессилён объяснить закономерность генезиса и развития литературы. "Закономерность", "необходимость" - эти понятия вне его субъективистской методологии. И поэтому, когда встречается необходимость такое понятие предъявить, он заимствует его... у Переверзева. Таковы попытки Гроссмана-Роцина объяснить закономерность искусства закономерностью самого производственного процесса. Взгляды Гроссмана-Роцина, исключая роль классовой борьбы, роль личности (автора), роль идеологии, заставляют его ухватиться за переверзевский "производственный генезис искусства" и переверзевскую "производственную необходимость"... и, как это ни странно, как раз в речи, обращенной против Переверзева*2. Субъективистская "организация идеологической активности" уживается у Гроссмана-Роцина с механистически понимаемой "производственной необходимостью" так же, как у его "духовного отца" А. Богданова техницизм уживается с самостоятельностью и бесклассовостью идеологии, являющейся у него движущей силой исторического развития. Причина такого разрыва и у Гроссмана-Роцина и у Богданова - в устранении классовой практики.

С выпадением классовой борьбы теряется, вопреки намерениям Гроссмана-Роцина, классовая обусловленность, классовая "заинтересованность" произведений искусства. Невзирая на все крикливые фразы об "организации классовой активности", художественное творчество у Гроссмана-Роцина оказывается "бескорыстным" и "бесполезным" действительно, а не только в смысле отсутствия в нем примитивной натуралистически-потребительской пользы ("яблока не съешь"... , "шубы не наденешь"...), как он это предполагал доказать. Противопоставление искусства и "утилитарной жизни", социально организующей полезности идеологии и полезности "утилитарных вещей", оказывается у Гроссмана-Роцина вовсе не таким вульгарным примитивизмом, как это может показаться сначала: нарисованных яблок есть нельзя, при виде нарисованной зимы не придется одеваться в шубу. "Только и всего", - как говорит

*1 Гроссман-Роцин пытается объяснить художественное творчество из условий литературного "производства - потребления" и профессионального положения писателя, когда он толкует (хотя и в другой связи) о передаточных звеньях между писателем и потребителем литературной продукции, о призрачной "свободе конкуренции", об иге

рынка и т. п. ("Художник и эпоха", стр. 158 - 159).

*2 "РЕФ и Переверзев" "На лит. посту" 1930 г., N 7, стр. 25 и 28.

#_169

Гроссман-Рощин. Но оказывается, что не "только и всего". На самом деле это проведение "демаркационной линии между утилитарным и художественным" ("Искусство изменять мир", стр. 88) имеет гораздо более глубокий смысл и серьезные последствия. Во-первых, Гроссман-Рощин подменяет здесь*1 понятие действительности понятием утилитарного (что это обозначает у Гроссмана-Рощина, мы видели выше). Поскольку же искусство не подходит под понятие утилитарного ("вспомним о демаркационной линии" между одним и другим), оно стоит как бы над действительностью. Здесь путь к автономии искусства, к эмансипации его от "заинтересованности", свойственной утилитарной действительности, и путь к обособлению искусства, как особого, замкнутого в себе содержания. С другой стороны, Гроссман-Рощин, пытаясь обосновать особую, социально организующую полезность искусства в отличие от натуралистической полезности утилитарных вещей, фактически противопоставляет социальное материальному. В этом отрыве социального (социальных отношений) от материальных носителей его (этих отношений) имеется несомненно идеалистический характер, аналогичный хотя бы отрыву производственных отношений от производительных сил в трактовке Карева. Создается дуализм мира утилитарных вещей и мира социальной активности (в данном случае - идеологической). Этому разрыву соответствует и дуализм "закономерностей": в одном царит субъективная идеологическая активность, в другом - объективная производственная необходимость. К последней и обращается Гроссман-Рощин, когда встречается надобность в понятии закономерности. В построениях Гроссмана-Рощина исчезла классовая практика, раскрывающаяся через классовую борьбу во всех сферах человеческой деятельности, диалектически объединяя в себе и субъективно классовую активность и определяющую ее объективную необходимость. Вместе с ее устранением исчезает и классовая "заинтересованность" идеологий. Поэтому совершенно прав Гроссман-Рощин, когда он говорит о себе: "Мы не зачеркиваем "бескорыстности"; наоборот, мы изымаем ее из сферы индивидуальной психологии, "даем" ей объективное бытие" (там же, стр. 90). (Для Гроссмана-Рощина это обозначает бытие в коллективной психологии. Только в таком случае он должен убрать кавычки, в которые он заключил здесь слово "бескорыстие".)

Вымывание классовой обусловленности искусства, при настойчивом и одностороннем выпячивании его классово-полезной роли имеет следствием у Гроссмана-Рощина превращение искусства (и идеологии) в деидеологизированное орудие организации. Возьмем хотя бы положение Гроссмана-Рощина, что класс в своем историческом развитии "вырабатывает тактику, организационные формы и идеологию, которые есть соответствие между целью и средством" (там же, стр. 53). В этом заявлении характерны чисто формальное определение идеологии (соответствие между целью и средством) и тождество идеологии с организационными формами и тактикой, тождество вполне справедливое, если отправляться от указанного определения: под него действительно подойдут и организационные формы, и тактика, и любое действие и явление, направленные к цели. Идеология выступает при этом только как средство достижения цели, как простое орудие. Точка зрения Гроссмана-Рощина здесь вполне сходится с богдановским положением, что "идея, - это организующая форма

активности"*2. "Деидеологизированная" идея, идея-орудие, перестает таким образом у Гроссмана-Рощина выполнять свою познавательную функцию (об этом подробнее ниже, в связи с ролью "вымысла" у Гроссмана-Рощина). Она - только прием для произведения определенного эффекта (хотя бы и классово-полезного). Отсюда понятна неслучайность отсутствия у Гроссмана-Рощина определения литературы как мышления в образах, отсутствия указаний на образ как спецификум искусства.

Художественная форма выражения идеологии в искусстве у Гроссмана-Рощина оторвана от своего классового содержания и от своих социальных корней.

*1 См., кроме того, "Искусство изменять мир", стр. 89 и др.

*2 Богданов, Философия живого опыта, изд. 1920 г., стр. 55.

#_170

Специфика искусства встает у Гроссмана-Рощина в подержанных, слегка заплатанных апелляциями к социальной функции формалистских одеждах, лишенная своей идеологической содержательности и классовой обусловленности. Не случайно это многозначительное "и", разделяющее и противопоставляющее в произведении момент классовый формальному: "классификация (искусства у Фриче. - Е. М.)... охватывает и формальный и классово-социологический моменты в их единстве". Но еще яснее этот отрыв формы от ее классового генезиса виден в таком утверждении: "Выбор объекта (художественного творчества. - Е. М.) в значительной степени предрешает обработку материала и принцип сцепления частей и моментов". Здесь ярко выражено формалистское понимание "формы" ("обработка материала"), бессильное подняться до социологического осмысления ее. По Гроссману-Рощину выходит, что такой, например, объект, как гражданская война, должен предрешить одинаковую "обработку материала" и в произведении белоэмигранта Бунина, и хотя бы у Фадеева и Фурманова. Не умея философски и социологически осмыслить специфики со своих эклектических позиций, он по-формалистски вкладывает в нее все "приемы" художественного "оформления": "В специфику художественного произведения входит стиль, метафоры, сюжет, деформация материала" ("Искусство изменять мир", стр. 24). Он склонен отождествить со спецификумом искусства "структуру" произведения, которая составляется у него из "суммы приемов", о чем свидетельствуют нижеследующие заявления: "Наши враги и противники говорят: "РАПП... игнорирует специфику искусства. Неверно... Выскочки полагают, что они-то занимаются анализом структуры художественного произведения (там же, стр. 106 - 107. Спецификум - структуре? - Е. М.). Или в другом месте, говоря о необходимости изучать спецификум в связи с изучением классового генезиса (редкое, но, увы, бесплодное признание) и классовой направленности, он также ставит между ними знак равенства: "Изучение структуры, специфики (?) не является обособленной категорией, (там же, стр. 154), и т. д.

Отождествление спецификума литературы со структурой произведения целиком сближает Гроссмана-Рощина с формалистами, с их пониманием формы художественного произведения как конструктивного приема, как одного из средств "создать осязаемое, переживаемое в самой своей ткани построение" (Шкловский). Даже идея для Гроссмана-Рощина становится одним из формальных приемов творчества. Само мировоззрение, понимаемое в рационалистически-формалистском духе, у

Гроссмана-Рощина лишь "метод и принцип организации материала" (там же, стр. 20). Идеология, перестающая быть идеологией, т. е. классово обусловленным мышлением, уже не может иметь познавательного значения. Превращаясь в прием, она становится только вымыслом, произвольно применяемым, хотя бы и в почтенных целях "организации активности". Гроссман-Рощин, "признавая" идеологичность искусства, но понимая идеологию в художественных произведениях как средство, как "прием", - считает ее только вымыслом. Вымысел и выдвигается Гроссманом-Рощиным в качестве специфического и основного "приема" искусства. "Вымысел" для Гроссмана-Рощина одновременно играет роль идеологии в художественных произведениях и является спецификом искусства. Об этом говорят прямые заявления Гроссмана-Рощина, вроде того, что "искусство работает столь ненавистным утилитаристам вымыслом" (там же, стр. 155), или что "тайна творчества в значительной степени сводится к умению использовать вымысел - прием" (там же, стр. 179). Подобные заявления ступшеывают познавательное и закономерно обусловленное в искусстве, подчеркивают значение умышленных приемов, главный из которых - вымысел. Недооценка или полное забвение познавательного значения искусства тесно связано с забвением или неправильным решением вопроса о классовой обусловленности произведений искусства. Причинно обусловленное классовой практикой художественное произведение выражает закономерно возникшее при данных условиях представление о действительности. "Форма" данного произведения подчинена той же закономерности, она произвольна*1.

*1 Чем вовсе не отрицается сознательная работа художника над формой и возможность обращения художника к "формальным" достижениям искусства других классов. Здесь только подчеркивается идеологическая значимость и классовая обусловленность художественного произведения, в частности и его формы.

#_171

Если же забыть о детерминированности идеологии и выражающей ее "формы" классовой практикой, где классовый субъект дан в единстве с объектом, то искусство предстает перед нами только как "вымысел", как игра воображения, где тщетно искать сходства с объективной действительностью. И формальные особенности произведения выступают тогда как целиком произвольные, субъективно подобранные автором приемы. Пытаясь полемизировать с левовцами по вопросу о роли вымысла в искусстве, Гроссман-Рощин сам стоит на левовской почве обеими ногами. Он пишет, например:

"Когда поэт Асеев работает в архивах Истпарта над материалом, хочет дать только факт, стремится к тому, чтобы материал был "сух и весом" - все же адмирал Колчак делается художественным произведением лишь тогда, когда внесен столь ненавистный "лефам" элемент вымысла" ("Искусство изменять мир", стр. 174). Гроссман-Рощин в этом утверждении совершенно по-левовски полагает специфическим отличием художественного произведения наличие в нем вымысла. Разница между левовцами и Гроссманом-Рощиным только в их отношении к вымыслу. Левовцы, восставая против "вымысла", зовут к "фактографии" - копированию действительности. Гроссман-Рощин, наоборот, защищает права "вымысла", который для него замещает уничтоженную им идеологию. В приведенном выше утверждении Гроссмана-Рощина, помимо того, что специфика искусства указана там неверно, характерно это отождествление идеологических

обобщений, идейно-классовой направленности с "вымыслом", т. е. неправдой, извращением действительности. Правилен, конечно, протест против левовской "фактографии", но неверно, что "вымысел" (художественные обобщения, идеологическая направленность) извращает объективную картину действительности. Ну, а если эта идеологическая обработка ведется с точки зрения передового класса - это тоже извращение действительности? Если идти за критерием отбора художественных произведений по Гроссману-Роцину, то запись бреда сумасшедшего ("вымысел") надо признать произведением искусства, а "Мятеж" Фурманова, основанный на действительно имевших место событиях, из художественной литературы исключить.

Для Гроссмана-Роцина идеология в художественном произведении не помогает познанию действительности, но дает лишь обманчивую иллюзию видимого сходства с тем, что "действительно было". Искусный вымысел, искусный художественный прием иллюзорного правдоподобия, обманывая читателя, достигает цели "организации идеологической активности" и "эмоционально-волевого воздействия" на читателя. Именно благодаря вымыслу искусство выполняет свои классовые задачи. Идеологическая значимость произведения и познавательная ценность его сведены Гроссманом-Роциным к вымыслу: с точки зрения Гроссмана-Роцина именно "вымысел, прокравшись в лагерь эмпирического бытия, подымает голые факты на высоту конкретизированного закона".

В этом утверждении Гроссмана-Роцина вымысел становится наряду с бытием, сочетается с ним, приходя извне, как не обусловленный этим же бытием, с ним равноправный. Конечно, вымысел может иметь место в художественных произведениях. Конечно, художественное произведение, являясь классовой идеологией, обобщая действительность с классовой точки зрения, не копирует ее фотографически. Но и в том случае, когда художественные обобщения соответствуют действительности, и в том случае, когда они извращают ее*1, они всегда обусловлены этой действительностью, ей подчинены. Субъективное и объективное существуют в диалектическом единстве, при определяющей роли объективного. В каждом классово-субъективном сознании в какой-то степени отражена объективная действительность.

Гроссман-Роцин же, механистически разрывая единство субъекта и объекта, представляет их механически сосуществующими, равноправно сочетающимися. Поскольку в этом сочетании субъективное (вымысел) дано вне определяющего

*1 При чем абсолютных извращений, совершенно оторванных от действительности, не может быть.

#_172

значения объективной действительности, субъективистский, идеалистический смысл подобных положений делается ясным. Так же, как механистическое и субъективистское, надо расценить и другое положение Гроссмана-Роцина, об объекте искусства. С его точки зрения "объект в искусстве - своеобразное сочетание "Dichtung und Wahrheit", вымысла и действительности" ("Искусство изменять мир", стр. 174).

В основе ложной трактовки Гроссманом-Роциным специфика и объекта искусства лежит отрыв субъекта от объекта и субъективно-идеалистическая ревизия ленинской "теории отражений". Художественное произведение с его точки зрения не обладает познавательной ценностью, не отражает объективной действительности.

Идеологичность художественного произведения замещается у него произвольным использованием "вымысла", как специфическим для искусства приемом. Ленин вместе с Энгельсом и Марксом, высказываясь о соответствии наших мыслей (идеологии) самой действительности, не говорят "ни о символах, ни о иероглифах, а о копиях, снимках, изображениях, зеркальных отображениях вещей" (Ленин, Материализм и эмпириокритицизм). Гроссман-Рощин ревизует ленинскую теорию отражения, когда образы художественных произведений объявляет символами. С его точки зрения "каждый художник пользуется образом-символом". (Гроссман-Рощин, "Художник и эпоха", стр. 14). При этом Гроссман-Рощин двукратно подчеркивает, что слово "символ" им берется вовсе не для обозначения принадлежности художника к "школе символистов", а относится, следовательно, ко всем художникам, ко всякому художественному творчеству. Образ, показывающий объективную действительность в классово-субъективных и тем не менее "зеркальных отображениях", "копиях" действительности, заменен у Гроссмана-Рощина иероглифом, символом, условным обозначением этой действительности. Вопрос о том, "как относятся к окружающему нас миру наши мысли о нем" (Энгельс, Л. Фейербах), решается Гроссманом-Рощиным не с марксистско-ленинских, но с идеалистических кантовских позиций. Он идет здесь ближайшим образом за неокантовцами (эмпириосимволистами и Богдановым), повторяя ошибки плехановской "теории иероглифов", заимствованной от неокантовства.

Гроссман-Рощин неоднократно и в разных формулировках говорит об "образе-символе", об "образе-вымысле". Наличие их в художественном произведении объясняется Гроссманом-Рощиным опять-таки в обычном для него рационалистическом, формалистском духе: "вымысел" и "образ-символ" являются лишь особым приемом индивидуализации и типизаций, которые умышленно применяются художником. Само художественное творчество "в значительной степени сводится к умению использовать" этот прием (Гроссман-Рощин, "Художник и эпоха", стр. 14 - 15). Но может быть, этими положениями Гроссман-Рощин только защищает правильное положение о примате сознательности в художественном творчестве? Если и защищает, то с неправильных позиций (вспомним "социальный заказ" и деидеологизацию искусства), а потому и само защищаемое положение выступает у него в неправильной трактовке. Субъективистская идеалистическая подоплека подобной защиты обнаруживает себя вполне на конкретном применении теории образа-символа к литературным образцам.

В своей статье "Фантастика мертвых душ" (о мейерхольдовской постановке "Ревизора") Гроссман-Рощин защищает права "всеобъемлющего гоголевского символа" против реалистического истолкования творчества Гоголя. Правда, он ведет свои атаки под флагом борьбы с бытовизмом и "узостью старого реализма". На деле же его нападение обращается против материалистического принципа - отражения объективной действительности в образах художественных произведений. Гроссман-Рощин отстаивает "нереализм" ("Искусство изменять мир", стр. 37) постановки Мейерхольда. С точки зрения теории "образа-символа" гоголевские персонажи только условно, "иероглифически", передают русскую помещичью действительность николаевской эпохи и не нуждаются в сходстве с оригиналом (как он дан в классовой идеологии - творчестве писателя). Изображаемая в произведении действительность - это только внешний материал для оформления из нее приемом вымысла

некоторого "правдоподобия" жизни. Соответствие образов-"копий" своим "оригиналам" лишь формальный момент, условный и внешний. С этих позиций неудивительным оказывается оправдание Гроссманом-Роциным "фантастики" в мейерхольдовской постановке. Хлестакова и Городничего он объявляет "носителями фантастического начала". (Хлестаков кроме того для Гроссмана-Рощина еще и "внутренняя категория" героя "темного царства"). Сценическая постановка, показывающая не фантастику и не иероглифические "внутренние категории" на двух ногах, но пытающаяся вскрыть классовую идеологию в "снимках" объективной действительности (как она осознавалась в классовом творчестве писателя), - такая постановка не может удовлетворить Гроссмана-Рощина. Он недоволен тем, что в реалистической постановке, по его мнению, всегда был "какой-то непреодолимый и неразложимый... "остаток", чувствовались какие-то подземные толчки, то-и-дело нарушавшие устойчивость реалистического спектакля" ("Искусство изменять мир", стр. 312). Вся эта иррационалистическая терминология Гроссмана-Рощина может обозначать лишь одно: во "внешней", "правдоподобной" оболочке реалистического образа тесно его символическому смыслу, "неразложимому" и "невыразимому" (по крайней мере, невыразимому через "правдоподобие" так называемых реалистических образов). Но не противоречим ли мы этим высказанным положениям? Художественное произведение у Гроссмана-Рощина оказывается таким образом вовсе не лишенным содержания "приемом", как это утверждалось раньше. Есть, оказывается, в художественном произведении какой-то "сокровенный" смысл, требующий своего выражения. Да, но этот смысл, это содержание, угадываемое Гроссманом-Роциным внутри или вернее позади образов, не является идеологией, которая выражала бы субъективно-классовое отношение к объективному миру и которая отражала бы его в образах-"снимках". Это - сверхразумный и невыразимый смысл. Он не укладывается в образы, взятые из действительности, потому что он не определяется ею, но лишь сочетается, сосуществует с нею на равных правах (вспомним об отношении между "вымыслом" и действительностью по Гроссману-Рощину). Борьба двух равноправных "конкурентов" - вот как представляются Гроссману-Рощину отношения между самой реальной действительностью и "мироотношением, мирооценкой писателя", выраженным в искусстве. Именно о такой "конкуренции" Гроссман-Роцин говорит, разбирая творчество Ибсена ("Художник и эпоха", стр. 15). "Мироотношение", выражающее себя вопреки действительности, а не в ней, через нее и при ее опразделяющем воздействии; "мирооценка", которая находится в враждебных отношениях со "снимками" объективной действительности в том смысле, что в них не укладывается и через них не выразимо, - такое "мироотношение", конечно, не заслуживает названия мировоззрения, идеологии. В гораздо большей степени к нему подходит название "мироощущения", которым его награждает нередко Гроссман-Роцин. Содержание художественного произведения остается у Гроссмана-Рощина деидеологизированным. Идеология оказывается замененной сверхразумным "мироотношением", "мироощущением", эмоциями, переживаниями. "Отражения" действительности, представленные в образах, остаются при этом все тем же вымыслом, "особым приемом", пускаемым в ход для передачи и "вооружения" неопределенных, невыразимых переживаний. Так, рационалистический формализм Гроссмана-Рощина переходит в иррационалистический вследствие общности их предпосылок - неокантианского субъективного идеализма.

В предшествующей главе мы останавливались главным образом на тех ошибках Гроссмана-Рощина, которые непосредственно связаны с его стремлением односторонне обосновать действительную функцию искусства. Таким образом в предыдущей главе мы рассматривали преимущественно рационалистическую, лефовскую линию ошибок Гроссмана-Рощина. Однако и там мы уже видели, как очень "левый", очень "классовый", очень "действенный" функционализм оборачивался "бескорыстием" и "незаинтересованностью" искусства, как разрывалась связь художника и класса, идеологии и

#_174

действительности, уничтожая классовую обусловленность и познавательную ценность художественных произведений. Самое обоснование социально-полезной функции искусства Гроссман-Рощин производит ценой отрыва искусства от "утилитарной действительности" - социального от материального. Сведением действительности к "утилитарным вещам" и одновременно исключением искусства из этой сферы "утилитарного" он выключает искусство из действительности, противопоставляя его последней, как самостоятельную, особую действительность. Гроссман-Рощин, полагая равнозначными понятия "незаинтересованности" и "бесполезности", отбрасывает в сторону первую, останавливая все свое внимание на "полезности" или "бесполезности" художественных произведений, т. е. на их классовой функции. Но ведь классовую функцию, "полезность" произведения, можно понять лишь в связи с характером классовой "заинтересованности", объективно закрепленной в произведении и обусловленной его классовым "происхождением". Забывая о классовой "заинтересованности" и генезисе художественных произведений, Гроссман-Рощин бессилён обосновать их классово-действенную роль. Искусство продолжает оставаться в руках Гроссмана-Рощина бездейственным и не обусловленным классово. Другими словами, предшествующий анализ показал нам, как под "левыми" фразами скрывалось типично правое содержание. Вымывание классовой борьбы, кантианско-богдановский субъективный идеализм, подмена ленинской теории отражения плехановской теорией иероглифов, формализм - все эти положения ясно обнаруживают родство с проявлениями меньшевизма в философии и литературоведении (Богданов, Переверзев, Аксельрод, деборинщина). Наряду с ошибками, выступающими в "левых" одеяниях, у Гроссмана-Рощина есть положения, где правый характер его ошибок обнаруживает себя неприкрыто: это та категория ошибок, где лефовщина у Гроссмана-Рощина переходит в автоматизм и стихийничество. Лефовская теория социального заказа, отрывая автора от практики класса, превращает его в обезличенного техника - исполнителя с вышелушенной идеологией и послушной волей. Тем самым открывается путь к интуитивистскому объяснению творческого процесса, к воронщине-горбовщине.

Совершенно явственно эта смычка лефовства с энтузиазмом и "властью подсознательного" встает там, где Гроссман-Рощин пытается объяснить, почему же и каким образом художник повинуетя воле заказчика "при создании им (художником) своих произведений". Это объяснение мы находим у Гроссмана-Рощина в том, что он называет "объективной функцией художника", или же иначе - в раскрытии творческого процесса.

По мнению Гроссмана-Рощина, истинное понимание объективности

художественного творчества можно найти у Пушкина, если выбросить из этого понимания идеализм. Идеализм Пушкина, однако, сводится по Гроссману-Рощину к совсем невинным вещам, а именно к "феодально-религиозной форме", под которой, очевидно, подразумеваются просто такие выражения, как "жертва", "Аполлон", "священный" и т. д. Следовательно, выбросив всю эту "феодально-религиозную" словесную мишуру, мы вполне можем принять пушкинское понимание. Впрочем, мы упустили из виду: по Гроссману-Рощину идеализм Пушкина заключается еще и в том, что он не видел социального заказчика, вместо которого выступают у него "миры иные"*1. Но так как заменить одного заказчика другим можно легко и без ущерба для дела, то, за исключением этой маленькой детали, пушкинское понимание для нас (по Гроссману-Рощину) вполне приемлемо.

Перейдем к пушкинской трактовке объективности художественного творчества в изложении Гроссмана-Рощина.

"Четкое понимание объективности" у Пушкина, по заверениям Гроссмана-Рощина, мы находим в стихотворении "Эхо" ("Ревет ли зверь в лесу глухом..."). Показанная здесь объективность художественного творчества заключается в том, что "поэт подобно эху отзывается на все, что происходит в объективном мире". Объективность сводится, следовательно, к тому, что причины песен поэта, как некие толчки извне, лежат в объективной действительности. Гроссман-Рощин не указывает здесь, что поэт не только "отзывается", но и "отражает"

*1 У Пушкина, как и у идеалистов, дан какой-то "разрыв", постулирование "миров иных" ("Искусство изменять мир", стр. 183).

#_175

действительность в "снимках", изменяющихся в зависимости от практики класса, частью которого он, поэт, является, вместе с которым изменяется и он сам и его сознание. Правда, тут же Гроссман-Рощин говорит, что поэт - "копия" мировых шумов (заключая копию в кавычки), но все же в этом уподоблении и особенно дальше Гроссман-Рощин подчеркивает несоответствие художественных "копий" "оригиналу", а момент "директивный" и причинный: они - причина ответного "эхо" поэта, которая лежит вне его. Это делается еще яснее из дальнейших рассуждений Гроссмана-Рощина. Он берет "второй этап в определении поэзии у Пушкина" - стихотворения: "Пока не требует поэта" и особенно "Пророк" ("Духовной жаждою томим"), чтобы обнаружить через них "надъиндивидуальную" функцию поэта. "Поэт уже не пассивно отзывается на эхо, - пишет Гроссман-Рощин о стихотворении "Пока не требует поэта". - Поэт призывается уже к "священной жертве", и так же, как и в первом стихотворении, поэт не утверждает "своеволия", поэт исполняет волю пославшего его"*1. Помимо такого послушания поэта "воле пославшего" (в чем Гроссман-Рощин видит четкое, "надъиндивидуальное" определение функций художества), ценной стороной пушкинского понимания художества Гроссман-Рощин считает то, что Пушкин указывает на "деформацию" художника: у поэта, исполняющего объективную функцию, появляется как будто уже новая "биография". "Кем был поэт до выполнения своей объективной функции? Ответ суров: "Меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он". Но вот поэта потребовали к жертве, и тогда происходит какая-то перегруппировка, перестановка сил. Тоскливы ему забавы

мира"*2.

Во всей этой "деформации" Гроссмана-Рощина прельщают две идеи: одна - это идея ухода поэта от повседневной действительности, противопоставление его жреческой роли в творчестве - обычной практике каждого дня, другая - подчеркиваемая Гроссманом-Рощиным, - мысль о выполнении поэтом чьей-то "надъиндивидуальной" воли. Объективизм выражается именно в этом уходе от повседневности, в автоматической покорности наитию "надъиндивидуальной" таинственной силы, будут ли то "миры иные", как у Пушкина, или "социальный заказчик", как предполагает Гроссман-Рощин. Бессильный объяснить со своих функционалистических позиций социальную природу искусства, оторвавший произведение от его создателя и художника от класса, Гроссман-Рощин тщетно пытается их воссоединить, прибегая к помощи мистического наития. Этот выход уже подготовлен субъективистской деидеологизацией автора, отрывом его от классовой практики и противопоставлением классу-заказчику, как технического исполнителя. Превращенный в идеологическую пустышку и не связанный с практикой художник легко превращается в автомата, говорящего голосом по-хлыстовски "накатившей" вдруг "надъиндивидуальной" силы и становится в позу жреца.

Гроссман-Рощин восторгается тем, что в "Пророке" Пушкина объективизм, уход от обыденной жизни, выражен с колоссальной силой, тем, что "под влиянием выполняемой функции... когда поэт выполняет, выражаясь нашим языком, социальный заказ, он - уже "пророк", он должен "глаголом жечь сердца людей"...

И этот, приводящий Гроссмана-Рощина в восторг объективизм особенно ярко выражается в том, что при выполнении социального заказа "дистанция между его (поэта. - Е. М.) обыкновенной биографией и объективной функцией достигает гигантской значительности. Меняется физиология, не только биография.

Здесь Гроссман-Рощин говорит о пушкинском "Пророке", у которого ангел "сердце трепетное вынул", "вырвал язык" и т. д.

В этих утверждениях Гроссмана-Рощина явно обнаруживается антимарксистский характер его методологических установок и переход к позициям интуитивистов.

Функционалистская методологическая установка швыряет Гроссмана-Рощина, как мячик на волнах, от ЛЕФа к Горбому, Воронскому и Бергсону, а от сих последних обратно к ЛЕФу. На упреки в бергсонианстве Гроссман-Рощин особенно обижался. Попробуем провести кое-какие параллели: "Искусство есть не столько действие, сколько состояние, и

*1 "Искусство изменять мир", стр. 169.

*2 Там же, стр. 170.

#_176

притом состояние, не нами свободно избираемое или достигаемое, но нам со стороны, извне, навязанное, внушенное". Кто это говорит - Гроссман-Рощин или Бергсон? Как будто очень сходно с "надъиндивидуальным" объективизмом искусства у Гроссмана-Рощина. А между тем это - бергсоновское положение.

Жреческое уединение художника в мистические туманы своей "деформированной биографии" обнаруживает явную гармонию с рецептами Бергсона об отрешенности от практики, как условия художественного творчества. "Если бы отчужденность была полной, если бы душа не соприкасалась ни с одним из своих восприятий, с действием, это была бы

душа художника, какого еще не видел свет" (Бергсон, "Смех в искусстве и жизни"). Наконец, самая "одержимость" художника в процессе творчества, способ восприятия им социального заказа "надъиндивидуальной воли", противопоставление жреческих его функций "обыденщине", - что это такое, как не деидеологизированные процессы, как не бергсоновская интуиция - "бескорыстное воззрение, свободное от внушений практики"?

Условием для того, чтобы искусство могло выполнять свою социально организующую функцию, Гроссман-Рощин выставлял (как мы видели раньше) отрыв искусства от мира "утилитарных вещей". Условием выполнения "социального заказа" художником он ставит отрыв художника от классовой практики, откуда и "жречество" его и автоматизм воли. В том же направлении идет и механистическое отрицание Гроссманом-Рощиным какой-либо роли личности писателя в творческом процессе. "Наивные биографисты, - пишет он, - ищут объяснения (художественного творчества) в личной судьбе, не понимая, что на личной судьбе проецировался (механическое отпечатывание? - Е. М.) социально-классовый императив"*1.

Разумеется, биографический метод как метод должен быть отвергнут, и из одной личной биографии в отрыве ее от социальной закономерности ничего не объяснишь. Но из-за этого не делается правильным обратный перегиб - отождествление личности с классом, превращение ее в бездейственный экран, на котором "проецируются" судьбы и веления класса, механистически противопоставленного членам класса.

Бессилие односторонних субъективистских установок в особенности ярко сказывается у Гроссмана-Рощина там, где он пробует, уходя от общих фраз о "надъиндивидуальной воле", более конкретно определить объективную обусловленность художественного творчества.

Из методологических построений Гроссмана-Рощина исчезает классовая борьба с ее закономерностями, куда включена активность и класса и членов класса. С исчезновением же классовой борьбы у Гроссмана-Рощина не остается точки опоры для установления связи между творчеством художника и объективной причиной, определяющей это творчество. В поисках объективной закономерности Гроссман-Рощин мечется от власти над художником самого создаваемого им образа*2 к зависимости писателя от читателя (артиста от аудитории) и даже... к зависимости художника от словесного материала. Чего стоит хотя бы заявление о том, что "подбор рекрутов", попросту словесного материала, несколько не зависит от субъективной воли художника*3, но только от качества самих слов и от их функции в связной речи. Субъективизм Гроссмана-Рощина здесь оказывается явным объективизмом - оборотной стороной субъективизма.

Стихийническое интуитивистское существо этого объективизма достаточно отчетливо расшифровывает себя там, где Гроссман-Рощин говорит о зависимости актера от аудитории (по этому же типу складываются у него и отношения между писателем и читателем). Художник, чтобы выполнить социальный заказ, должен, как мы помним, заранее учесть требования потребителя его продукции, стать на точку зрения читателя. В этих целях Гроссман-Рощин производит операцию отождествления писателя с читателями, актера со зрителем: "Актер - зритель на сцене... Актер - спрессованная аудитория". Или "Художник организует в широком смысле понимаемую аудиторию, он - точка пересечения организуемых сил и одновременно

*1 "Искусство изменять мир", стр.

*2 См., напр., "Искусство изменять мир", стр. 175.

*3 Там же, стр. 171.

#_177

сам зритель и читатель". Здесь дано совершенно мистическое представление о растворении личности художника в коллективе его читателей-зрителей. Актер или писатель интуитивно познает социальный заказ, поддаваясь внушению аудитории (ведь говорит же Гроссман-Рошин о "социализации психики" актера!).

Остается посмотреть, каким образом иррационалистический интуитивистский субъективизм проявляется в истолковании Гроссманом-Рошиным самой функции искусства.

Деидеологизированное искусство тем не менее у Гроссмана-Рошина какими-то судьбами выполняет классово-полезную роль. Каким же образом это возможно? Ответ Гроссмана-Рошина прост: искусство организует классовую активность. Но опять-таки непонятно: как же можно поднять классовую активность читателя, если не "показом" действительности с определенной классовой точки зрения, не путем художественной передачи идей, раскрывающихся в художественных "отражениях" действительности, классово освещенных и в какой-то степени помогающих правильно ориентироваться в окружающем мире? Ведь у Гроссмана-Рошина зачеркнута познавательная ценность, а вместе с нею и классовая направленность искусства. При таких условиях обосновать действенность искусства невозможно. Гроссман-Рошин, однако, находит "выход" из положения, вернее - заимствует его у А. Богданова. По его мнению, функция искусства состоит в том, что многие называют художественным перевоплощением, а мы предпочитаем называть организацией сочувственного опыта*1.

Аналогия с детской игрой, приведенная перед этим (актерское подражание одному из взрослых), не оставляет сомнений в смысле этого положения: из наличных имеющихся у художника "элементов опыта" (психического, как увидим, и сводящегося к эмоциям) он путем "специфического приема" ("образ-вымысел", "образ-символ") создает при помощи как бы художественного перевоплощения некоторое подобие действительности (внешнее, формальное, условное, как выяснено раньше). Сущность вновь созданного продукта художественного творчества не в идеях, выражающих отношение класса к действительности и показывающих "отражения" этого мира в данном классовом сознании. Ценность художественных произведений по Гроссману-Рошину в том "мироощущении", эмоциях, настроениях, которые в них заключены и которые в свою очередь будут воздействовать на эмоции читателя, "заражая" его соответствующими переживаниями. Все это построение отчетливо намечается в высказываниях Гроссмана-Рошина о непосредственном, без вмешательства идей, переходе эстетических эмоций в "организующую активность"*2, о "заражающей роли художника"*3, о том, что "искусство не может не заражать". Наконец, в этом же направлении идет и понимание Гроссманом-Рошиным "приема", где он пытается отмежеваться от формалистов, по линии подчеркивания действенной роли искусства: "Под приемом мы разумеем не законы сцепления словесного материала, а способы заражения эмоционального, прием социальной организации психики"*4. Более откровенную формулу безидеологичного, стихийнически-эмоционального понимания искусства трудно придумать. Гроссман-Рошин здесь идет вслед за определением искусства у Л. Толстого и Бухарина, оставаясь в то же время в нерушимом единстве со своим "духовным отцом" А. Богдановым. Богданов

художественное творчество толкует, как "организационную деятельность", чисто субъективистскую и лишенную познавательного значения, причем организации подвергаются "эмоции" и "настроения". Художественное творчество у Богданова, как и у Гроссмана-Рощина, "своими особыми методами организует представления, чувства, настроения людей... Жизненный смысл этих (художественных. - Е. М.) произведений лежит в тех комплексах образов и эмоций, которые вокруг них объединяются в человеческой психике"*5. И у Богданова и у Гроссмана-Рощина

*1 "Искусство изменять мир", стр. 92.

*2 Там же, стр. 91.

*3 Там же, стр. 175.

*4 Там же, стр. 179.

*5 Богданов, Тектология, стр. 20 - 21.

#_178

налицо момент организации психики, подчеркивание роли эмоций, при отсутствии указаний на идеи и познавательное значение искусства*1.

Субъективистские установки обращают в нуль ту самую действенность искусства, которую он так стремится защитить от посягательств пассивистов-созерцателей, Воронского в первую очередь.

"Активности" искусства у Гроссмана-Рощина хоть отбавляй: "жизнестроительство", "жизнестроение", "изменение мира", даже "жизнепреображение" пестрят на страницах его статей в совершенно достаточной пропорции. Беда только в том, что вся эта "действенность" - целиком субъективно-идеалистическая.

Неверно, конечно, определять роль искусства, исходя из созерцательно-пассивистской формулы: "Искусство есть познание жизни". Но если устранить из понятия искусства момент познания (как производный от социальной практики), то оно превращается в не ограниченную никакой закономерностью игру внутренней активности, оно создает миражи, не имеющие отношения к действительности, и делается непонятно, как вызванная искусством психическая активность может содействовать какому бы то ни было изменению мира, кроме изменения его в сознании.

И сам Гроссман-Рощин как будто бы действенную функцию искусства - "жизнестроительство" отождествляет с "миропреображением", производимым художником, когда он (художник) при помощи "вымысла" показывает читателю мир, отличный от действительного. "Художник через художественное "толкование" мира одновременно "перестраивает" мир. (Поистине такую "перестройку" надо заключить в кавычки, ибо она происходит только в сознании.).

"Изменение мира" искусством у Гроссмана-Рощина заключается, во-первых, в организации "впечатления"*2, во-вторых, в воздействии на читателя"*3 через "эмоциональное заражение". Все это "изменение" совершается лишь в области субъективных переживаний. Причем последние сводятся к "ощущениям", к деидеологизированным "эмоциям". И вполне ясным делается смысл гроссман-рощинского определения искусства: "Искусство есть организация идеологической активности" - определения, под которым подпишется любой идеалист, так как здесь ничего не сказано об объективном моменте в идеологии, о классовой объективной обусловленности

"идеологической активности", о реализации ее в мире действительных классовых отношений. Да, искусство - одно из орудий, содействующих перестройке действительности, искусство воздействует на классовую активность. Но эта активность не только идеологическая, но и протекающая в мире объективном. Она изменяет мир не только "преображением" его в сознании. Эта активность 1) из практики вырастает, 2) практику познает через соответствие ей идеологических "отражений", 3) практике содействует чрез воздействие на читателя классовой направленностью идей, выраженных в образах.

Таким образом, все "искусство изменять мир" оказывается у Гроссмана-Рощина лишь "активистски" отлакированной побрякушкой, подлинное назначение которой в искажении картины мира, в бесплодной и обманчивой игре миражей, в смаковании "эмоциональных заражений". Это неизбежно и логически вытекает из односторонне-функционалистского подхода к искусству, из субъективно-идеалистического разрешения вопроса об объективности идеологий (искусства).

IV

Порочность философских и литературно-методологических установок у Гроссмана-Рощина не могла разумеется не отразиться и на его общественно-политических взглядах, и на его понимании происходящих в литературной жизни процессов, и на его конкретной критической работе.

Ошибочные политические высказывания Гроссмана-Рощина представляют собою преимущественно право-оппортунистические ошибки. Порою Гроссман-Роцин солидаризируется с Троцким. Так,

*1 У Богданова есть указания на соприкосновение и даже "слияние" искусства с познанием, но поскольку самое познание об'ективной действительности отрицается его субъективно-идеалистической философией, - фактически никакой познавательной функцией искусство в богдановском понимании не обладает.

*2 "Искусство изменять мир", стр. 329.

*3 Там же, стр. 171.

#_179

например, он поддерживает и проповедует троцкистские положения о невозможности построения социализма в одной стране (в СССР), связанные с троцкистской оценкой нэпа. Он оппортунистически стусевывает наличие острой классовой борьбы, утверждением, что буржуа и кулак перестали быть политическим "субъектом истории". ("Искусство изменять мир", стр. 275 и др.). Он же вполне по-меньшевистски помещает Ленина и Макдональда внутри одного класса. Подчеркивая факт стабилизации капитализма на Западе, не указывает на ее неустойчивость*1, обнаруживает рост зависимости нашего хозяйства от западно-европейского капитализма (хотя и оговаривается, что это одновременно есть и "рост и борьбы за независимость").

Наличие всех этих политических ошибок у Гроссмана-Рощина не случайно. Эти ошибки тесным образом связаны с устранением классовой борьбы из его методологических построений. Слепота к классовой борьбе, к классовым противоречиям роднит Гроссмана-Рощина с меньшевистскими литературоведческими концепциями.

Усыпляя классовую бдительность пролетариата, дезориентируя в окружающей действительности, оппортунистические ошибки Гроссмана-Рощина объективно играют на руку классовому врагу.

Та же самая недооценка классовой борьбы и классовая слепота находят свое отражение в оценке Гроссманом-Рощиным современной литературно-политической жизни, рождая ряд ошибок, по преимуществу правых, иногда же "левых", переходящих в правые.

Возьмем, например, его чрезвычайно "левое" объявление всех попутчиков буржуазными писателями, идеология которых тождественна с кулацкой и сменовеховской.

"Сменовеховство есть фактически знамя, почва попутчиков (каких? когда? - Е. М.)... Украинское кулацкое крестьянство боролось с советской властью под лозунгом: "Да здравствуют большевики, долой коммунию!" Таков лозунг всех попутчиков" ("Искусство изменять мир", стр. 326).

Причисление всех попутчиков к буржуазным писателям звучит на первый взгляд очень "лево" (в духе вардинской резолюции на январском совещании 1927 г.). Но, взятое с другого конца, оно поворачивается вдруг своей правой стороной, - признанием всех буржуазных писателей попутчиками (а с ними вкуче и украинского кулацкого крестьянства). И действительно, мы видим, как Гроссман-Рощин причисляет к попутчикам Булгакова и Эренбурга - писателей явно буржуазных*2.

По мнению Гроссмана-Рощина, все попутчики "приемлют революцию не за тот переворот, который она совершила, но благодарны ей за то, что она "задержалась в пути". Они (попутчики. - Е. М.) надеются таким образом превратить переходный период в конечную цель"*3, т. е. препятствовать окончательному построению социализма. Но при этом Гроссман-Рощин оговаривается, что сознательной такой цели у попутчиков нет*4. Однако, если невозможно ставящих себе подобную цель (хотя бы и "неосознанно") врагов социализма именовать попутчиками, то, с другой стороны, почему нельзя допустить и сознательности подобной цели у "попутчиков" в кавычках, являющихся на деле идеологами буржуазии? Здесь определенная классовая близорукость и недооценка классовой активности врага, выгодная этому врагу. Отсюда же, из классовой слепоты, утверждение Гроссмана-Рощина о том, что "между Булгаковым и пролетарской литературой сколько угодно оттенков и переходов"*5. Как будто бы между пролетарским и буржуазным мировоззрением только "оттенки", а не принципиальная классовая грань. Подобное заявление может быть расценено только как оппортунистическое смазывание непримиримости классовых противоречий.

Понятия о классовых группах и классах у Гроссмана-Рощина не точны, не

*1 "У нас новое еле-еле пробивает дорогу. К "естественным" препятствиям присоединяются еще нэп и затяжной характер всемирной борьбы классов. Да, мы знаем, что наша эпоха - только мост, и не конечная цель, что мы только сделали длительный привал, чтобы "причесаться и умыться", набраться сил для новых боев" ("Искусство изменять мир", стр. 340).

*2 "Искусство изменять мир", стр. 329 - 330.

*3 Там же, стр. 327.

*4 "Меньше всего можно говорить о такой сознательной цели у художника-попутчика" ("Искусство изменять мир", стр. 327.)

*5 "Искусство изменять мир", стр. 332.

четки, объективная основа деления классов для него не ясна. Говоря в одном месте о кулаке, он в другом месте может назвать его "зажиточным крестьянином"*1. Выражением классовой борьбы в литературе, по его мнению, является то обстоятельство, что "советский обыватель организуется", что советский обыватель "опять поднял голову"*2. Этим расплывчатым понятием ("советский обыватель") Гроссман-Роцин смазывает лицо классового врага. Недооценка буржуазной опасности в идеологической борьбе сказывается у Гроссмана-Роцина в отрицании способности буржуазии дать свою идеологию и вооружить ею враждебные пролетариату силы: объективно группа, которая не может быть субъектом истории... эта группа идеологически дезорганизована и не может дать целостной идеологии даже своей массе" ("Художник и эпоха", стр. 182).

Гроссман-Роцин неоднократно формулирует задачи пролетарской литературы, текущие или постоянные. Опять-таки характерно и здесь выпадение боевой классовой заостренности. Гроссман-роцинская "социальная активность", обращенная внутрь на эмоции и на "жизнепреображение" в сознании, оказалась бессильной в классовой борьбе.

При ответе на поставленный им вопрос: "во имя чего и против кого борется пролетарская литература?" - Гроссман-Роцин совершенно забывает указать, против кого же идет борьба. В этом лишний раз показывает себя отсутствие классовой бдительности и готовности идти в наступление.

Гроссман-Роцин берется определить, в чем состоит "ультиматум эпохи", предъявляемый художнику.

Вот намеченные им требования:

- "а) осознанная связь с коллективом,
- б) понимание и учет двигательных сил истории,
- в) понимание пропорции и темпа развития социальных сил".

В эти требования не включено немногое: диалектико-материалистическое мировоззрение и активное участие в социально-политической практике рабочего класса. "Осознанная связь с коллективом" - это звучит достаточно неопределенно, особенно, если вспомнить гроссман-роцинскую трактовку связи художника и "социального заказчика" писателя и читателя (невключенность писателя в практику класса).

В конкретно-критических работах Гроссмана-Роцина заметным делается нечеткое и расплывчатое определение классовой сущности произведений. Иногда он дает определения слишком широкие, как, например, о творчестве Вс. Иванова:

"Вс. Иванов отражает и организует те группы, которые обречены на то, чтобы стать объектами истории". Или о нем же: "Вся статья (Гроссмана-Роцина о Вс. Иванове. - Е. М.) посвящена вскрытию социальной базы тех, которые живут "без достаточного основания" в смысле исторической потери надежды быть гегемоном истории".

Помимо замысловатой и надуманной манеры выразиться, недостатком этих определений является их чрезмерная вместительность, ибо кто же в действительности составляет социальную базу творчества Вс. Иванова - у Гроссмана-Роцина ясно не сказано.

Иногда это неумение четко определить классовое "происхождение" художественных произведений Гроссман-Роцин прячет под высокопарной, ничего не говорящей фразеологией: "Бунтарская романтика в наши дни является знаменем тех, которые сами "погрязли в тину нечистую мелких промыслов"*3.

Само понятие класса для него недостаточно ясно, он предпочитает определять

классовые группы скорее, как психологическую категорию*4, порой путает класс и сословия*5, и т. д.

Наряду с характерной для Гроссмана-Рощина нечеткостью в определении классовых корней произведения в критических работах его встречаются и формалистские грехи. Для примера можно

*1 На стр. 326 сборника "Искусство изменять мир" "лозунг": "Да здравствуют большевики, долой коммунио"! называется лозунгом украинского кулачества, а тот же лозунг на стр. 328 именуется уже лозунгом зажиточного крестьянства. Кроме того см. "Художник и эпоха", стр. 180.

*2 "Искусство изменять мир", стр. 339.

*3 "Искусство изменять мир", стр. 245.

*4 См., напр., статью "Мещанин в отпуску" сб. "Художник и эпоха" или такое определение "Мещанин есть арифметическая сумма двух слагаемых, автоматизма и снобизма" ("Искусство изменять мир", стр. 241).

*5 Два мелких чиновника - Евгений из "Медного всадника" и Башмачкин из "Шинели" у него представители различных классов, потому что один из них потомок обедневшего дворянского рода.

#_181

указать хотя бы статью о "Шинели" Гоголя, наполненную описаниями "приемов" Гоголя и догадками о том, с какою целью их подобрал автор. Никакого обоснования с социологической точки зрения все эти "словесные повторы", "нарушения пропорции", "формальные преодоления разнопланности" и прочие формалистские выкрутасы не получают.

В связи со слабостью социологического анализа у Гроссмана-Рощина стоит его преимущественное внимание к анализу психологических состояний, показанных в образах произведений, без вскрытия идеологической значимости последовательного их социологического осмысления.

В иных статьях (о Вс. Иванове), частично в статье о Салтыкове-Щедрине (об Иудушке), начинает преобладать психо-биологический подход*1. Да и сам Гроссман-Рощин признается в "Ответе Гельфанду": "Дело не в том, чтобы показать буржуазную подоплеку этого Ефима Сидоровича, вместо этого мы показали безмотивность и бесцельность как основу поведения героя". Таким образом отсутствие упора на объяснение художественного произведения и его "классового" происхождения находит свою аналогию в целом ряде особенностей его критических работ.

Оставляя в стороне целый ряд конкретных проявлений указанных нами ошибок, переходим к итогам.

Общая оценка характера ошибок Гроссмана-Рощина и их роли в современной нам обстановке классовой борьбы неоднократно уже давалась выше: его ошибки - это "левая" лефовски-субъективистская фраза, прикрывающая правые теории, которые иногда прорывают свои "левые" покровы и выступают в откровенном объективистски-стихийническом одеянии. Ошибки Гроссмана-Рощина воплощают в себе правую опасность, скрывающуюся под "левой фразеологией". Смазывание классовой борьбы, стихийничество, деидеологизация искусства, формализм - все эти особенности

ошибок Гроссмана-Рощина сближают их с классово враждебными литературными теориями Переверзева, Воронского, формалистов и несут на себе печать меньшевистской методологии.

Вместе с тем нельзя сказать, что эти ошибки последовательно повторяются во всех литературных высказываниях Гроссмана-Рощина. Он не противопоставляет марксизму законченной системы. Он остается эклектиком, пытающимся соединить марксизм со своими субъективистскими установками. Ошибки его окрашены в основном стремлением отстоять классовую действенность искусства, чем вовсе не уничтожаются идеалистические и объективистские результаты этих стремлений. Все это ни в какой степени не может смягчить или затушевать серьезности ошибок Гроссмана-Рощина. С критикой ошибок Гроссмана-Рощина сильно запоздали. Тем к большей самокритике это обязывает сейчас в первую очередь самого Гроссмана-Рощина. Его самокритические выступления в печати (см. "На лит. посту", N 9) недостаточны, они сводятся к половинчатому признанию немногих отдельных ошибок. Гроссман-Рощин должен осознать их в целом, начиная с порочных идеалистических богдановских установок и кончая всеми производными отсюда.

Ошибкам субъективно-идеалистического порядка, ошибкам, по-меньшевистски смазывающим классовую борьбу, не место в литературной теории рабочего класса, борющегося за социализм. Только самая суровая самокритика может оставить Гроссмана-Рощина в рядах РАППа.

*1 В смысле объективно-исторической тенденции, а не субъективных желаний.