
ПРОБЛЕМЫ МАРКСИЗМА

У 41
544

**ВОПРОСЫ
ИСКУССТВА
В СВЕТЕ МАРКСИЗМА**

**СБОРНИК СТАТЕЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Я. С. РОЗАНОВА**



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО УКРАИНЫ

ПРОБЛЕМЫ МАРКСИЗМА

СБОРНИК ЧЕТВЕРТЫЙ

МАРКС, ПЛЕХАНОВ, ГРОССЕ,
БЮХЕР, ФУКС, ТРОЦКИЙ,
ЛУНАЧАРСКИЙ, ФРИЕ.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО УКРАИНЫ
1925

ПРОБЛЕМЫ МАРКСИЗМА

7-41
544

ВОПРОСЫ ИСКУССТВА В СВЕТЕ МАРКСИЗМА

СБОРНИК СТАТЕЙ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Я. РОЗАНОВА

XXV-20834



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО УКРАИНЫ
1925

Г. В. ПЛЕХАНОВ.

ИСКУССТВО и ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ¹⁾.

I.

Вопрос об отношении искусства к общественной жизни всегда играл очень важную роль во всех литературах, достигших известной степени развития. Чаще всего он решался и решается в двух прямо противоположных смыслах.

Одни говорили и говорят: не человек для субботы, а суббота для человека; не общество для художника, а художник для общества. Искусство должно содействовать развитию человеческого сознания, улучшению общественного строя.

Другие решительно отвергают этот взгляд. По их мнению, искусство само по себе цель; превращать его в средство для достижения каких-нибудь посторонних, хотя бы и самых благородных, целей, значит унижать достоинство художественного произведения.

Первый из этих двух взглядов нашел себе яркое выражение в нашей передовой литературе 60-х годов. Не говоря уже о Писаре, который, в своей крайней односторонности, довел его почти до карикатуры, можно напомнить Чернышевского и Добролюбова, как самых основательных защитников этого взгляда в тогдашней критике. В одной из первых своих критических статей Чернышевский писал:

«Искусство для искусства» — мысль такая же странная в наше время, как «богатство для богатства», «наука для науки» и т. д. Все человеческие дела должны служить на пользу человеку, если не хотят быть пустым и праздным занятием: богатство существует для того, чтобы им пользовался человек, наука для того, чтобы быть руководительницей человека, искусство также должно служить на какую-нибудь существенную пользу, а не на бесплодное удоволь-

¹⁾ Впервые напеч. в „Современнике“, 1912. XI. XII. 1913. I.

стве». По мнению Чернышевского, значение искусства, а в особенности «самого серьезного из них» — поэзии, определяется той массой знаний, которую распространяют они в обществе; он говорит: «Искусство или, лучше сказать, поэзия (одна только поэзия, потому что другие искусства очень мало делают в этом отношении) распространяет в массе читателей огромное количество сведений, и, что еще важнее, знакомство с понятиями, выработанными наукой, — вот в чем заключается великое значение поэзии для жизни»¹⁾. Та же мысль выражена и в его знаменитой диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности». Согласно ее семнадцатому тезису, искусство не только воспроизводит жизнь, но и объясняет ее; очень часто его произведения «имеют значение приговора о явлениях жизни».

В глазах Чернышевского и его ученика Добролюбова главное значение искусства и заключалось в воспроизведении жизни и в произнесении приговора над ее явлениями²⁾. И так смотрели на этот предмет не только литературные критики и теоретики искусства. Некрасов недаром называл свою музу музой «мести и печали». В одном из его стихотворений гражданин, обращаясь к поэту, говорит:

А ты, поэт, избранник неба,
Глашатай истин вековых!
Не верь, что неимущий хлеба
Не стоит вещей струн твоих!
Не верь, что вовсе пали люди;
Не умер бог в душе людей,
И вопль из верующей груди
Всегда доступен будет ей!
Будь гражданин! служи искусству,
Для блага ближнего живи,
Свой гений подчиняя чувству
Всеобнимающей Любви.

1) Н. Г. Чернышевский. Полное собр. сочин., т. I, стр. 33 — 34.

2) Взгляд этот был частью повторением, частью дальнейшим развитием взгляда, выработанного Белинским в последние годы его жизни. В статье „Взгляд на русскую литературу 1847 г.“ Белинский писал: „Высочайший и священнейший интерес общества есть его собственное благосостояние, равно простертое на каждого из его членов. Путь к этому благосостоянию — сознание, а сознанию искусство может способствовать не меньше науки. Тут и наука, и искусство равно необходимы, и ни наука не может заменить искусства, ни искусство науки“. По развивать сознание людей искусство может именно только произнося „приговоры над явлениями жизни“. Так диссертация Чернышевского связывается с последним взглядом на русскую литературу Белинского.

Этими словами гражданина Некрасов высказал свое собственное понимание задачи искусства. Совершенно так же понимали тогда эту задачу и наиболее выдающиеся деятели в области пластических искусств, например, в живописи. Перов и Крамской стремились, подобно Некрасову, быть «гражданами», служа искусству, они, как и он, своими произведениями произносили «приговор над явлениями жизни»¹⁾.

Противоположный взгляд на задачу художественного творчества имел могучего защитника в лице Пушкина николаевской эпохи. Всем известны, конечно, такие его стихотворения, как «Чернь» и «Поэту». Народ, требующий от поэта, чтобы он своими песнями улучшал общественные нравы, слышит от него презрительно, можно сказать, грубую отповедь:

Подите прочь! Какое дело
Поэту мирному до вас?
В разврате каменейте смело:
Не оживит вас лиры глас!
Душе противны вы, как гробы;
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры,—
Довольно с вас, рабов безумных!

Взгляд на задачу поэта изложен Пушкиным в следующих, так часто повторявшихся, словах:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв!

Здесь мы имеем перед собою так называемую теорию искусства для искусства в ее наиболее яркой формулировке. Не без основания противники литературного движения 60-х годов так охотно и так часто ссылались на Пушкина.

Какой же из этих двух прямо противоположных взглядов на задачу искусства может быть признан правильным?

¹⁾ Письмо Крамского к В. В. Стасову из Ментоны от 30 апреля 1884 г. свидетельствует о сильном влиянии на него взглядов Белинского, Гоголя, Федотова, Иванова, Чернышевского, Добролюбова. Перова («Иван Николаевич Крамской, его жизнь, переписка и художественно-критические статьи». СПб. 1888, стр. 487). Надо впрочем заметить, что приговоры о явлениях жизни, встречающиеся в критических статьях И. Н. Крамского, далеко уступают в своей ясности тем приговорам, которые мы находим, например, у Г. И. Успенского, не говоря уже о Чернышевском и Добролюбовах.

Принимаясь за разрешение этого вопроса, необходимо заметить, прежде всего, что он плохо формулирован. На него, как и на все подобные ему вопросы, нельзя смотреть с точки зрения «долга». Если художники данной страны в данное время чуждаются «жизнейского волнения и битв», а в другое время, наоборот, жадно стремятся и к битвам, и к неизбежно связанному с ними волнению, то это происходит не оттого, что кто-то посторонний предписывает им различные обязанности («должны») в различные эпохи, а оттого, что при одних общественных условиях ими овладевает одно настроение, а при других—другое. Значит, правильное отношение к предмету требует от нас, чтобы мы взглянули на него не с точки зрения того, что должно было бы быть, а с точки зрения того, что было, и что есть. В виду этого мы поставим вопрос так:

Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется склонность к искусству для искусства?

Когда мы приблизимся к решению этого вопроса, тогда нам не трудно будет решить и другой, тесно связанный с ним и не менее интересный вопрос:

Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется так называемый утилитарный взгляд на искусство, т.е. склонность придавать его произведениям «значение приговора о явлениях жизни».

Первый из этих двух вопросов вынуждает нас опять вспомнить о Пушкине.

Было время, когда он не защищал теории искусства для искусства. Было время, когда он не избегал битв, а стремился к ним. Так было в эпоху Александра I. Тогда он не думал, что «народ» должен довольствоваться бичами, темницами и топорами. Напротив, он с негодованием восклицал тогда в своей оде «Вольность»:

Увы! Куда ни брошу взор,—
Везде бичи, везде железы,
Законов гибельный позор,

Неволи немощные слезы;
Везде неправильная власть
В сгущенной мгле предассуждений, и т. д.

А потом его настроение коренным образом изменилось. В эпоху Николая I он усвоил себе теорию искусства для искусства. Чем же вызвана была эта огромная перемена в его настроении?

Начало царствования Николая I ознаменовалось катастрофой 14 декабря, оказавшей огромное влияние как на дальнейший ход развития нашего «общества», так и на личную судьбу Пушкина. В лице потерпевших поражение «декабристов» сошли со сцены самые образованные и передовые представители тогдашнего «общества». Это не могло не повести за собою значительного понижения его нравственного и умственного уровня. «Как молод я ни был,—говорит Герцен,—но я помню, как наглядно высшее общество пало и стало грязнее, раболепнее с воцарения Николая. Аристократическая независимость, гвардейская удаль alexandrovских времен—все это исчезло с 1826 годом». Тяжело было жить в таком обществе чуткому и умному человеку. «Кругом глушь, молчание,—говорит тот же Герцен в другой статье,—все было безответно, бесчеловечно, безнадежно и при том чрезвычайно плоско, глупо и мелко. Взор, искавший сочувствия, встречал лакейскую угрозу или испуг, от него отворачивались или оскорбляли его». В письмах Пушкина, относящихся к тому времени, когда написаны были стихотворения «Чернь» и «Поэту», постоянно встречаются жалобы на скуку и пошлость обеих наших столиц. Но он страдал не только от пошлости окружавшего его общества. Очень много крови портили ему также и его отношения к «правлящим сферам».

У нас сильно распространена та умилительная легенда, что в 1826 году Николай I великодушно «простил» Пушкину его политические «ошибки молодости» и даже сделался его великодушным покровителем. Но это было совсем не так. Николай и его правая рука в делах этого рода, шеф жандармов А. Х. Бенкендорф, ничего не «простили» Пушкину, а их «покровительство» ему выразилось для него в длинном ряде нестерпимых унижений. В 1827 году Бенкендорф доносил Николаю: «Пушкин после свидания со мной с восторгом говорил в английском клубе о вашем величестве и заставил лиц, обедавших с ним, пить здоровье вашего величества. Он все-таки порядочный шалопай, но если удастся направить его перо и его речи, то это будет выгодно». Последние слова

этого отрывка раскрывают перед нами тайну оказанного Пушкину «покровительства». Из него хотели сделать певца существующего порядка вещей. Николай I и Бенкендорф поставили себе задачей направить его прежде буйную музу на путь официальной нравственности. Когда после смерти Пушкина фельдмаршал Паскевич писал Николаю: «жаль Пушкина, как литератора», тот отвечал ему: «мнение твое я совершенно разделяю, и про него (т.е. про Пушкина, а не про мнение Г. П.) можно справедливо сказать, что в нем оплакивается будущее, а не прошедшее»¹). Это значит, что незабвенный император ценил погибшего поэта не за то великое, что было написано им в течение его недолгой жизни, а за то, что он мог написать при надлежащем полицейском надзоре и руководстве. Николай ждал от него «патриотических» произведений в духе пьесы Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла». Даже неземной поэт В. А. Жуковский, бывший очень хорошим придворным, старался образумить и внушить ему уважение к нравственности. В письме от 12-го апреля 1826 года он говорил: «Наши отроки (то-есть все зреющее поколение) при плохом воспитании, которое не дает им никакой подпоры для жизни, познакомились с твоими буйными, одетыми прелестью поэзии мыслями; ты уже многим нанес вред неиспелимый—это должно заставить тебя трепетать. Талант ничто. Главнсе: величие нравственное...»²). Согласитесь, что, находясь в таком положении, неся на себе цепь такой опеки и выслушивая такие назидания, вполне позволительно было возненавидеть «нравственное величие», проникнуться отвращением ко всей той «выгоде», которую может принести искусство, и воскликнуть по адресу советников и покровителей:

Подите прочь! Какое дело
Поэту мирному до вас?

Другими словами: находясь в таком положении, Пушкину вполне естественно было сделаться сторонником теории искусства для искусства и сказать поэту в своем собственном лице:

Ты царь: живи один; дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

¹) Щеголев. „Пушкин. Очерки“. Спб. 1912, стр. 357.

²) Щеголев. Там же, стр. 241.

Д. И. Писарев возразил бы мне, что поэт Пушкина обращает эти резкие слова не к покровителям, а к «народу». Но настоящий народ совершенно выходил из поля зрения тогдашней литературы. Слово «народ» у Пушкина имеет такое же значение, как и часто встречающееся у него слово «толпа». А это последнее, конечно, не относится к трудящейся массе. В своих «Цыганах» Пушкин так характеризует обитателей душных городов: они

Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы пред идолами клонят
И просят денег для цепей.

Трудно предположить, чтобы эта характеристика относилась, например, к городским ремесленникам.

Если все это правильно, то перед нами намечается следующий вывод:

Склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средой.

Можно сказать, разумеется, что пример Пушкина недостаточен для обоснования такого вывода. Я спорить и прекословить не буду. Приведу другие примеры, заимствуя их из истории французской литературы, т. е. литературы той страны, умственные течения которой, по крайней мере, до половины прошлого века встречали самое широкое сочувствие на всем европейском материке.

Современные Пушкину французские романтики тоже были, за немногими исключениями, горячими сторонниками искусства для искусства. Едва ли не самый последовательный между ними, Теофиль Готье, так отделял защитников утилитарного взгляда на искусство:

«Нет, глупцы, нет, зобастые кретины, из книг нельзя приготовить желатиновый суп, из романа пару сапог без швов... Клянусь кишками всех пап будущего, прошедшего и настоящего времени, нет и двести тысяч раз нет... Я принадлежу к числу тех, которые считают излишнее необходимым; моя любовь к вещам и людям обратно пропорциональна тем услугам, которые они могут оказать» ¹⁾.

¹⁾ Предисловие к роману „Mlle de Maupin“.

Тот же Готье в библиографической заметке о Бодлере очень хвалил автора «*Fleurs du mal*» за то, что он отстаивал «абсолютную автономию искусства» и не допускал, чтобы поэзия могла иметь другую цель, кроме самой себя, и другую задачу, кроме задачи вызвать в душе читателя ощущение прекрасного в абсолютном смысле этого слова.

Как плохо уживалась в уме Готье «идея прекрасного» с общественными, политическими идеями, видно из следующего его заявления:

«Я с большой радостью (*très joyeusement*) откажусь от моих прав француза и гражданина, чтобы видеть подлинную картину Рафаэля или нагую красавицу». (Предисловие к роману «*M-lle de Maupin*»).

Дальше этого идти некуда. А между тем, с Готье, наверно, согласились бы все парнасцы (*les parnassiens*), хотя кое-кто из них сделал бы, может быть, некоторые оговорки насчет той слишком парадоксальной формы, в какой выражал он, особенно в молодые годы, требование «абсолютной автономии искусства».

Откуда же явилось такое настроение у французских романтиков и у парнасцев? Разве и они были в разладе с окружавшим их обществом?

В 1857 году Т. Готье в статье по поводу возобновления на сцене *Théâtre Français* пьесы де-Биньи «Чаттертон» вспомнил об ее первом представлении, состоявшемся 12-го февраля 1835 года. И тут он рассказывал следующее:

«Партер, перед которым выступал «Чаттертон», был переполнен бледными, длинноволосыми юношами, твердо верившими, что нет другого достойного занятия, кроме писания стихов или картин... и смотревшими на «буржуа» с тем презрением, с которым вряд-ли может сравниться презрение гейдельбергских и нецских фуксов к филистерам»¹⁾.

Кто же были эти презренные «буржуа»?

«К ним относились почти все,—отвечает Готье,—банкиры, маклера, нотариусы, купцы и лавочники и т. д.,—словом, каждый, кто не принадлежал к таинственному *sépacle* (т. е. романтическому кружку. Г. П.) и кто прозаическим способом добывал себе средства к жизни»²⁾.

¹⁾ *Histoire du romantisme*, p. 153—154.

²⁾ *Histoire du romantisme*, p. 154.

А вот другое свидетельство. В комментарии к одной из своих «Odes funambulesques» Теодор де-Банвилль признается, что он тоже пережил эту ненависть к «буржуа». При этом он тоже поясняет, кого, собственно, так именovali романтики: на языке романтиков слово «буржуа» «означало человека, поклоняющегося только пятифранковой монете, не имеющего другого идеала, кроме сохранения своей шкуры, и любящего в поэзии сентиментальный роман, а в пластических искусствах—литографию»¹⁾.

Напоминая об этом, де-Банвилль просил своих читателей не удивляться, что в его «Odes funambulesques»,—которые, заметьте это, появились уже в самый поздний период романтизма,—третируются, как последние мерзавцы, люди, виновные лишь в том, что они вели буржуазный образ жизни и не преклонялись перед романтическими гениями.

Эти свидетельства достаточно убедительно показывают, что романтики в самом деле находились в разладе с окружающим их буржуазным обществом. Правда, в этом разладе не было ничего опасного для буржуазных общественных отношений. К романтическим кружкам принадлежали молодые буржуа, ничего не имеющие против названных отношений, но в то же время возмущавшиеся грязью, скукой и пошлостью буржуазного существования. Новое искусство, которым они так сильно увлекались, было для них убежищем от этой грязи, скуки и пошлости. В последние годы реставрации и в первую половину царствования Луи-Филиппа, т. е. в лучшую пору романтизма, французской молодежи тем труднее было свыкнуться с буржуазной грязью, прозой и скукой, что незадолго до того Франция пережила страшные бури великой революции и наполеоновской эпохи, глубоко всколыхнувшие все человеческие страсти²⁾. Когда буржуазия заняла господствующее

¹⁾ Les odes funambulesques. Paris, 1858, p. 254—295.

²⁾ Альфред де Мюссе следующим образом характеризует этот разлад: „Dès lors se formèrent comme deux camps: d'un part les esprits exaltés, souffrants, toutes les âmes expansives, qui ont besoin de l'infini, plierent la tête en pleurant; ils s'enveloppèrent de rêves maladifs, et l'on ne vit plus que de frères roseaux, sur un océan d'amertume. D'une autre part, les hommes de chair restèrent debout, inflexibles, au milieu des jouissances positives et il ne leur prit d'autre souci que de compter l'argent qu'ils avaient. Ce ne fut qu'un sanglot et un éclat de rire, l'un venant de l'âme, l'autre du corps“. („La confession d'un enfant du siècle. Edition Jean Julléquin et comp., p. 10).

Перевод. С этих пор образовалось как бы два лагеря: с одной стороны, экзальтированные и страдающие умы, все экспансивные души, стремившиеся к бесконечному, склонили свои головы, обливаясь слезами. Они по-

положение в обществе, и когда ее жизнь уже не согревалась более огнем освободительной борьбы, тогда новому искусству осталось одно: идеализация отрицания буржуазного образа жизни. Романтическое искусство и было такой идеализацией. Романтики старались выразить свое отрицательное отношение к буржуазной умеренности и аккуратности не только в своих художественных произведениях, но даже, и в своей наружности. Мы уже слышали от Готье, что юноши, наполнявшие партер на первом представлении «Чаттертона», носили длинные волосы. Кто не слыхал о красном жилете того же Готье, приводившем в ужас «порядочных людей»? Фантастические костюмы, как и длинные волосы, служили для молодых романтиков средством противопоставить себя ненавистным буржуа. Таким же средством представлялась бледность лица: она была как бы протестом против буржуазной сытости. Готье говорит: «Тогда в романтической школе господствовала мода иметь, по возможности, бледный, даже зеленый, чуть не трупный цвет лица. Это придавало человеку роковой, байронический вид, свидетельствовало о том, что он мучится страстями и терзается угрызениями совести, делало его интересным в глазах женщин»¹). У Готье же мы читаем, что романтики с трудом прощали Виктору Гюго его приличную внешность и в интимных разговорах не раз выражали сожаление об этой слабости гениального поэта, «сближавшей его с человечеством и даже с буржуазией»²). Надо вообще заметить, что на стараниях людей придать себе ту или иную внешность всегда отражаются общественные отношения данной эпохи. На эту тему можно было бы написать интересное социологическое исследование.

При таком отношении молодых романтиков к буржуазии они не могли не возмущаться мыслью о «полезном искусстве». Сделать искусство полезным значило в их глазах заставить его служить тем самым буржуа, которых они так глубоко презирали. Этим и объясняются приведенные мною раньше зазорные выходки Готье против проповедников полезного искусства, которых он величает

грузились в болезненные фантазии, и на океане горечи был виден лишь хрупкий тростник. С другой стороны, люди плоти продолжали стоять, непоколебимые, среди положительных наслаждений, не зная никаких других забот, кроме подсчета своих денег.

Это был сплошной вопль и хохот; первый от души, второй от плоти. («Исповедь современного человека»).

¹) Названное сочинение, стр. 31.

²) Там же, стр. 32.

«глупцами, зобастыми крестинами» и т. д. Этим объясняется также и тот его парадокс, что ценность людей и вещей обратно пропорциональна в его глазах той пользе, которую они приносят. Все такие выходы и парадоксы по содержанию своему совершенно равносильны пушкинскому:

Подите прочь!—Какое дело
Поэту мирному до вас?

Парнасцы и первые французские реалисты (Гонкуры, Флобер и др.) тоже беспредельно презирали окружавшее их буржуазное общество. Они тоже беспрестанно поносили ненавистных им «буржуа». Если они и печатали свои произведения, то, по их словам, вовсе не для широкой читающей публики, а только для немногих избранных, «для неизвестных друзей», как выражается Флобер в одном из своих писем. Они держались того мнения, что нравиться сколько-нибудь широкой читающей публике может только писатель, лишенный большого дарования. По мнению Леконт-де-Лилля, большой успех есть признак того, что писатель стоит на низком умственном уровне (*signe d'infériorité intellectuelle*). Едва ли нужно прибавлять, что, как и романтики, парнасцы были безусловными сторонниками теории искусства для искусства.

Можно было бы привести очень много подобных примеров. Но в этом нет никакой надобности. Мы уже с достаточной наглядностью видим, что склонность художников к искусству для искусства естественно возникает там, где они находятся в разладе с окружающим их обществом. Но не мешает точнее характеризовать этот разлад.

В конце XVIII века, в эпоху, непосредственно предшествовавшую великой революции, передовые французские художники тоже находились в разладе с тем «обществом», которое было тогда господствующим. Давид и его друзья были противниками «старого порядка». Этот разлад был, конечно, безнадёжен в том смысле, что между старым порядком и ими примирение было совершенно невозможно. Больше того, разлад Давида и его друзей со старым порядком был несравненно глубже, нежели разлад романтиков с буржуазным обществом: Давид и его друзья стремились к устранению старого порядка; а Теофиль Готье и его единомышленники ничего не имели, как уже не раз сказано мною, против буржуазных общественных отношений и хотели только того, чтобы бур-

жуазный строй перестал порождать пошлые буржуазные нравы¹⁾. Но, восставая против старого порядка, Давид и его друзья хорошо знали, что за ними шло в густых колоннах то третье сословие, которое скоро должно было, по известному выражению аббата Сийеса, сделаться всем. Стало быть, чувство разлада с господствующим порядком дополнялось у них сочувствием к новому обществу, сложившемуся в недрах старого, готовившемуся заменить его собою. А у романтиков и парнасцев мы видим совсем не то: они не ждут и не желают перемен в общественном строе в современной им Франции. Поэтому, их разлад с окружавшим их обществом совершенно безнадежен²⁾. Не ждал никаких перемен в тогдашней России и наш Пушкин. Да в николаевскую эпоху он даже, пожалуй, и перестал желать их. Поэтому и его взгляд на общественную жизнь был окрашен пессимизмом.

Теперь я, думается мне, могу дополнить свой прежний вывод и сказать так:

Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой.

Это еще не все. Пример наших «людей 60-х годов», твердо веривших в недалекое торжество разума, а также пример Давида и его друзей, не менее твердо державшихся той же самой веры, показывает нам, что так называемый утилитарный взгляд на искусство, т.е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явле-

1) Теодор де-Банвиль прямо говорит, что романтические нападки на „буржуа“ совсем не имели в виду буржуазию, как общественный класс. (*Les Odes funambulesques*, Paris, 1858, p. 294) Это, свойственное романтикам, консервативное восстание против „буржуа“, отнюдь не распространяющееся на основу бурж. азнго строя, было понято некоторыми нынешними русскими... теоретиками (напр., г. Ивановым-Разумником), как такая борьба с мещанством, которая по своей широте значительно превосходит социально-политическую борьбу пролетариата с буржуазией. Предоставляю читателю судить, как глубокомысленно подобное понимание. На самом деле оно показывает, что люди, толкующие об истории русской общественной мысли, к сожалению, не всегда дают себе труд предварительно ознакомиться с историей мысли на Западе Европы.

2) Таким же безнадежным разладом с окружавшей их общественной средой отличается и настроение немецких романтиков, как это прекрасно выяснено Врандесом в его книге: „*Die romantische Schule in Deutschland*“, составляющая второй том его сочинения „*Die Hauptströmungen der Litteratur des 19-ten Jahrhunderts*“.

ниях жизни и всегда ее сопровождающая радостная готовность учтствовать в общественных битвах возникает и укрепляется там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством.

До какой степени это верно, окончательно доказывается вот каким фактом.

Когда грянула освежающая буря февральской революции 1848 года, очень многие из тех французских художников, которые держались теории искусства для искусства, решительно отвергли ее. Даже Бодлер, которого Готье приводил впоследствии, как образец художника, непоколебимо убежденного в необходимости безусловной автономии искусства, немедленно принялся за издание революционного журнала «Le salut public». Журнал этот, правда, скоро прекратился, но еще в 1852 году в предисловии к «Chansons» Пьера Дюпона Бодлер называл теорию искусства для искусства ребяческой (*puéril*) и возвещал, что искусство должно служить общественным целям. Только победа контр-революции окончательно вернула Бодлера и других художников, близких к нему по настроению, к «ребяческой» теории искусства для искусства. Одно из будущих светил «Парнаса» Леконт-де-Лиль чрезвычайно ясно обнаружил психологический смысл этого возвращения в предисловии к своим «*Poèmes antiques*», первое издание которых вышло в 1852 году. Там мы читаем у него, что поэзия уже не будет более порождать героические действия и внушать общественную добродетель, потому что теперь, как и во все эпохи литературного упадка, ее священный язык может выражать только узкие личные переживания (*mesquines impressions personnelles*)... и не способен более учить людей (*n'est plus apte à enseigner l'homme*¹⁾). Обращаясь к поэтам, Леконт-де-Лиль говорит, что теперь их перерос человеческий род, учителями которого они некогда были²⁾. Теперь, по словам будущего парнасца, задача поэмы заключается в том, чтобы «дать идеальную жизнь» тому, у кого уже нет «жизни реальной» (*donner la vie idéale à celui qui n'a pas la vie réelle*³⁾).

¹⁾ *Poèmes antiques*. Paris, 1852, préface, p. VII.

²⁾ Там же, стр. IX.

³⁾ Там же, стр. XI.

Этими глубокими словами раскрывается вся психологическая тайна склонности к искусству для искусства. Дальше мы еще не раз будем иметь случай обратиться к только что-цитированному предисловию Леконта-де-Лилля.

Чтобы покончить с этой стороной вопроса, прибавляю, что всякая данная политическая власть всегда предпочитает утилитарный взгляд на искусство, разумеется, поскольку она обращает внимание на этот предмет. Да оно и понятно: в ее интересах направить все идеологии на служение тому делу, которому она сама служит. А так как политическая власть, бывающая иногда революционной, чаще бывает консервативной или даже совсем реакционной, то уже отсюда видно, что не следует думать, будто утилитарный взгляд на искусство разделяется преимущественно революционерами или вообще людьми передового образа мыслей. История русской литературы очень наглядно показывает, что его отнюдь не чуждались и наши охранители. Вот несколько примеров. В 1814 году появились три первые части романа В. Т. Нарезного: «Российский Жилблаз, или похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова». Роман этот тогда же был запрещен по почину министра народного просвещения графа Разумовского, который по этому поводу высказал следующий взгляд на отношение художественной литературы к жизни.

«Часто бывает, что авторы романов, хотя, повидимому, и вооружаются против пороков, но изображают их такими красками и описывают с такой подробностью, что тем самым увлекают молодых людей в пороки, о которых полезнее было бы вовсе не упоминать. Каково бы ни было литературное достоинство романов, они только тогда могут являться в печати, когда имеют истинно нравственную цель».

Как видите, Разумовский считал, что искусство не может служить само себе целью.

Совершенно так же смотрели на искусство те слуги Николая I, которым по их официальному положению нельзя было вовсе обойтись без какого-нибудь взгляда на искусство. Вы помните, что Бенкендорф старался направить на путь истинный Пушкина. Не был обойден заботами начальства и Островский. Когда в марте 1850 года появилась в печати его комедия: «Свои люди—сочтемся», и когда некоторые просвещенные любители литературы... и торговли стали опасаться, как бы она не оскорбила купцов, тогда ми-

нистр народного просвещения (кн. П. А. Ширинский-Шихматов) предписал попечителю московского учебного округа пригласить к себе начинающего драматурга и «вразумить его, что благородная и полезная цель таланта должна состоять не только в живом изображении смешного и дурного, но и в справедливом его порицании, не только в карикатуре, но и в распространении высшего нравственного чувства: следовательно, в противопоставлении пороку добродетели, а картинам смешного и преступного таких помыслов и деяний, которые возвышают душу; наконец в утверждении того, столь важного для жизни общественной и частной, верования, что злодеяние находит достойную кару еще на земле».

Сам император Николай Павлович смотрел на задачи искусства тоже преимущественно с «нравственной» точки зрения. Как мы знаем, он разделял взгляд Бенкендорфа на выгоду приручения Пушкина. О пьесе «Не в свои сани не садись», написанной в ту эпоху, когда Островский, попав под влияние славянофилов, говорил на веселых пирушках, что он с помощью некоторых своих приятелей все «Петрово дело назад повернет»,—об этой, в известном смысле, довольно-таки назидательной пьесе, Николай I с похвалой отозвался: «Ce n'est pas une pièce, c'est une leçon». Чтобы не плодить лишних примеров, ограничусь указанием еще двух следующих фактов. «Московский Телеграф» Н. Полевого окончательно погиб во мнении николаевского правительства и подвергся запрещению, когда в нем напечатан был неблагоприятный отзыв о «патриотической» пьесе Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла». А когда сам Н. Полевой написал патриотические пьесы: «Дедушка русского флота» и «Купец Иголкин», то, как рассказывает его брат, государь пришел в восторг от его драматического таланта: «У автора необыкновенные дарования,—говорил он,—ему надобно писать, писать, писать! Вот что ему писать надобно (он улыбнулся), а не издавать журнал»¹).

И не думайте, что русские правители составляли какое-нибудь исключение в этом случае. Нет, такой типичный представитель абсолютизма, каким был во Франции Людовик XIV, не менее твердо был убежден в том, что искусство не может служить само себе целью, а должно содействовать нравственному воспитанию людей. И вся литература, все искусство знаменитого века Людо-

¹) Записки Ксенофонта Полевого. СПб. Изд. Суворина, 1888 г., стр. 445.

вика XIV насквозь проникнуты были этим убеждением. Подобно этому, и Наполеон I взглянул бы на теорию искусства для искусства, как на одну из вредных выдумок неприятных «идеологов». Он тоже хотел, чтобы литература и искусство служили нравственным целям. И ему в значительной степени удалось это, так как, например, большая часть картин, выставлявшихся на периодических выставках того времени («Салонах»), посвящалась изображению военных подвигов консульства и империи. Его маленький племянник Наполеон III шел в этом случае по его следам, хотя и с гораздо меньшим успехом. Ему тоже хотелось заставить искусство и литературу служить тому, что он называл нравственностью. В ноябре 1852 года лионский профессор Лапрад едко осмеял это бонапартистское стремление к назидательному искусству в сатире, озаглавленной «Les muses d'état». Он предсказывал там, что скоро придет такое время, когда государственные музы подчинят человеческий разум военной дисциплине, и тогда воцарится порядок, тогда ни один писатель не осмелится выражать какое бы то ни было недовольство.

Il faut être content, s'il pleut, s'il fait soleil,
S'il fait chaud, s'il fait froid: „Ayez le teint vermeil,
Je déteste le gens maigres, à face pâle;
Celui qui ne rit pas mérite qu'on l'empale“, и т. д.

Замечу мимоходом, что за эту остроумную сатиру Лапрад лишился профессорского места. Правительство Наполеона III не терпело насмешек над «государственными музами».

II.

Но оставим правительственные «сферы». Между французскими писателями второй империи встречаются люди, отвергавшие теорию искусства для искусства вовсе не по каким-нибудь прогрессивным соображениям. Так Александр Дюма-сын категорически заявил, что слова: «искусство для искусства» не имеют никакого смысла. Своими пьесами «Le fils naturel» и «Le père prodigue», он преследовал известные общественные цели. Он находил нужным поддерживать своими сочинениями «старое общество», которое, по его словам, рушилось со всех сторон.

В 1857 году Ламартин, подводя итог литературной деятельности только что умершего тогда Альфреда Мюссэ, сожалел, что

она не служила выражением религиозных, социальных, политических или патристических верований (foi), и упрекал современных ему поэтов в том, что они забывают о смысле своих произведений ради рифмы или размера. Наконец—чтобы указать на гораздо менее значительную литературную величину,—Максим Дюкан (Ducamp), осуждая исключительное пристрастие к форме, восклицает.

*La forme est belle, soit! quand l'idée est au fond!
Qu'est ce donc qu'un beau front, qui n'a pas de cervelle?*

Он же нападает на главу романтической школы в живописи за то, что, «подобно некоторым литераторам, создавшим искусство для искусства, г. Делакура изобрел краску для краски. История и человечество служат у него лишь поводом для сочетания хорошо подобранных оттенков». По мнению того же писателя, школа искусства для искусства навсегда отжила свое время¹⁾.

Ламартина и Максима Дюкана так же мало можно заподозрить в каких-нибудь разрушительных стремлениях, как и Александра Дюма-сына. Они отвергали теорию искусства не потому, что хотели заменить буржуазный порядок каким-нибудь новым общественным строем, а потому, что им хотелось укрепить буржуазные отношения, значительно расшатанные освободительным движением пролетариата. С этой стороны они отличались от романтиков, а особенно от парнасцев и первых реалистов, только тем, что несравненно лучше их мирились с буржуазным образом жизни. Одни были консервативными оптимистами там, где другие являлись столь же консервативными пессимистами.

Из всего этого с полной убедительностью следует, что утилитарный взгляд на искусство так же хорошо уживается с консервативным настроением, как и с революционным. Склонность к такому взгляду необходимо предполагает только одно условие: живой и деятельный интерес к известному,—все равно к какому именно,—общественному порядку или общественному идеалу, и она пропадает всюду, где этот интерес исчезает по той или по другой причине.

¹⁾ Об этом см. в прекрасной книге А. Кассань: „La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes“. Paris, 1906, p. 96—105.

Теперь пойдем дальше и посмотрим, какой из двух противоположных взглядов на искусство более благоприятен его успехам.

Как и все вопросы общественной жизни и общественной мысли, вопрос этот не допускает безусловного решения. Тут все дело зависит от условий времени и места. Вспомним Николая I с его слугами. Им хотелось сделать из Пушкина, Островского и других современных им художников слугителей нравственности, как ее понимал корпус жандармов. Предположим на минуту, что им удалось осуществить это свое твердое намерение. Что должно было выйти из этого? Ответить не трудно. Музы художников, подчинившихся их влиянию, стали бы, сделавшись государственными музами, обнаруживать самые очевидные признаки упадка и чрезвычайно много утратили бы в своей правдивости, силе и привлекательности.

Стихотворение Пушкина «Клеветникам России» отнюдь не может быть отнесено к числу его лучших поэтических созданий. Пьеса Островского «Не в свои сани не садись», благосклонно признанная «полезным уроком», тоже не бог знает как удачна. А между тем Островский сделал в ней едва только несколько шагов в направлении к тому идеалу, осуществить который стремились Бенкендорфы, Ширинские-Шихматовы и другие, им подобные, сторонники полезного искусства.

Предположим далее, что Теофиль Готье, Теодор де-Банвиль, Леконт де-Лиль, Бодлер, братья Гонкуры, Флобер—короче, все романтики, парнасцы и первые французские реалисты,—примирились с окружающей их буржуазной средой, и отдали своих муз в услужение к тем господам, которые, по выражению Банвиля, прежде и больше всего ценили пятифранковую монету. Что вышло бы из этого?

Ответить опять не трудно. Романтики, парнасцы и первые французские реалисты опустились бы очень низко. Их произведения стали бы гораздо менее сильными, гораздо менее правдивыми и гораздо менее привлекательными.

Что выше по своему художественному достоинству: «Madame Bovary» Флобера, или «Le gendre de monsieur Poirier» Ожье? Кажется, об этом не надо и спрашивать. И разница тут не только в таланте. Драматическая пошлость Ожье, представляющая собою настоящий апофеоз буржуазной умеренности и аккуратности, неизбежно предполагала совсем другие приемы творчества, чем те,

которыми пользовались Флобер, Гонкуры и другие реалисты, презрительно отворачивавшиеся от этой умеренности и аккуратности. Наконец, имело же свою причину и то обстоятельство, что одно литературное течение привлекало к себе гораздо больше талантов, нежели другое.

Что же этим доказывается?

То, с чем никак не соглашались романтики, вроде Теофиля Готье, а именно, что достоинство художественного произведения определяется в последнем счете удельным весом его содержания. Т. Готье говорил, что поэзия не только ничего не доказывает, но даже ничего не рассказывает, и что красота стихотворения обусловливается его музыкой, его ритмом. Но это огромная ошибка. Совершенно наоборот: поэтические и вообще художественные произведения всегда что-нибудь рассказывают, потому что они всегда что-нибудь выражают. Конечно, они «рассказывают» на свой особый лад. Художник выражает свою идею образами; между тем как публицист доказывает свою мысль с помощью логических выводов. И если писатель вместо образов оперирует логическими доводами, или если образы выдумываются им для доказательства известной темы, тогда он не художник, а публицист, хотя бы он писал не исследования и статьи, а романы, повести или театральные пьесы. Все это так. Но из всего этого вовсе не следует, что в художественном произведении идея не имеет значения. Скажу больше: не может быть художественного произведения, лишенного идейного содержания. Даже те произведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею. Готье, не заботившийся об идейном содержании своих поэтических произведений, уверял, как мы знаем, что он готов пожертвовать своими политическими правами французского гражданина за удовольствие видеть подлинную картину Рафаэля или нагую красавицу. Одно было тесно связано с другим: исключительная забота о форме обуславливалась общественно-политическим индифферентизмом. Произведения, авторы которых дорожат только формой, всегда выражают известное, — как объяснено мною раньше, безнадежно-отрицательное, — отношение их авторов к окружающей их общественной среде. И в этом заключается идея, общая им всем вместе и на разные лады выражаемая каждым из них в отдельности. Но если нет художественного произведения,

совершенно лишенного идейного содержания, то не всякая идея может быть выражена в художественном произведении. Рескин превосходно говорит: дебушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах. И он же справедливо замечает, что достоинство произведений искусства определяется высотой выражаемого им настроения. «Спросите себя относительно любого чувства, сильно овладевшего вами,—говорит он,—может ли оно быть воспето поэтом, вдохновить его в положительном, истинном смысле? Если да, то чувство это хорошо. Если же оно воспето быть не может, или может вдохновить только в сторону смешного, значит это низкое чувство». Иначе и быть не может. Искусство есть одно из средств духовного общения между людьми. И чем выше чувство, выражаемое данным художественным произведением, тем с большим удобством может, при прочих равных условиях,—это произведение сыграть свою роль указанного средства. Почему скряге нельзя петь о потерянных деньгах? Очень просто: потому что если бы он запел о своей утрате, то его песня никого не тронула бы, т.-е. не могла бы служить средством общения между ним и другими людьми.

Мне могут указать на военные песни и спросить меня: разве же война служит средством общения между людьми? Я отвечу на это, что военная поэзия, выражая ненависть к неприятелю, в то же самое время воспекает самоотвержение воинов,—их готовность умереть за свою родину, за свое государство и т. д. Именно в той мере, в какой она выражает такую готовность, она и служит средством общения между людьми в тех пределах (племя, община, государство), широта которых определяется уровнем культурного развития, достигнутого человечеством или, вернее, данной его частью.

И. С. Тургенев, сильно недолюбливавший проповедников утилитарного взгляда на искусство, сказал однажды: «Венера Милосская несомненное принципов 1789 года». Он был совершенно прав. Но что же из этого следует? Вовсе не то, что хотелось доказать И. С. Тургеневу.

На свете очень много людей, которые не только «сомневаются» в принципах 1789 года, но не имеют о них ровно никакого понятия. Спросите готтентота, не прошедшего через европейскую школу, что думает он об этих принципах. Вы убедитесь, что он об них и не слыхивал. Но готтентот ничего не знает не только о

принципах 1789 года, а также о Венере Милосской. А если он ее увидит, то непременно «усумнится» в ней. У него свой идеал красоты, изображения которого часто встречаются в антропологических сочинениях под названием готтентотской Венеры, Венера Милосская «несомненно» привлекательна лишь для некоторой части людей белой расы. Для этой части этой расы она в самом деле несомненное воплощение принципов 1789 года. Но по какой причине? Только потому, что принципы эти выражают такие отношения, которые соответствуют лишь известной фазе в развитии белой расы, — времени утверждения буржуазного порядка в его борьбе с феодальным¹⁾, — а Венера Милосская есть такой идеал женской наружности, который соответствует многим фазам того же развития. Многим, — но не всем. У христиан был свой идеал женской наружности. Его можно найти на византийских иконах. Все знают, что поклонники таких икон очень сильно «сомневались» в милосских и всяких других Венерах. Они величали их дьяволицами и уничтожали всюду, где имели к тому возможность. Потом пришло такое время, когда античные дьяволицы опять стали нравиться людям белой расы. Время это подготовлено было освободительным движением среди западно-европейских горожан, т. е. как раз тем движением, которое самым ярким образом выразилось именно в принципах 1789 года. Поэтому мы, вопреки Тургеневу, можем сказать, что Венера Милосская становилась тем «несомненным» в новой Европе, чем более созревало европейское население для провозглашения принципов 1789 года. Это не парадокс, а голый исторический факт. Весь смысл истории искусства в эпоху Возрождения, — рассматриваемый с точки зрения понятия о красоте, — в том и заключается, что христианско-монашеский идеал человеческой наружности постепенно оттесняется на задний план тем земным идеалом, возникновение которого обуславливалось освободительным движением городов, а выработка облегчилась воспомина-

¹⁾ Вторая статья провозглашения прав человека и гражданина, принятого французским учредительным собранием в заседаниях 20—26 авг. 1789 г. гласит: *«Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'homme. Ces droits sont: la liberté, la propriété, la sûreté et la résistance à l'oppression»*. Забота о собственности свидетельствует о буржуазном характере совершающегося переворота, а признание права на «сопротивление угнетению» показывает, что переворот именно только еще совершался, но не был закончен, встречая сильное сопротивление со стороны светской и духовной аристократии. В июне 1848 г. французская буржуазия уже не признавала права гражданина на сопротивление угнетению.

нием об античных дьяволицах. Еще Белинский, совершенно справедливо утверждавший в последний период своей литературной деятельности, что «чистого», отрешенного, безусловного, или, как говорят философы, абсолютного искусства никогда и нигде не бывало», допускал, однако, что «произведения живописи итальянской школы XVI столетия до известной степени приближались к идеалу абсолютного искусства, так как явились созданием эпохи, в течение которой искусство было главным интересом, исключительно занимавшим образованную часть общества». Для примера он указывал на «Мадонну Рафаэля, этот *chef d'oeuvre* итальянской живописи XVI столетия», т. е. на так называемую Сикстинскую Мадонну, находящуюся в Дрезденской галлерее. Но итальянские школы XVI века завершают собою длинный процесс борьбы земного идеала с христианско-монашеским. И как бы исключителен ни был интерес образованнейшей части общества XVI века к искусству¹⁾, неоспоримо то, что мадонны Рафаэля являются одним из самых характерных художественных выражений победы земного идеала над христианско-монашеским. Это можно без всякого преувеличения сказать даже о тех из них, которые были написаны еще в то время, когда Рафаэль находился под влиянием своего учителя Перуджино, и на лицах которых отражается, повидимому, чисто религиозное настроение. Сквозь их религиозную внешность видится такая большая сила и такая здоровая радость чисто земной жизни, что в них уже не остается ничего общего с благочестивыми богородицами византийских мастеров²⁾. Произведения итальянских мастеров XVI столетия также мало были созданиями «абсолютного искусства», как и произведения всех прежних мастеров, начиная с Чимабуэ и с Дуччио ди-Боунинсеня. Такого искусства, в самом деле, никогда и нигде не бывало. И если И. С. Тургенев сослался на Венеру Милосскую, как на продукт такого искусства, то это произошло единственно потому, что он, подобно всем идеалистам, ошибочно смотрел на действительный ход эстетического развития человечества.

¹⁾ Его исключительность, отрицать которую невозможно, означает только то, что в XVI веке существовал безнадежный разлад между людьми, дорожившими искусством и окружавшей их общественной средой. Этот разлад и тогда породил тяготение к чистому искусству, т. е. искусству для искусства. В прежнее время, скажем, во время Джотто, не было ни указанного разлада, ни указанного тяготения.

²⁾ Замечательно, что самого Перуджино современники подозревали в атеизме. «Современник», кн. XII, 1912 г.

Идеал красоты, господствующий в данное время, в данном обществе или в данном классе общества, коренится частью в биологических условиях развития человеческого рода, создающих, между прочим, и расовые особенности, а частью в исторических условиях возникновения и существования этого общества или этого класса. И именно потому он всегда бывает очень богат вполне определенным и вовсе не абсолютным, т.е. не безусловным содержанием. Кто поклоняется «чистой красоте», тот этим вовсе не делает себя независимым от тех биологических и общественно-исторических условий, которыми определяется его эстетический вкус, а лишь более или менее сознательно закрывает глаза на эти условия. Так было, между прочим, и с романтиками, вроде Теофиля Готье. Я уже сказал, что его исключительный интерес к форме поэтических произведений стоял в тесной причинной связи с его общественно-политическим индифферентизмом.

Этот индифферентизм постольку возвышал достоинство его поэтических созданий, поскольку он предохранял его от увлечения буржуазной пошлостью, умеренностью и аккуратностью. Но он же понижал это достоинство, поскольку ограничивал кругозор Готье и мешал ему усвоить себе передовые идеи своего времени.

Возьмем уже знакомое предисловие к «*Mademoiselle de Maupin*», содержащее в себе такие почти ребячески-задорные выходки против защитников утилитарного взгляда на искусство. Готье восклицает в нем:

«Боже! Как глупа эта мнимая способность человеческого рода к самоусовершенствованию, которой нам прожужжали все уши! Можно подумать, что человеческая машина способна улучшаться, и что, исправив в ней какое-нибудь колесо, или лучше расположив ее части, мы заставим ее с большей легкостью совершать свои отправления» ¹⁾.

В доказательство того, что это не так, Готье ссылается на маршала Бассомпьера, который осушал за здоровье своих пушек целый сапог вина. Он замечает, что этого маршала так же трудно было бы усовершенствовать по части выпивки, как современному человеку превзойти по части еды Милона Кротонского, за один присест с'едавшего целого быка. Эти сами по себе совершенно справедливые замечания как нельзя более характерны для теории искус-

¹⁾ *Mademoiselle de Maupin*. Préface, p. 25.

ства для искусства в том ее виде, какой она получила у последовательных романтиков.

Спрашивается: кто прожужжал Готье уши толками о способности человеческого рода к самоусовершенствованию? Социалисты и именно сен-симонисты, имевшие большой успех во Франции, совсем не задолго до того времени, когда появился роман «*Mademoiselle de Maupin*». Против сен-симонистов и направляются у него совершенно верные сами по себе соображения о трудности превзойти маршала Бассомпьера в пьянстве и Милона Кротонского в обжорстве. Но эти сами по себе верные соображения становятся совсем неуместными, будучи направлены против сен-симонистов. То самоусовершенствование человеческого рода, о котором говорили сен-симонисты, не имеет ничего общего с увеличением объема желудка. Сен-симонисты имели в виду улучшение общественной организации в интересах наиболее многочисленной части населения, т. е. его трудящейся, производительной части. Назвать глупостью такую задачу и спросить, поведет ли ее решение к увеличению человеческой способности упиваться вином и объедаться мясом, значит обнаружить как раз ту буржуазную ограниченность, которая портила так много крови молодым романтикам. Как же это произошло? Каким образом буржуазная ограниченность закралась в рассуждения того самого писателя, который весь смысл своего существования видел в борьбе с нею на жизнь и на смерть?

Я уже не раз, хотя и мимоходом, притом, как говорят немцы, в другой связи, ответил на этот вопрос, сравнивая настроение романтиков с настроением Давида и его друзей. Я сказал, что, восставая против буржуазных вкусов и привычек, романтики ничего не имели против буржуазного общественного устройства. Теперь надо более внимательно разобрать это.

Некоторые романтики, например, Жорж-Занд, — в годы сближения своего с Пьером Леру, — сочувствовали социализму. Но это были исключения. Общее правило было таково, что, восставая против буржуазной пошлости, романтики в то же самое время весьма недружелюбно относились к социалистическим системам, указывавшим на необходимость общественной реформы. Романтикам хотелось изменить общественные нравы, ничего не изменив в общественном устройстве. Само собою разумеется, что это совершенно невозможно. Поэтому восстание романтиков против «буржуа» вело за собою так же мало практических последствий, как и презрение гет-

тингенских или иенских фуксов к филистерам. Романтическое восстание против «буржуа» было совершенно бесплодно в практическом отношении. Но его практическая бесплодность имела немало важные литературные последствия. Она сообщила романтическим героям тот характер ходульности и выдуманности, который в конце концов и привел к крушению школы. Ходульный и выдуманный характер героя никак не может быть признан достоинством художественного произведения, поэтому рядом с указанным выше плюсом нам следует теперь поставить известный минус: если романтические художественные произведения много выигрывали благодаря восстанию их авторов против «буржуа», то, с другой стороны, они не мало теряли вследствие практической бессодержательности этого восстания.

Уже первые французские реалисты приложили все усилия к тому, чтобы устранить главный недостаток романтических произведений: выдуманный, ходульный характер их героев. В романах Флобера нет следа романтической выдуманности и ходульности (кроме, может быть, «Salambo» да еще «Les contes»). Первые реалисты продолжают восставать против «буржуа»; но они восстают против них уже на другой лад. Они не противопоставляют буржуазным пошлякам небывалых героев, а стараются сделать пошляков предметом художественно-верного изображения. Флобер считал своей обязанностью относиться к изображаемой им общественной среде так же объективно, как естествоиспытатель относится к природе. «Надо обращаться с людьми, как с мастодонтами или с крокодилами,—говорит он...—Разве можно горячиться из-за рогов одних и из-за челюстей других? Показывайте их, делайте из них чучела, кладите их в банки со спиртом,—вот и все. Но не произносите о них нравственных приговоров; да и сами-то вы кто, маленькие жабы?» И поскольку Флоберу удавалось оставаться объективным, постольку лица, выводимые им в своих произведениях, приобретали значение таких «документов», изучение которых безусловно необходимо для всякого, кто занимается научным исследованием социально-психологических явлений. Объективность была сильнейшей стороной его метода, но, оставаясь объективным в процессе художественного творчества, Флобер не переставал быть очень субъективным в оценке современных ему общественных движений. У него, как и у Теофиля Готье, жестокое презрение к «буржуа» дополнялось сильнейшим

недоброжелательством по отношению ко всем тем, которые так или иначе посягали на буржуазные общественные отношения. И у него это недоброжелательство было даже сильнее. Он был решительным противником всеобщего избирательного права, которое он называл «стыдом человеческого ума». «При всеобщем избирательном праве, — писал он Жорж-Занд, — число господствует над умом, над образованием, над расой и даже над деньгами, которые стоят больше, нежели число (*argent... vaut mieux que le nombre*)». В другом письме он говорит, что всеобщее избирательное право глупее права божьей милостью. Социалистическое общество представлялось ему «огромным чудовищем, которое поглотит в себе всякое индивидуальное действие, всякую личность, всякую мысль, будет все направлять и все делать». Мы видим отсюда, что в отрицательном отношении к демократии и к социализму этот «ненавистник буржуа» вполне сходилась с наиболее ограниченными идеологами буржуазии. И та же самая черта замечается у всех современных ему сторонников искусства для искусства. В очерке жизни Эдгара По Бодлер, давно уже позабывший свой революционный «*Salut public*», говорит: «У народа, лишенного аристократии, культ прекрасного может только испортиться, уменьшиться и исчезнуть». В другом месте он утверждает, что есть только три почтенных существа: «священник, воин, поэт». Это уже не консерватизм, а реакционное настроение. Таким же реакционером является и Барбэ д'Орвилли. В своей книге «*Les poètes*» он, говоря о поэтических произведениях Лорана Пиша, признает, что тот мог бы быть большим поэтом, «если бы захотел растоптать ногами атеизм и демократию—эти два бесчестия (*ces deux déshonneurs*) своей мысли» ¹⁾.

С того времени, как Теофиль Готье написал (в мае 1835 года) свое предисловие к «*Mademoiselle de Maupin*», утекло много воды. Сен-симонисты, будто бы прожужжавшие ему уши толками о способности человеческого рода к самоусовершенствованию, громко провозглашали необходимость социальной реформы. Но, подобно большинству социалистов-утопистов, они были решительными сторонниками мирного общественного развития, и потому не менее решительными противниками борьбы классов. Притом социалисты-утописты обращались, главным образом, к имущим. Они не верили в самостоятельность пролетариата. Но события 1848 года по-

¹⁾ „Les poètes“, MDCCCXXIII, p. 260.

казали, что его самостоятельность может сделаться очень грозной. После 1848 года вопрос был уже не в том, захотят ли имущие взяться за улучшение участи неимущих, а в том, кто возьмет верх во взаимной борьбе: имущие или неимущие. Междуклассовые отношения классов новейшего общества очень значительно упростились. Теперь все идеологи буржуазии понимали, что речь идет о том, удастся ли ей удержать трудящиеся массы в экономическом порабощении. Сознание этого проникло и в умы сторонников искусства для имущих. Один из самых замечательных между ними по своему значению в науке, Эрнест Ренан, в своем сочинении «*La réforme intellectuelle et morale*» требовал сильного правительства, «которое заставляло бы добрую деревенщину исполнять за нас нашу часть труда в то время, как мы предаемся размышлению» („qui force de bons rustiques de faire notre part de travail pendant que nous speculons“¹⁾).

Это несравненно более ясное, чем прежде, понимание буржуазными идеологами смысла борьбы между буржуазией и пролетариатом не могло не оказать сильнейшего влияния на природу тех «размышлений», которым они предавались. Экклезиаст превосходно говорит: «Притесняя других, мудрый делается глупым». Открытие буржуазными идеологами тайны борьбы между их классом и пролетариатом повело за собою то, что они постепенно утратили способность к спокойному научному исследованию общественных явлений. А это очень сильно понизило внутреннюю ценность их более или менее ученых трудов. Если прежде буржуазная политическая экономия могла выдвинуть такого реликана научной мысли, каким был Давид Рикардо, то теперь в рядах ее представителей стали задавать тон болтливые карлики вроде Фредерика Бастиа. В философии все более и более стала упрочиваться идеалистическая реакция, сущность которой заключается в консервативном стремлении согласить успехи новейшего естествознания со старым религиозным преданием, или, чтобы выразиться точнее, примирить молельню с лабораторией²⁾. Не избежало общей участи

¹⁾ Цитировано у Кассаня в его книге: „*La théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers realistes*“, p. 194 – 195.

²⁾ „On peut, sans contradiction, aller successivement à son laboratoire et à son oratoire (можно, не противореча себе, переходить последовательно из лаборатории в молельню), – говорил лет десять тому назад Грассэ, профессор клинической медицины в Монпелье. Это его изречение с восторгом повторяется теоретиками в роде Жюльа Сури, автора книги „*Brevièrès de l'histoire du matérialisme*“, написанной в духе известного сочинения Ланге на ту же тему.

и искусство. Мы еще увидим, до каких смешных нелепостей довело некоторых норейших живописцев влияние нынешней идеалистической реакции. Теперь же пока скажу следующее.

Консервативный и отчасти даже реакционный образ мысли первых реалистов не помешал им хорошо изучить окружающую их среду и создать очень ценные, в художественном отношении, вещи. Но не подлежит сомнению, что он сильно сузил их поле зрения. Враждебно отворачиваясь от великого освободительного движения своего времени, они тем самым исключали из числа наблюдаемых ими «мастодонтов» и «крокодилов» наиболее интересные экземпляры, обладающие наиболее богатой внутренней жизнью. Их объективное отношение к изучаемой среде означало собственно отсутствие сочувствия к ней. И, конечно, они не могли сочувствовать тому, что при их консерватизме одно только и было доступно их наблюдению: «мелким помыслам» и «мелким страстям», родящимся в «тине нечистой» — обыденного мещанского существования. Но это отсутствие сочувствия к наблюдаемым и изобретаемым предметам довольно скоро причинило и должно было причинить упадок интереса к нему. Натурализм, которому они положили первое начало своими замечательными произведениями, скоро попал, по выражению Гюисманса, в «тупой переулок, в туннель с загороженным выходом». Он мог, как выразился Гюисманс, сделать своим предметом все до сифилиса включительно¹⁾. Но для него осталось недоступным современное рабочее движение. Я помню, разумеется, что Золя написал «*Germinal*». Но, оставляя в стороне слабые стороны этого романа, не надо забывать, что, если сам Золя начал, как он говорил, склоняться к социализму, то его так называемый экспериментальный метод до конца остался мало пригодным для художественного изучения и изображения великих общественных движений. Этот метод был теснейшим образом связан с точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественно-научным, и который не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки мысли общественного человека не могут найти себе достаточное объяснение в физиологии

(См. статью „*Oratoire et laboratoire*“ в сб. Сюри „*Campagnes nationalistes*“ Paris, 1902, 233—266, 267). См. в том же сб. статью „*Sciences et Religion*“, главная мысль которой выражается известными словами Дюбуа-Раймонда: *ignorabimus et ignorabimus*.

¹⁾ Говоря это, Гюисманс намекал на роман бельгийца Табарана „*Le virus d'amour*“.

или патологии, так как обуславливаются общественными отношениями. Оставаясь верными этому методу, художники могли изучать и изображать своих «мастодонтов» и «крокодилов», как индивидуумов, а не как членов великого целого. Это и чувствовал Гюисманс, говоря, что натурализм попал в тупой переулочек, и что ему ничего не остается как рассказывать лишний раз о любовной связи первого встречного виноторговца с первой встречной мелочной лавочницей¹⁾. Повествования о подобных отношениях могли представлять интерес только в том случае, если они проливали свет на известную сторону общественных отношений, как это было в русском реализме. Но общественный интерес отсутствовал у французских реалистов. Вследствие этого изображение «любовной связи первого встречного виноторговца с первой встречной мелочной лавочницей» в конце концов сделалось неинтересным, скучным и даже просто отвратительным. В своих первых произведениях, например, в романе «Les soeurs Vatard», сам Гюисманс был чистейшим натуралистом. Но ему надоело изображение «семи смертных грехов» (опять его слова), и он отказался от натурализма, по немецкому выражению, вместе с водой выплеснув из ванны ребенка. В странном, местами крайне скучном, но самыми недостатками своими крайне поучительном романе «A rebours», он, в лице Дезесента, изобразил, а лучше будет сказать по старому: сочинил,—своеобразного сверх-человека (из совершенно выродившихся аристократов), весь склад жизни которого должен был представить собой полное отрицание жизни «виноторговца» и «мелочной лавочницы». Сочинение подобных типов лишний раз подтверждало справедливость той мысли Леконта де-Лиля, что там, где нет реальной жизни, задачи поэзии состоят в создании жизни идеальной. Но идеальная жизнь Дезесента до такой степени лишена всякого человеческого содержания, что ее сочинение не открывало собою ни малейшего выхода из тупого переулка. И вот Гюисманс ударился в мистицизм, послуживший «идеальным» выходом из такого положения, из которого невозможно было выйти путем «реальным». При указанных обстоятельствах это было как нельзя более естественно. Однако, посмотрим, что у нас выходит.

Художник, сделавшийся мистиком, не пренебрегает идейным содержанием, а только придает ему своеобразный характер. Мисти-

¹⁾ См. Jules Huret: „Enquête sur l'évolution littéraire“, разговор с Гюисмансом, стр. 176—177.

цизм—тоже идея; но только темная, бесформенная, как туман, находящаяся в смертельной вражде с разумом. Мистик не прочь не только рассказать, но даже и доказать. Только рассказывает он нечто «несодеянное», а в своих доказательствах берет за точку исхода отрицание здравого смысла. Пример Гюисманса опять показывает, что художественное произведение не может обойтись без идейного содержания. Но когда художники становятся слепыми по отношению к важнейшим общественным течениям своего времени, тогда очень сильно понижается в своей внутренней стоимости природа идей, выражаемых ими в своих произведениях. А от этого неизбежно страдают и эти последние.

Обстоятельство это настолько важно для истории искусства и литературы, что мы должны будем внимательно рассмотреть его с различных сторон. Но прежде, чем взяться за эту задачу, подсчитаем те выводы, к которым привело нас предыдущее исследование.

Склонность к искусству для искусства является и упрочивается там, где есть безнадежный разлад между людьми, занимающимися искусством, и окружающей их общественной средой. Этот разлад выгодно отражается на художественном творчестве в той самой мере, в какой он помогает художникам подняться выше окружающей их среды. Так было с Пушкиным в николаевскую эпоху. Так было с романтиками, парнасцами и первыми реалистами во Франции. Умножив число примеров, можно было бы доказать, что так всегда было там, где существовал указанный разлад. Но, восставая против пошлых нравов окружавшей их общественной среды, романтики, парнасцы и реалисты ничего не имели против тех общественных отношений, в которых коренились эти пошлые нравы. Напротив, проклиная «буржуа», они дорожили буржуазным строем,—сначала инстинктивно, а потом с полным сознанием. И чем больше усиливалось в новейшей Европе освободительное движение, направленное против буржуазного строя, тем сознательнее становилась привязанность к этому строю французских сторонников искусства для искусства. А чем сознательнее становилась у них эта привязанность, тем не менее могли они оставаться равнодушными к идейному содержанию своих произведений. Но их слепота по отношению к новому течению, направленному к обновлению всей общественной жизни, делала их взгляды ошибочными, узкими, односторонними и понижала качество тех идей, которые выражались в их произведениях. Естественным ре-

результатом этого явилось безвыходное положение французского реализма, вызвавшее декадентские увлечения и склонность к мистицизму в писателях, которые сами когда-то прошли реалистическую (натуралистическую) школу.

Вывод этот будет подробно проверен в следующей статье. Теперь же пора кончать. В заключение скажу только два слова о Пушкине.

Когда его поэт громит «чернь», то мы слышим в его словах много гнева, но не слышим пошлости, что бы там ни говорил Д. И. Писарев. Поэт упрекает светскую толпу,—именно светскую толпу, а не настоящий народ, стоявший совершенно вне поля зрения тогдашней русской литературы,—в том, что печной горшок ей дороже, чем Аполлон Бельведерский. Это значит, что ему невыносима ее узкая практичность. И только. Его решительное нежелание учить толпу свидетельствует лишь о его совершенно безнадежном взгляде на нее. Но в нем нет никакого реакционного привкуса. И в этом заключается огромное преимущество Пушкина перед такими защитниками искусства для искусства, каким был Готье. Преимущество это имеет условный характер. Пушкин не издевался над сен-симонистами. Но он вряд ли и слышал о них. Он был честный и великодушный человек. Но этот честный и великодушный человек с детства усвоил себе известные классовые предрассудки. Устранение эксплуатации одного класса другим должно было казаться ему несбыточной и даже смешной утопией. Если бы он услышал о каких-нибудь практических планах ее устранения, а особенно, если бы планы эти наделали такого шума в России, как сен-симонистские планы во Франции, то, вероятно, он ополчился бы против них в резких полемических статьях и в насмешливых эпиграммах. Некоторые его замечания,—в статье «Мысли на дороге»,—о преимуществах положения русского крепостного крестьянина сравнительно с положением западно-европейского рабочего, заставляют думать, что в указанном случае умный Пушкин мог бы рассуждать иногда почти так же неудачно, как рассуждал несравненно менее умный Готье. От этой возможной слабости его спасла экономическая отсталость России.

Это—старая, но вечно новая история. Когда данный класс живет эксплуатацией другого класса, ниже его стоящего на экономической лестнице, и когда он достиг полного господства в обществе, тогда идти вперед значит для этого класса опу-

скатся вниз. В этом и заключается разгадка того на первый взгляд непонятного и даже, пожалуй, невероятного явления, что в странах, экономически отсталых, идеология господствующих классов нередко оказывается гораздо более высокой, нежели в передовых.

Теперь и Россия достигла уже той высоты экономического развития, на которой сторонники теории искусства для искусства становятся сознательными защитниками социального порядка, основанного на эксплуатации одного класса другим. Поэтому и у нас теперь во имя «абсолютной автономии искусства» говорится немало социально-реакционного вздора. Но во времена Пушкина было еще не так. И это было большим счастьем для него.

Я сказал, что нет такого произведения искусства, которое совершенно лишено было бы идейного содержания. К этому я прибавил, что не всякая идея способна лечь в основу художественного произведения. Дать истинное вдохновение художнику способно только то, что содействует общению между людьми. Возможные пределы такого общения определяются не художником, а высотой культуры, достигнутой тем общественным целым, к которому он принадлежит. Но в обществе, разделенном на классы, дело зависит еще от взаимных отношений этих классов и от того, в какой фазе своего развития находится в данное время каждый из них. Когда буржуазия только еще добивалась своего освобождения от ига светской и духовной аристократии, т. е. когда она сама была революционным классом, тогда она вела за собою всю трудящуюся массу, составлявшую вместе с нею одно «третье» сословие. И тогда передовые идеологи буржуазии были также и передовыми идеологами «всей нации, за исключением привилегированных». Другими словами, тогда были сравнительно очень широки пределы того общения между людьми, средством которого служили произведения художников, стоявших на буржуазной точке зрения. Но когда интересы буржуазии перестали быть интересами всей трудящейся массы, а особенно, когда они пришли во враждебное столкновение с интересами пролетариата,—тогда очень сузились пределы этого общения. Если Рескин говорил, что скряга не может петь о потерянных им деньгах, то теперь наступило такое время, когда настроение буржуазии стало приближаться к настроению скряги, оплакивающего свои сокровища. Разница лишь та, что этот скряга оплакивает такую потерю, которая уже совершилась, а буржуазия

теряет спокойствие духа от той потери, которая угрожает ей в будущем. «Притесняя других,—сказал я словами Экклесиаста,—мудрый делается глупым». Такое же вредное действие должно оказывать на мудрого (даже на мудрого!) опасение того, что он лишится возможности притеснять других. Идеологии господствующего класса утрачивают свою внутреннюю ценность по мере того, как он созревает для гибели. Искусство, создаваемое его переживаниями, падает. Задача настоящей статьи заключается в том, чтобы дополнить сказанное по этому поводу в предыдущей статье, рассмотрев еще некоторые из наиболее ярких признаков нынешнего упадка буржуазного искусства.

Мы видели, каким путем проник мистицизм в современную художественную литературу Франции. К нему привело сознание невозможности ограничиться формой без содержания, т. е. без идеи, сопровождаемое неспособностью возвыситься до понимания великих освободительных идей нашего времени. То же сознание и та же неспособность повели за собою многие другие следствия, не менее мистицизма понижающие внутреннюю ценность художественных произведений.

Мистицизм непримиримо враждебен разуму. Но с разумом враждует не только тот, кто ударяется в мистицизм. С ним враждует также и тот, кто, по той или другой причине, тем или иным способом, отстаивает ложную идею. И когда ложная идея кладется в основу художественного произведения, она вносит в него такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство.

Как на пример художественного произведения, страдающего от ложности своей основной идеи, мне уже приходилось указывать на пьесу Кнута Гамсуна «У царских врат»¹⁾.

Читатель извинит, если я опять напомним ему о ней.

В качестве героя этой пьесы перед нами выступает молодой и если, может быть, не талантливый, то, во всяком случае, до нельзя самонадеянный писатель Ивар Карено. Он называет себя человеком «со свободными, как птица, мыслями». О чем пишет этот свободный, как птица, мыслитель? О «сопротивлении». О «ненависти». Кому же советует он сопротивляться? Кого учит он нена-

¹⁾ См. мою статью „Сын доктора Штокмана“ в моем сборнике „От обороны к нападению“.

видеть? Он советует сопротивляться пролетариату. Он учит ненавидеть пролетариат. Неправда ли, это герой из самых новых? Таких мы пока еще очень мало видели,—чтоб не сказать: вовсе не видали,—в художественной литературе. Но человек, проповедующий сопротивление пролетариату, есть самый несомненный идеолог буржуазии. Тот идеолог буржуазии, который называется Иваром Карено, кажется самому себе и своему творцу Кнуту Гамсуну величайшим революционером. Мы еще из примера первых французских романтиков узнали, что бывают такие «революционные» настроения, главная отличительная черта которых заключается в их консерватизме. Теофиль Готье ненавидел «буржуа» и в то же время гремел против людей, говоривших, что пора устранить буржуазные общественные отношения. Ивар Карено, очевидно, является одним из духовных потомков знаменитого французского романтика. Однако, потомок пошел гораздо дальше своего предка. Он сознательно враждует с тем, к чему предок испытывал только инстинктивную неприязнь¹⁾. Если романтики

¹⁾ Я говорю о том времени, когда Готье еще не успел износить свой знаменитый красный жилет. Впоследствии, например, во время Парижской Коммуны—он был уже сознательным,—да еще каким ярым!—врагом освободительных стремлений рабочего класса. Надо впрочем заметить, что Флобера тоже можно назвать идейным предшественником Кнута Гамсуна, и даже, пожалуй, с еще большим правом. В одной из его записных книжек встречаются следующие замечательные строки: „*Co n'est pas contre Dieu que Prométhée aujourd'hui devrait se révolter, mais contre le peuple, dieu nouveau. Aux vieilles tyrannies sacerdotales, féodales et monarchiques on a succédé une autre, plus subtile, inextricable, impérieuse et qui dans quelque temps ne laissera pas un seul coin de la terre qui soit libre.*“ (В настоящее время Прометей должен был бы восстать уже не против бога, а против народа, этого нового бога. Старые тираннии духовенства, феодалов и монархии сменились новой, более тонкой, сложной, повелительной, которая через некоторое время не оставит на земле ни одного свободного уголка). См. главу „*Les carnets de Gustave Flaubert*“ в книге Луи Бертрана „*Gustave Flaubert*“, Paris. MCMXI, стр. 255.

Это как раз та свободная, как птица, мысль, которая вдохновляет Ивара Карено. В письме к Жорж Занд от 8-го сентября 1871 г. Г. Флобер говорил: „*Je crois que la foule, le troupeau sera toujours haïssable. Il n'y a d'important qu'un petit groupe d'esprits toujours les mêmes et qui se repassent le flambeau.*“ („Я думаю, что толпа, стадо будет всегда достойно ненависти. Важность имеет лишь небольшая группа всегда одних и тех же умов, передающих светоч один другому“). В этом же письме находятся приведенные выше строки о всеобщем избирательном праве, будто бы составляющем стыд человеческого ума, так как благодаря ему число господствует „даже над деньгами“. (См. Flaubert, „*Correspondance*“—quatrième série (1839—1880). Huitième mille. Paris, 1910). В этих взглядах Ивар Карено, наверно, узнал бы свои свободные, как птица, мысли. Но взгляды эти еще не нашли своего прямого выражения в романах Флобера. Борьба классов в новейшем обществе должна была подвинуться далеко вперед, прежде нежели идеологи господствующего класса почувствовали потребность выразить в литературе свою ненависть к освободительным стремлениям „народа“. Но те из них, у которых со временем возникла эта потреб-

были консерваторами, то Ивар Карено — реакционер чистейшей воды. И притом утопист в роде педринского дикого помещика. Ему хочется истребить пролетариат, как тому хотелось истребить мужика. Эта утопия доходит до последних пределов комизма. Но вообще все «свободные, как птица, мысли» Ивара Карено достигают до крайней степени нелепости. Пролетариат представляется ему классом, эксплуатирующим другие классы общества. Это — самая ошибочная из всех свободных, как птица, мыслей Карено. И беда в том, что эту ошибочную мысль своего героя разделяет, как видно, сам Кнут Гамсун. Ивар Карено терпит у него всевозможные злоключения именно потому, что ненавидит пролетариат и «сопротивляется» ему. Из-за этого он лишается возможности получить профессорскую кафедру и даже издать свою книгу. Короче, он навлекает на себя целый ряд преследований со стороны тех буржуа, среди которых живет и действует. Но в какой же части света, в какой утопии обитает буржуазия, так неумолимо мстящая за «сопротивление» пролетариату? Подобной буржуазии никогда нигде не было и быть не может. Кнут Гамсун положил в основу своей пьесы идею, находящуюся в непримиримом противоречии с действительностью. А это так сильно повредило пьесе, что она вызывает смех как раз в тех местах, где по плану автора ход действия должен был бы принять трагический оборот. Кнут Гамсун — большой талант. Но никакой талант не превратит в истину того, что составляет ее прямую противоположность. Огромные недостатки драмы «У царских врат» являются естественным следствием полной несостоятельности ее основной идеи. А несостоятельность ее идеи обуславливается неумением автора понять смысл той взаимной борьбы классов в нынешнем обществе, литературным отголоском которой явилась его драма.

Кнут Гамсун не француз. Но это несколько не изменяет дела. Уже манифест Коммунистической партии очень метко указал на то, что в цивилизованных странах, благодаря развитию капитализма, «национальная односторонность и ограниченность становятся теперь все более и более невозможными, и из многих национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература». Правда, Гамсун родился и вырос в одной из тех стран

ность, уже не могли защищать „абсолютной автономии“ идеологий. Напротив, они поставили идеологиям сознательную цель служить духовным оружием в борьбе с пролетариатом. Но об этом ниже.

Западной Европы, которая далеко не принадлежит к числу наиболее развитых в экономическом отношении. Этим и объясняется, конечно, поистине ребяческая нелепость его представлений о положении борющегося пролетариата в современном ему обществе. Но экономическая отсталость его родины не помешала ему проникнуться той неприязнью к рабочему классу и тем сочувствием к борьбе с ним, которые естественно возникают теперь в буржуазной интеллигенции наиболее передовых стран. Ивар Карено есть лишь одна из разновидностей нищепанского типа. А что такое нищепанство? Это новое, пересмотренное и дополненное, согласно требованиям новейшего периода капитализма, издание той уже хорошо знакомой нам борьбы с «буржуа», которая превосходно уживается с несокрушимым сочувствием буржуазному строю. Притом же пример Гамсуна легко может быть заменен другим примером, заимствованным из современной французской литературы.

Одним из самых талантливых и,—что здесь еще важнее,—одним из самых мыслящих драматургов нынешней Франции, без всякого сомнения, должен быть признан Франсуа де-Кюрель. А между его драмами наиболее достойной замечания надо без всяких колебаний признать пятнадцатую пьесу «*Le geras du lion*», насколько я знаю, мало замеченную русской критикой. Главное действующее лицо этой пьесы Жан де-Санси одно время, под влиянием некоторых исключительных обстоятельств своего детства, увлекается христианским социализмом, а потом решительно разрывает с ним и выступает красноречивым защитником крупного капиталистического производства. В третьей сцене четвертого действия он в длинной речи доказывает рабочим, что «эгоизм, занимающийся производством (*L'égoïsme qui produit*), есть для рабочей массы то же самое, что милостыня для бедняка». А так как его слушатели выражают свое несогласие с таким взглядом, то он, постепенно разгораясь, в ярком, картинном сравнении объясняет им роль капиталиста и его рабочих в современном производстве.

«Говорят,—гремит он,—что целое полчище шакалов следует в пустыню за львом, чтобы воспользоваться остатками его добычи. Шакалы слишком слабы для того, чтобы нападать на буйволов. Они недостаточно проворны для того, чтобы настигать газелей, и вся их надежда приурочивается к когтям царя пустыни. Вы слышите: его когтям! В сумерках он покидает свою берлогу и бежит,

рыча от голода, ища жертвы. Вот она! Он делает могучий скачок, начинается жестокая борьба, происходит смертельная схватка, и земля покрывается кровью, которая не всегда бывает кровью жертвы. Потом следует царское пиршество, которое со вниманием и почтением созерцают шакалы. Когда лев наестся досыта, обедают шакалы. Думаете ли вы, что эти последние были бы сыты, если бы лев поровну разделил свою добычу с каждым из них, оставив себе лишь небольшой кусок? Нисколько! Этот добродетельный лев перестал бы быть львом; он едва годился бы для роли собачки, водящей слепого! Он перестал бы душить свою жертву при первом ее стоне и принялся бы зализывать ее раны. Лев хорош лишь как хищное животное, жадное на добычу, стремящееся лишь к убийству и кровопролитию. Когда такой лев рычит, у шакалов текут слюнки».

И без того ясный смысл этой притчи излагается красноречивым оратором в следующих гораздо более кратких, но столь же выразительных словах: «Предприниматель открывает те питательные источники, которые своими брызгами обдают рабочих».

Я прекрасно знаю, что художник не отвечает за смысл речей, произносимых его героями. Но весьма часто он так или иначе дает понять свое отношение к этим речам, вследствие чего мы получаем возможность судить об его собственных взглядах. Весь последующий ход пьесы «*Le geras du lion*» показывает, что сам де-Кюрель считает совершенно правильным сделанное Жаном де-Санси сравнение предпринимателя со львом, рабочих с шакалами. По всему видно, что он с полным убеждением мог бы повторить слова того же героя: «Я верю во льва. Я преклоняюсь перед теми правами, которые дают ему его когти». Он сам готов признать рабочих шакалами, питающимися крохами того, что добывается трудом капиталиста. Борьба рабочих с предпринимателем представляется ему, как и Жану де-Санси, борьбой завистливых шакалов с могучим львом. Это сравнение и есть основная идея его пьесы, к которой приурочивается им судьба его главного героя. Но в этой идее нет ни одного атома истины. Она извращает действительный характер общественных отношений в современном обществе гораздо больше, нежели извращают их экономические софизмы Бастиа и всех его многочисленных последователей вплоть до Бем-Баверка. Шакалы ровно ничего не делают для добывания того, чем питается лев и чем отчасти утоляется их соб-

ственный голод. А кто же решится сказать, что рабочие, занятые в данном предприятии, ничего не делают для создания его продукта? Ведь несмотря ни на какие экономические софизмы, ясно, что он создается именно их трудом. Конечно, предприниматель сам участвует в процессе производства, как его организатор. И в качестве организатора он сам принадлежит к числу трудящихся. Но опять-таки всякому известно, что иное дело жалование управляющего заводом, а иное дело предпринимательская прибыль заводчика. Вычтя жалование из прибыли, мы получаем остаток, который достается на долю капитала, как такового. Весь вопрос в том и заключается, почему остается капиталу этот остаток. А на решение этого вопроса нет и намека в красноречивых разглагольствованиях Жана де-Санси, который, кстати сказать, не подозревает, что его собственный доход, как одного из крупнейших пайщиков предприятия, не оправдывался бы даже в том случае, если бы было правильно совершенно неправильное сравнение предпринимателя со львом, а рабочих с шакалами: сам он ровно ничего не делает для предприятия, сраничиваясь ежегодным получением с него большого дохода. А если кто похож на шакала, питающегося тем, что добывается чужими усилиями, так это именно акционер, весь труд которого заключается в хранении у себя акций, да еще идеолог буржуазного порядка, сам не участвующий в производстве, но подбирающий то, что остается от роскошной трапезы капитала. Талантливый де-Кюрель, к сожалению, сам принадлежит к разряду таких идеологов. В борьбе наемных рабочих с капиталистами он целиком становится на сторону этих последних, совершенно неправильно изобразая их действительные отношения к тем, которых они эксплуатируют.

А что такое пьеса Бурже «La barricade», как не призыв, направленный известным и тоже, несомненно, талантливым художником по адресу буржуазии, приглашающей всех членов этого класса сплотиться для борьбы с пролетариатом? Буржуазное искусство становится воинственным. Его представители уже не имеют права сказать о себе, что они рождены «не для волнений, не для битв». Нет, они стремятся к битвам и вовсе не боятся связанного с ними волнения. Но во имя чего ведутся те битвы, в которых они хотят принять участие? Увы, во имя «корысти». Правда, не личной корысти: было бы странно утверждать, что такие люди, как де-Кюрель, или Бурже, выступают защитниками капитала в надежде на

личное обогащение. «Корысть», ради которой они переживают «волнение» и стремятся к «битвам», есть корысть целого класса. Но это обстоятельство не мешает ей оставаться корыстью. А если это так, то посмотрите же, что у нас выходит.

За что презирали романтики современных им «буржуа»? Мы уже знаем за что: за то, что «буржуа» выше всего ставили, по словам Теодора де-Банвиля, пятифранковую монету. А что защищают в своих произведениях художники вроде де-Кюреля, Бурже и Гамсуна? Те общественные отношения, которые служат для буржуазии источником большего числа пятифранковых монет. Как далеки эти художники от романтизма доброго старого времени! Что же удалило их от него? Не что иное, как неотвратимый ход общественного развития. Чем больше обострялись внутренние противоречия, свойственные капиталистическому способу производства, тем труднее делалось для художников, оставшихся верными буржуазному образу мысли, держаться теории искусства для искусства—и жить, затворившись, по известному французскому выражению, в башне из слоновой кости, *tour d'ivoire*.

В современном цивилизованном мире, кажется, нет такой страны, буржуазная молодежь которой не сочувствовала бы идеям Фридриха Ницше. Фридрих Ницше презирал своих «сонных» (*schläfrigen*) современников, может быть, еще больше, нежели Теофиль Готье презирал «буржуа» своего времени. Но чем провинились в глазах Ницше его «сонные» современники? В чем состоит их главный недостаток, источник всех остальных? В том, что они не умеют мыслить, чувствовать, а главное, действовать, как это прилично людям, занимающим господствующее положение в обществе. При нынешних исторических условиях это имеет значение упрека в том, что они не проявляют достаточно энергии и последовательности в отстаивании буржуазного порядка от революционных посягательств со стороны пролетариата. Недаром Ницше с такой злобой говорит о социалистах. Но посмотрите же опять, что у нас при этом получается.

Если Пушкин и современные ему романтики упрекали «толпу» в том, что ей слишком дорог печной горшок, то вдохновители нынешних нео-романтиков упрекают ее в том, что она слишком вяло отстаивает его, т. е. в том, что она не достаточно дорожит им. А между тем, нео-романтики тоже провозглашают, подобно романтикам доброго старого времени, абсолютную автономию искусства. Но

можно ли серьезно говорить об автономии того искусства, которое задается сознательной целью защиты данных общественных отношений? Конечно, нет. Такое искусство, несомненно, является утилитарным. Если же его представители презирают творчество, руководимое утилитарными соображениями, то это простое недоразумение. На самом деле, им,—не говоря о соображениях личной пользы, никогда не могущих иметь руководящего значения в глазах человека, истинно-преданного искусству,—невыносимы только соображения, имеющие в виду пользу эксплуатируемого большинства. А польза эксплуатирующего меньшинства есть для них верховный закон. Таким образом, отношение, скажем, Кнута Гамсуна или Франсуа де-Кюреля к принципу утилитаризма в искусстве на самом деле прямо противоположно отношению к нему Теофиля Готье или Флобера, хотя эти последние тоже, мы знаем, совсем не чужды были консервативных пристрастий. Но со времени Готье и Флобера пристрастия эти, благодаря углублению общественных противоречий, так сильно развились у художников, стоявших на буржуазной точке зрения, что теперь им несравненно труднее последовательно держаться теории искусства для искусства. Конечно, очень ошибся бы тот, кто вообразил бы, что теперь уже никто из них не держится последовательно этой теории. Но, как мы увидим сейчас, в настоящее время последовательность этого рода обходится чрезвычайно дорого.

Нео-романтики, опять-таки под влиянием Ницше, очень любят воображать себя стоящими «по ту сторону добра и зла». Но что значит—стоять по ту сторону добра и зла? Это значит делать такое великое историческое дело, суждения о котором не могут быть уложены в рамки данных понятий о добре и зле, возникших на почве данного общественного порядка. Французские революционеры 1793 г. в борьбе с реакцией, несомненно, стояли по ту сторону добра и зла, т. е. своей деятельностью противоречили тем понятиям о добре и зле, которые возникли на почве старого отжившего порядка. Подобное противоречие, в котором всегда заключается очень много трагизма, может быть оправдано только тем, что деятельность революционеров, вынужденных пребывать временно по ту сторону добра и зла, ведет к тому, что зло отступает перед добром в общественной жизни. Чтобы взять Бастилию, нужно было вступить в борьбу с ее защитниками. А кто ведет борьбу такого рода, тот неизбежно становится на время по ту сторону добра и зла. Но по-

сколько взятие Бастилии обуздало тот произвол, который мог от-правлять людей в заключение «ради своего удовольствия» (*parce que tel est notre bon plaisir* — известное выражение французских неограниченных королей), постольку оно заставило зло отступить перед добром в общественной жизни Франции, и этим оправдало временное пребывание по ту сторону добра и зла людей, боровшихся с произволом. Но не для всех, становящихся по ту сторону добра и зла, можно найти подобное оправдание. Вот, например, Ивар Карено, нисколько не поколебался бы уйти по ту сторону добра и зла ради осуществления своих «свободных, как птица, мыслей». Но, как мы знаем, общая сумма этих его мыслей выражается в словах: непримиримая борьба с освободительным движением пролетариата. Поэтому перейти по ту сторону добра и зла означало бы для него перестать стесняться в указанной борьбе даже теми немногими правами, которых удалось добиться рабочему классу в буржуазном обществе. И если бы его борьба была успешна, то она привела бы не к уменьшению зла в общественной жизни, а к его увеличению. Стало быть, его временный уход по ту сторону добра и зла лишился бы всякого оправдания, как вообще теряет он всякое оправдание там, где совершается ради реакционных целей. Мне могут возразить, что, не находя себе оправдания с точки зрения пролетариата, Ивар Карено не может не найти его с точки зрения буржуазии. С этим я совершенно согласен. Но точка зрения буржуазии есть в данном случае точка зрения привилегированного меньшинства, стремящегося увековечить свои привилегии. А точка зрения пролетариата есть точка зрения большинства, требующего устранения всяких привилегий. Вот почему сказать, что деятельность данного человека оправдывается с точки зрения буржуазии, значит признать, что она осуждается с точки зрения всех людей, не склонных защищать интересы эксплуататоров. А этого вполне довольно с меня, так как неотвратимый ход экономического развития ручается мне за то, что число таких людей непременно будет возрастать все больше и больше.

От всей души ненавидя «сонных», нео-романтики хотят движения. Но движение, к которому они стремятся, есть охранительное движение в его противоположности освободительному движению нашего времени. В этом вся тайна их психологии. И в этом же тайна того, что даже самые талантливые из них не могут создать таких значительных произведений, какие

они создали бы при другом направлении своих общественных симпатий и при другом складе их образа мыслей. Мы уже видели, до какой степени ошибочна та идея, которую де-Кюрель положил в основу своей пьесы: «*Le repas du lion*». А ложная идея не может не вредить художественному произведению, так как она вносит ложь в психологию действующих лиц. Не трудно было бы показать, как много ложного в психологии главного героя только что названной пьесы Жана де-Санси. Но это заставило бы меня сделать отступление более длинное, чем это желательно по плану моей статьи. Возьму другой пример, который позволит мне быть более кратким.

Основная идея пьесы «*La barricade*» — та, что в современной классовой борьбе каждый должен участвовать вместе со своим классом. Но кого считает Бурже «самой симпатичной фигурой» своей пьесы? Старого рабочего Гошерона¹⁾, который идет не с рабочими, а с предпринимателями. Поведение этого рабочего коренным образом противоречит основной идее пьесы и может казаться симпатичным только тому, кто совершенно ослеплен своим сочувствием к буржуазии. То чувство, которым руководится Гошерон, есть чувство раба, смотрящего с уважением на свои цепи. А мы еще со времени гр. Алексея Толстого знаем, как трудно вызвать сочувствие к самоотвержению раба во всех тех, которые не воспитаны в духе рабства. Вспомните Василия Шибанова, так удивительно хорошо хранившего «рабскую верность». Он умер героем, несмотря на страшные пытки:

Царь, слово его все едино:
Он славит своєю господина.

А между тем, этот рабский героизм оставляет холодным современного читателя, который вообще вряд-ли даже способен понять, как возможна у «говорящего инструмента» самоотверженная преданность по отношению к своему владельцу. А ведь старик Гошерон в пьесе Бурже это—что-то вроде Шибанова, превратившегося из холопа в современного пролетария. Нужно много ослепления, чтобы объявить его «самой симпатичной фигурой» в пьесе. И уж, во всяком случае, несомненно одно: если Гошерон симпа-

¹⁾ Это его собственные слова. См. «*La barricade*». Paris, 1910. Préface, p. XIX.

тичен, то это показывает, вопреки Бурже, что каждый из нас должен идти не с тем классом, к которому принадлежит, а с тем, чье дело представляется ему более справедливым.

Своим созданием Бурже противоречит своей собственной мысли. И это опять по той же причине, по которой, притесняя других, мудрый становится глупым. Когда талантливый художник вдохновляется ошибочной идеей, тогда он портит свое собственное произведение. А современному художнику невозможно вдохновиться правильной идеей, если он желает отстаивать буржуазию в ее борьбе с пролетариатом.

Я сказал, что художникам, стоящим на буржуазной точке зрения, теперь несравненно труднее, чем прежде, последовательно держаться теории искусства для искусства. Это признает, между прочим, и Бурже. Он выражается гораздо решительнее. «Роль безразличного летописца,—говорит он,—невозможна для ума, способного мыслить, и для сердца, способного чувствовать, когда речь идет об этих ужасных внутренних войнах, от которых зависит, как кажется по временам, вся будущность отечества и цивилизации»¹⁾. Но здесь пора оговориться. Человек, обладающий мыслящим умом и отзывчивым сердцем, в самом деле, не может оставаться равнодушным зрителем гражданской войны, происходящей в современном обществе. Если его поле зрения сужено буржуазными предрассудками, он окажется по одну сторону «баррикады»; если он этими предрассудками не заражен, то—по другую. Это так. Но не все дети буржуазии,—да, конечно, и всякого другого класса,—обладают мыслящим умом. Те же из них, которые мыслят, не всегда имеют отзывчивое сердце. Таким и теперь легко оставаться последовательными сторонниками теории искусства для искусства. Она, как нельзя лучше, соответствует равнодушию к общественным,—хотя бы и узко классовым,—интересам. А буржуазный общественный строй едва-ли не больше всякого другого может развить подобное равнодушие. Где целые поколения воспитываются в духе пресловутого принципа: каждый за себя, а бог за всех,—там весьма естественно появление эгоистов, думающих только о себе и интересующихся только собою. И мы в самом деле видим, что в среде современной буржуазии таких эгоистов встречается едва-ли не больше, чем когда бы то ни было. На этот счет

¹⁾ „La barricade“. Préface, p. XXIV.

у нас есть весьма ценное свидетельство одного из самых видных ее идеологов, именно—Мориса Барреса.

«Наша нравственность, наша религия, наше национальное чувство,—все это рушилось,—говорит он.—Мы не можем заимствовать из них жизненных правил. И в ожидании того времени, когда наши учителя установят для нас достоверные истины, нам приходится держаться за единственную реальность, за наше «я»¹⁾).

Когда у человека все «рушилось», кроме его собственного «я», тогда ничто не мешает ему играть роль спокойного летописца великой войны, происходящей в недрах современного общества. Впрочем, нет. И тогда есть нечто, мешающее ему играть эту роль. Этим нечто будет как раз то отсутствие всякого общественного интереса, которое так ярко характеризуется в приведенных мною строках Барреса. Зачем станет выступать в качестве летописца общественной борьбы человек, нисколько не интересующийся ни борьбой, ни обществом? Все, касающееся такой борьбы, будет навевать на него непреодолимую скуку. И если он художник, то он в своих произведениях не сделает на нее и намека. Он и там будет заниматься «единственной реальностью», то-есть своим «я». А так как его «я» может все-таки соскучиться, не имея другого общества, кроме самого себя, то он придумает для него фантастический «потусторонний» мир, высоко стоящий над землею и над всеми земными «вопросами». Так и делают многие из нынешних художников. Я не клевету на них. Они сами признаются в этом. Вот что пишет, например, наша соотечественница Э. Гиппиус.

«Я считаю естественной и необходимейшей потребностью человеческой природы—молитву. Каждый человек непременно молится или стремится к молитве, все равно,—сознает он это или нет, все равно, в какую форму выливается у него молитва, и к какому богу обращена. Форма зависит от особенностей и наклонностей каждого. Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка — это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва»²⁾).

Разумеется, совершенно неосновательно это отождествление «словесной музыки» с молитвой. В истории поэзии были очень длинные периоды, в течение которых она не имела ровно никакого отношения к молитве. Но спорить об этом нет надобности,

¹⁾ „Sous l'oeil des barbares“, éd. 1901, p. 18.

²⁾ Собрание стихотворений. Предисл., стр. II.

мне важно было здесь лишь познакомить читателя с терминологией г-жи Гишпиус, так как незнакомство с этой терминологией могло привести его в некоторое недоумение при чтении следующих отрывков, важных для нас уже по своему существу.

Госпожа Гишпиус продолжает: «Виноваты ли мы, что каждое «я» теперь сделалось особенным, одиноким, оторванным от другого «я», и потому непонятным ему и ненужным? Нам, каждому, страстно нужна, понятна и дорога наша молитва, нужно наше стихотворение,—отражение мгновенной полноты нашего сердца. Но другому, у которого заветное «свое»—другое, непонятна и чужда моя молитва. Сознание одиночества еще более отрывает людей друг от друга, обособляет, заставляет замыкаться душу. Мы стыдимся своих молитв и, зная, что все равно не сольемся в них ни с кем,—говорим, слагаем их уже вполголоса, про себя, намеками, ясными лишь для себя»¹⁾.

Когда индивидуализм достигает такой крайней степени, тогда, в самом деле, исчезает, как весьма справедливо говорит г-жа Гишпиус, «возможность общения именно в молитве (то-есть, в поэзии. Г. П.), общность молитвенного (то-есть поэтического. Г. П.) порыва». Но от этого не может не страдать поэзия и вообще искусство, служащее одним из средств общения между людьми. Еще библейский Иегова весьма основательно заметил, что не добро быть человеку единому. И это прекрасно подтверждается примером самой г-жи Гишпиус. В одном из ее стихотворений мы читаем:

Беспощадна моя дорога,
Она меня к смерти ведет,
Но люблю я себя как бога,
Любовь мою душу спасет.

В этом позволительно усомниться. Кто любит «себя, как бога»? Беспредельный эгоист. А беспредельный эгоист вряд-ли способен спасти чью-нибудь душу.

Но дело вовсе не в том, будут ли спасены души г-жи Гишпиус и всех тех, которые, подобно ей, любят «себя, как бога». Дело в том, что поэты, любящие себя, как бога, не могут иметь никакого интереса к тому, что происходит в окружающем их обществе. Их стремления, по необходимости, будут до последней степени неопределенны. В стихотворении «Песня» г-жа Гишпиус «поет»:

¹⁾ Там же, стр. III.

Увы, в печали безумной я умираю,
Я умираю,
Стремлюсь к тому, чего я не знаю,
Не знаю..
И это желание не знаю откуда,
Пришло откуда,
Но сердце хочет и просит чуда,
Чуда,
О, пусть будет то, чего не бывает,
Никогда не бывает.
Мне бледное небо чудес обещает;
Оно обещает.
Но плачу без слез о неверном обете..
Неверном обете..
Мне нужно то, чего нет на свете,
Чего нет на свете.

Это, пожалуй, и недурно сказано. Человеку, который «любит себя, как бога», и утратил способность общения с другими людьми, остается только «просить чуда» и стремиться к тому, «чего нет на свете»: то, что есть на свете, для него не может быть интересным. У Сергеева-Ценского поручик Бабаев говорит: «бледная немочь выдумала искусство»¹⁾. Этот философствующий сын Марса сильно заблуждается, полагая, что всякое искусство выдуманно бледной немочью. Но совершенно неоспоримо, что искусство, стремящееся к тому, «чего нет на свете», создается «бледной немочью». Оно характеризует собою упадок целой системы общественных отношений, и потому очень удачно называется декадентским.

Правда, та система общественных отношений, упадок которой характеризуется этим искусством, то-есть, система капиталистических отношений производства, еще очень далека от упадка на нашей родине. У нас в России капитализм еще не окончательно справился со старым порядком. Но русская литература со времен Петра I находится под сильнейшим влиянием западно-европейских. Поэтому в нее нередко проникают такие течения, которые, вполне соответствуя западно-европейским общественным отношениям, гораздо меньше соответствуют сравнительно отсталым отношениям в России. Было время, когда некоторые наши аристократы увлекались учением энциклопедистов²⁾, соответствовавшим

¹⁾ Рассказы, т. II, стр. 128.

²⁾ Известно, например, что сочинение Гельвеция „De l'homme“ было издано в 1772 г., в Гааге одним из князей Голицыных.

одной из последних фаз борьбы третьего сословия с аристократией во Франции. Теперь настало такое время, когда многие наши «интеллигенты» увлекаются общественными, философскими и эстетическими учениями, соответствующими эпохе упадка западно-европейской буржуазии. Это увлечение в такой же мере упреждает ход нашего собственного общественного развития, в какой упреждало его увлечение людей XVIII столетия теорией энциклопедистов ¹⁾.

Но если возникновение русского декадентства не может быть в достаточной мере объяснено нашими, так сказать, домашними причинами, то это нисколько не изменяет его природы. Занесенное к нам с Запада, оно и у нас не перестает быть тем, чем было у себя дома: порождением «бледной немочи», сопровождающей упадок класса, господствующего теперь в Западной Европе.

Госпожа Гиппиус скажет, пожалуй, что я совершенно произвольно приписал ей полное равнодушие к общественным вопросам. Но, во-первых, я ничего не приписывал ей, а ссылался на ее собственные лирические излияния, ограничиваясь определением их смысла. Предоставляю читателю судить, правильно ли я понял эти излияния. Во-вторых, я знаю, конечно, что г-жа Гиппиус не прочь потолковать теперь о социальном движении. Вот, например, книга, написанная ею в сотрудничестве с господами Д. Мережковским и Д. Filosoфовым и изданная в Германии в 1908 году, может служить убедительным свидетельством в пользу ее интереса к русскому общественному движению. Но достаточно прочесть предисловие к этой книге, чтобы видеть, как исключительно стремятся авторы к тому, «чего они не знают». Там говорится, что Европе известно дело русской революции, но неизвестна ее душа. И, вероятно, для того, чтобы познакомить Европу с душою русской революции, авторы рассказывают европейцам следующее: «Мы похожи на вас, как похожа левая рука на правую... Мы равны вам,

¹⁾ Увлечение русских аристократов французскими энциклопедистами вовсе не имело серьезных практических последствий. Однако, оно было полезно в том смысле, что все-таки очищало некоторые аристократические головы от кой-каких аристократических предрассудков. Наоборот, нынешнее увлечение некоторой части нашей интеллигенции философскими взглядами и эстетическими вкусами падающей буржуазии вредно в том смысле, что оно наполняет наши «интеллигентные» головы такими буржуазными предрассудками, для самостоятельного возникновения которых ход общественного развития еще недостаточно подготовил русскую почву. Предрассудки эти проникают даже в умы многих русских людей, сочувствующих пролетарскому движению. Поэтому у них образуется удивительная смесь социализма с модернизмом, порождающим упадком буржуазии. Эта путаница приносит не мало вреда даже и на практике.

однако, только в обратном смысле... Кант сказал бы, что наш дух лежит в трансцендентальном, а ваш—в феноменальном. Ницше сказал бы: у вас царствует Аполлон, у нас Дионис; ваш гений состоит в умеренности, наш в порыве. Вы умеете во-время остановиться; если вы наталкиваетесь на стену, то вы останавливаетесь или обходите ее; мы же с разбегу бьемся об нее головой (*wir rennen uns aber die Köpfe ein*). Нам нелегко раскатать себя, но раз мы раскатались, мы уже не можем остановиться. Мы не ходим, мы бегаем. Мы не бегаем, мы летаем, мы не летаем, мы низвергаемся. Вы любите золотой средний путь, мы любим крайности. Вы справедливы, для нас нет никаких законов, вы умеете сохранить свое душевное равновесие, мы всегда стремимся к тому, чтобы потерять его. Вы владеете царством настоящего, мы ищем царства будущего. В конце концов, вы все-таки всегда ставите государственную власть выше всех тех свобод, каких вы можете добиться. Мы же остаемся бунтовщиками и анархистами, даже будучи закованы в рабские цепи. Рассудок и чувство ведут нас к крайнему пределу отрицания, и, несмотря на это, все мы в глубочайшей основе нашего существа и воли остаемся мистиками»¹⁾.

Далее европейцы узнают, что русская революция так же абсолютна, как и та государственная форма, против которой она направляется, и что если эмпирическая сознательная цель этой революции есть социализм, то ее бессознательной мистической целью является анархия²⁾). В заключение наши авторы сообщают, что они обращаются не к европейской буржуазии, а... вы думаете, читатель, к пролетариату? Ошибаетесь. «Только к отдельным умам универсальной культуры, к людям, разделяющим тот взгляд Ницше, что государство есть самое холодное из всех холодных чудовищ», и т. д.³⁾.

Я привел эти выписки вовсе не для полемических целей. Я вообще не веду здесь полемики, а лишь стараюсь характеризовать и объяснить известные настроения известных общественных слоев. Выписки, только что сделанные мною, достаточно показывают, надеюсь, что, заинтересовавшись (наконец) общественными вопросами, г-жа Гиппиус осталась тем же, чем являлась она перед нами

1) Dmitri Mereschkowsky, Zinaida Hippus, Dmitri Philosophoff. „Der Zar und die Revolution“. München, K. Piper und C-o. Verlag, 1908, Seite 1—2.

2) Там же, стр. 5.

3) Там же, стр. 6.

в цитированных выше стихотворениях: крайней индивидуалистской декадентского толка, которая жаждет «чуда» именно потому, что не имеет никакого серьезного отношения к живой общественной жизни. Читатель не забыл той мысли Леконта де-Лилия, что поэзия дает теперь идеальную жизнь тому, у кого уже нет жизни реальной. А когда у человека прекращается всякое духовное общение с окружающими его людьми, тогда его идеальная жизнь теряет всякую связь с землей. И тогда фантазия уносит его на небо, тогда он становится мистиком. Насквозь пропитанный мистицизмом интерес ее к общественным вопросам не имеет в себе ровно ничего плодотворного¹⁾. Только напрасно думает она вместе со своими сотрудниками, что ее жажда «чуда» и ее «мистическое» отрицание «политики», «как науки», составляет отличительную черту русских декадентов²⁾. «Трезвый» Запад раньше «пьяной» России выдвинул людей, восстающих против разума во имя неразумного влечения. Эрик Фальк у Пшйбышевского бранит социал-демократов и «салонных анархистов, вроде Дж. Генр. Маккея», не за что иное, как за их будто бы излишнее доверие к разуму.

«Все они,—вещает этот не русский декадент,—проповедуют мирную революцию, замену разбитого колеса новым в то время, как телега находится в движении. Вся их догматическая постройка идиотски глупа именно потому, что она так логична, ибо она основана на всемогуществе разума. Но до сих пор все происходило не по разуму, а по глупости, по бессмысленной случайности».

Ссылка Фалька на «глупость» и на «бессмысленную случай

¹⁾ Г. г. Мережковский, Гиппиус и Философов в своей немецкой книге совсем не отвергают названия „декаденты“. Они ограничиваются скромным сообщением Европе о том, что русские декаденты „достигли высочайших вершин мировой культуры“. („Haben die höchsten Gipfel der Weltkultur erreicht“). (Назв. сочинение, стр. 151).

²⁾ Ее мистический анархизм, разумеется, не испугает решительно никого. Анархизм, вообще, представляет собою лишь крайний вывод из основных посылок буржуазного идеализма.—Вот почему мы часто встречаем сочувствие к анархизму у буржуазных идеологов периода упадка. Морис Баррес тоже сочувствовал анархизму в ту пору своего развития, когда утверждал, что нет никакой другой реальности, кроме нашего „я“. Теперь у него наверно нет сомнения в атеистическом сочувствии к анархизму, так как теперь давно уже прекратились все мнимо-бурные порывы Барресовского индивидуализма. Теперь уже „восстановлены“ для него те „достоверные истины“, которые он объявлял когда-то „разрушенными“. Процесс их восстановления совершился путем перехода Барреса на реакционную точку вульгарнейшего национализма. И в таком переходе нет ничего удивительного: из крайнего буржуазного идеализма, рукой подать до самых реакционных „истин“. Avis для г-жи Гиппиус, а также для господ Мережковского и Философова.

ность» совершенно одинакова по своей природе с тем стремлением к «чуду», каким насыщена немецкая книга г-жи Гишпиус и г-г. Мережковского и Философова. Это одна и та же мысль под разными названиями. Ее происхождение объясняется крайним субъективизмом значительной части нынешней буржуазной интеллигенции. Когда «единственной реальностью» человек считает свое собственное «я», тогда он не может допустить, что существует объективная «разумная», то-есть закономерная связь между этим «я», с одной стороны, и окружающим его внешним миром, с другой. Внешний мир должен представляться ему или совсем не реальным, или же реальным только отчасти, только в той мере, в какой его существование опирается на единственную истинную реальность, то-есть, на наше «я». Если такой человек любит философское умозрение, то он скажет, что, создавая внешний мир, наше «я» вносит в него хоть некоторую долю своей разумности: философ не может окончательно восстать против разума даже тогда, когда ограничивает его права по тем или другим побуждениям, например, в интересах религии ¹⁾. Если же человек, считающий единственной реальностью свое собственное «я», к философскому умозрению не склонен, тогда он вовсе не станет задумываться о том, как создается этим «я» внешний мир. И тогда он вовсе не будет расположен предполагать во внешнем мире хоть некоторую долю разумности, то-есть закономерности. Напротив, тогда мир этот представится ему царством «бессмысленной случайности». И если он вздумает посочувствовать какому-нибудь великому общественному движению, то он непременно скажет, подобно Фальку, что успех его может быть обеспечен отнюдь не закономерным ходом общественного развития, а только человеческой «глупостью», или, — что одно и то же, — «бессмысленной» исторической «случайностью». Но, как я уже сказал, мистический взгляд Гишпиус и обоих ее единомышленников на русское освободительное движение ничем не отличается, по своему существу, от взгляда Фалька на «бессмысленные» причины великих исторических событий. Стремясь поразить Европу неслыханной безмерностью свободолюбивых стремлений русского человека, авторы названной мною выше немецкой книги остаются декаден-

¹⁾ Как на пример такого мыслителя, ограничивавшего права разума в интересах религии, можно указать на Канта:

„Ich musste also das Wissen aufheben, um zum Glauben Platz zu bekommen“. Kritik der reinen Vernunft. Vorrede zur zweiten Ausgabe, S. 26. Leipzig. Druck und Verlag von Philipp Reclam. Zweite verbesserte Auflage.

тами чистой воды, способными чувствовать симпатии только к тому, «чего не бывает, никогда не бывает», то-есть, другими словами, неспособными отнестись с симпатией ни к чему происходящему в действительности. Стало быть, их мистический анархизм отнюдь не ослабляет тех выводов, к которым пришел я на основании лирических излияний г-жи Гишпиус.

Раз заговорив об этом, выскажу свою мысль до конца. События 1905—1906 годов произвели на русских декадентов такое же сильное впечатление, какое события 1848—1849 годов произвели на французских романтиков. Они вызвали в них интерес к общественной жизни. Но этот интерес еще менее подходил к душевному складу декадентов, чем подходил он к душевному складу романтиков. Поэтому он оказался еще менее устойчивым. И нет никакого основания принимать его за нечто серьезное.

Вернемся к современному искусству. Когда человек расположен считать свое «я» единственной реальностью, тогда он, как г-жа Гишпиус, «любит себя, как бога». Это вполне понятно и совершенно неизбежно. А когда человек «любит себя, как бога», он в своих художественных произведениях станет заниматься только самим собою. Внешний мир будет интересовать его лишь постольку, поскольку он так или иначе касается все той же «единственной реальности», все того же драгоценного «я». У Зудермана, в его очень интересной пьесе «Das Blumenboot», баронесса Эрффлинген говорит своей дочери Пэе в первой сцене второго действия: «Люди нашего разряда существуют затем, чтобы из вещей этого мира создавать что-то вроде веселой панорамы, которая проходит перед нами, или вернее, кажется проходящей. Потому что на самом-то деле в движении находимся мы. Это несомненно. И при этом нам не надо никакого балласта». Этими словами как нельзя лучше обозначена жизненная цель людей того разряда, к которому принадлежит г-жа Эрффлинген, людей, которые с полнейшим убеждением могут повторить слова Барреса: «единственная реальность это наше «я». Но люди, преследующие такую жизненную цель, будут смотреть на искусство лишь как на средство так или иначе разукрасить ту панораму, которая кажется проходящей перед ними. При этом они и здесь постараются не обременить себя каким-нибудь балластом. Они или совсем будут пренебрегать идейным содержанием произведений искусства, или будут подчинять его капризным и изменчивым требованиям своего крайнего субъективизма.

Обратимся к живописи.

Уже импрессионисты обнаружили полное равнодушие к идейному содержанию своих произведений. Один из них сказал, весьма удачно выражая убеждение, свойственное им всем: свет есть главное действующее лицо в картине. Но ощущение света есть именно только ощущение, т.-е., пока еще не чувство, пока еще не мысль. Художник, ограничивающий свое внимание областью ощущений, остается равнодушным к чувству и мыслям. Он может написать хороший пейзаж. И в самом деле, импрессионисты написали много превосходнейших пейзажей. Но пейзаж это — еще не вся живопись¹⁾. Вспомним «Тайную вечерю» Леонардо да-Винчи и спросим себя: свет ли был главным действующим лицом в этой знаменитой фреске? Известно, что ее предметом является тот полный потрясающего драматизма момент из истории отношений Иисуса к его ученикам, когда он говорит им: «Один из вас предаст меня». Задача Леонардо да-Винчи заключалась в том, чтобы изобразить, как состоявшие души самого Иисуса, глубоко опечаленного своим страшным открытием, так и его учеников, не могущих поверить тому, что в их небольшую семью закралось предательство. Если бы художник считал, что главное действующее лицо в картине свет, то он не подумал бы изобразить эту драму. И если бы он тем не менее написал свою фреску, то главный художественный интерес ее приурочивался бы не к тому, что происходит в душе Иисуса и его учеников, а к тому, что происходит на стенах комнаты, в которой они собрались, на столе, перед которым они сидят, и на их собственной коже, т.-е. к разнообразным световым эффектам. Перед нами была бы не потрясающая душевная драма, а ряд хорошо написанных световых пятен: одно, скажем, на стене комнаты, другое — на скатерти, третье — на крючковатом носу Иуды, четвертое — на щеке

¹⁾ Между первыми импрессионистами было много людей большого таланта. Но замечательно, что между этими людьми большого таланта не было первоклассных портретистов. Оно и понятно: в портретной живописи свет уже не может быть главным действующим лицом. Кроме того, пейзажи выдающихся мастеров импрессионизма хороши опять-таки тем, что удачно передают прихотливую и разнообразную игру света, а „настроения“ в них мало. Фейербах превосходно говорил: „Die Evangelien der Sinne im Zusammenhang lesen heisst denken“. („Думать, значит связно читать евангелие чувств“). Не забывая, что под „чувствами“, чувственностью Фейербах понимал все то, что относится к области ощущений, мы можем сказать, что импрессионисты не умели и не хотели читать „евангелие чувств“. В этом был главный недостаток их школы. Он скоро привел к ее вырождению. Если хороши пейзажи первых (по времени) и главных мастеров импрессионизма, то очень многие пейзажи их очень многочисленных последователей похожи на карикатуры.

Иисуса и т. д. Но, благодаря этому, впечатление, производимое фреской, стало бы несравненно бледнее, т.-е., чрезвычайно уменьшился бы удельный вес произведения Леонардо да-Винчи. Некоторые французские критики сравнивали импрессионизм с реализмом в художественной литературе. И это сравнение не лишено основания. Но если импрессионисты были реалистами, то их реализм должен быть признан совершенно поверхностным, не идущим дальше «коры явлений». И когда этот реализм завоевал себе широкое место в современном искусстве,—а он неоспоримо завоевал его, тогда живописцам, воспитанным под его влиянием, оставалось одно из двух: или мудрствовать лукаво над «корою явлений», придумывая новые, все более и более удивительные и все более и более искусственные световые эффекты, или же попытаться проникнуть дальше «коры явлений», поняв ошибку импрессионистов и сознав, что главным действующим лицом в картине является не свет, а человек с его многообразными переживаниями. И мы, действительно, видим и то, и другое в современной живописи. Сосредоточение интереса на «коре явлений» вызывает к жизни те парадоксальные полотна, перед которыми в недоумении разводят руками самые снисходительные критики, признавая, что современная живопись переживает «кризис безобразия»¹⁾. А сознание невозможности ограничиться «корою явлений» заставляет искать идейного содержания, т.-е., поклоняться тому, что сжигали еще так недавно. Однако, сообщить идейное содержание своим произведениям не так легко, как это может показаться. Идея не есть нечто, существующее независимо от действительного мира. Идейный запас всякого данного человека определяется и обогащается его отношениями к этому миру. И тот, чьи отношения к этому миру сложились так, что он считает свое «я» «единственной реальностью», неизбежно становится круглым бедняком по части идей. У него не только нет их, но, главное, нет возможности до них додуматься. И, как за неимением хлеба, люди едят лебеду, так, за неимением ясных идей, они довольствуются смутными намеками на идеи, суррогатами, подчеркиваемыми в мистицизме, в символизме и в других подобных «измах», характеризующих собою эпохи упадка. Короче, в живописи повторяется то, что мы уже видели в беллетри-

1) См. статью Камилла Моклэра „La crise de la laideur en peinture“ в его интересном сборнике под названием: „Trois crises de l'art actuel“, Paris. 1906.

стике: реализм падает вследствие своей внутренней бессодержательности; торжествует идеалистическая реакция.

Суб'ективный идеализм всегда опирался на ту мысль, что нет никакой другой реальности, кроме нашего «я». Но понадобился весь беспредельный индивидуализм эпохи упадка буржуазии для того, чтобы сделать из этой мысли не только эгоистическое правило, определяющее взаимные отношения между людьми, каждый из которых «любит себя, как бога»,—буржуазия никогда не отличалась избытком альтруизма,—но также теоретическую основу новой эстетики.

Читатель слышал, конечно, о так называемых кубистах. А если ему случалось видеть их изделия, то я не очень рискую ошибиться, предположив, что они совсем не восхитили его. По крайней мере, во мне эти изделия не вызывают ничего похожего на эстетическое наслаждение. «Чепуха в кубе!» Вот слова, которые сами просятся на язык при виде этих, якобы художественных, упражнений. Но ведь «кубизм» имеет свою причину. Назвать его чепухой, взведенной в третью степень, не значит объяснить его происхождение. Здесь, конечно, не место заниматься таким объяснением. Но и здесь можно указать направление, в котором надо искать его. Предомную лежит интересная книжка: «Du cubisme» Альберта Глейза и Жана Метцэнжэ (Albert Gleizes et Jean Metzinger). Оба автора—живописцы, и оба принадлежат к «кубической» школе. Обратимся же к ним, следуя правилу: *Audiat et altera pars*. Как оправдывают они свои умопомрачительные приемы творчества?

«Нет ничего реального вне нас—говорят они... Мы не думаем сомневаться в существовании предметов, действующих на наши внешние чувства: но разумная достоверность возможна лишь по отношению к тому образу, какой вызывается им в нашем уме»¹⁾.

Отсюда авторы делают тот вывод, что мы не знаем, какие формы имеют предметы сами по себе. А на том основании, что нам неизвестны эти формы, они считают себя вправе изображать их по своему произволу. Они делают ту достойную замечания оговорку, что им не желательно ограничиваться, подобно импрессионистам, областью ощущений. «Мы ищем существенного,—уверяют они,—но мы ищем его в нашей личности, а не в чем-то вечном, трудолюбиво изготовляемом математиками и философами»²⁾.

¹⁾ Назв. соч., стр. 30.

²⁾ Там же, стр. 31.

В этих рассуждениях мы, как видит читатель, прежде всего встречаем ту, уже хорошо знакомую нам, мысль, что наше «я» есть «единственная реальность». Правда, здесь она встречается нам в смягченном виде. Глейз и Метцэнжэ заявляют, что им совершенно чуждо сомнение в существовании внешних предметов. Но, допустив существование внешнего мира, наши авторы тотчас же провозглашают его непознаваемым. А это значит, что и для них нет ничего реального, кроме их «я».

Если образы предметов возникают у нас вследствие воздействия этих последних на наши внешние чувства, то ясно, что нельзя говорить о непознаваемости внешнего мира: мы познаем его именно благодаря этому воздействию. Глейз и Метцэнжэ ошибаются. Их рассуждения о формах сами по себе тоже сильно прихрамывают. Нельзя серьезно ставить им в вину их ошибки: подобные ошибки делали люди, бесконечно более их сильные в философии. Но нельзя обратить внимание вот на что: от мнимой непознаваемости внешнего мира наши авторы умозаключают к тому, что искать существенного надо в «нашей личности». Это умозакключение может быть понято двояко. Во-первых, под «личностью» можно понимать весь вообще человеческий род; во-вторых, всякую данную отдельную личность. В первом случае мы придем к трансцендентальному идеализму Канта, во втором—к софистическому признанию каждого отдельного человека мерой всех вещей. Наши авторы склоняются именно к софистическому толкованию указанного вывода.

А раз приняв его софистическое толкование¹⁾, можно позволить себе в живописи, как и везде, решительно все, что угодно. Если я вместо «женщины в синем» (*la femme en bleu*: под таким названием выставлена была в последнем осеннем «Салоне» картина Ф. Лежэ) изображу несколько стереометрических фигур, то кто имеет право сказать мне, что я написал неудачную картину? Женщины составляют часть окружающего меня внешнего мира. Внешний мир непознаваем. Чтобы изобразить женщину, мне остается апеллировать к своей собственной «личности», а моя «личность» придает женщине форму нескольких беспорядочно разбросанных кубиков, или скорее параллелепипедов. Эти кубики заставляют смеяться всех посетителей «Салона». Но это совсем не беда.

¹⁾ См. особенно стр. 43—44.

«Толпа» смеется только потому, что не понимает языка художника. Художник ни в коем случае не должен уступать ей. «Художник, воздерживающийся от всяких уступок, ничего не объясняющий и ничего не рассказывающий, накапливает внутреннюю силу, которая все освещает вокруг него»¹⁾. И в ожидании накопления этой силы остается рисовать стереометрические фигуры.

Таким образом, получается что-то вроде забавной пародии на стихотворение Пушкина «Поэту»:

Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

Комизм этой пародии заключается в том, что «взыскательный художник» в данном случае доволен самым очевидным вздором. Появление подобных пародий показывает, между прочим, что внутренняя диалектика общественной жизни привела теперь теорию искусства для искусства к полнейшему абсурду.

Не добро быть человеку единому. Нынешние «новаторы» в искусстве не удовлетворяются тем, что было создано их предшественниками. В этом нет ровно ничего плохого. Напротив: стремление к новому очень часто бывает источником прогресса. Но не всякий находит нечто действительно новое, кто ищет его. Новое надо уметь искать. Кто слеп к новым учениям общественной жизни, для кого нет другой реальности, кроме его «я», тот в поисках «нового» не найдет ничего, кроме нового вздора. Не добро быть человеку единому.

Оказывается, что при нынешних общественных условиях искусство для искусства приносит не весьма вкусные плоды. Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка закрывает от художников все источники истинного вдохновения. Он делает их совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни, и осуждает на бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно фантастическими вымыслами. В окончательном результате такой возни получается нечто, не только не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте, но и представляющее собою очевидную нелепость, которую можно защищать лишь с по-

¹⁾ Назв. соч., стр. 42.

мощью софистического искажения идеалистической теории познания.

У Пушкина «холодный и надменный народ» «бессмысленно» внимает поющему поэту. Я уже говорил, что под пером Пушкина это противопоставление имело свой исторический смысл. Чтобы понять его, нужно только принять во внимание, что эпитеты «холодный и надменный» были совсем не применимы к тогдашнему русскому крепостному земледельцу. Но зато очень хорошо применимы к любому представителю той светской «черни», которая впоследствии своей тупостью и погубила нашего великого поэта. Люди, входившие в состав этой «черни», могли без всякого преувеличения сказать о себе, как говорит «чернь» в стихотворении Пушкина:

Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны,
Мы сердцем холодные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы,
Тесняся клубом в нас пороки.

Пушкин видел, что смешно было бы давать «смелые» уроки этой бездушной светской толпе; она ничего не поняла бы в них. Он был прав, гордо отворачиваясь от нее. Больше того, он был не прав тем, что, к великому несчастью русской литературы, не достаточно от нее отвернулся. Но теперь в передовых капиталистических странах отношение к народу поэта и вообще художника, не сумевшего совлечь с себя ветхого буржуазного человека, прямо противоположно тому, какое мы видели у Пушкина: теперь в тупости можно упрекнуть уже не «народ», уже не тот настоящий народ,—передовая часть которого становится все более и более сознательной,—а художников, которые «бессмысленно» внимают исходящим от народа благородным призывам. Художники эти в лучшем случае виноваты тем, что их часы отстали лет на 80. Отвергая лучшие стремления своей эпохи,—они наивно воображают себя продолжателями той борьбы с мещанством, которой занимались еще романтики. На тему о мещанстве нынешнего пролетарского движения охотно распространяются, как западно-европейские, так вслед за ними и наши русские эстеты.

Это смешно. Рихард Вагнер давно уже показал, как неоснователен упрек в мещанстве, посылаемый такими господами по адресу освободительного движения рабочего класса. По весьма справедливому мнению Вагнера, при внимательном отношении

к делу («genau betrachtet») освободительное движение рабочего класса оказывается стремлением не к мещанству, а от мещанства к свободной жизни, к «художественной человечности» («zum künstlerischen Menschentum»). Оно есть «стремление к достойному наслаждению жизнью, материальные средства к которой человек уже не должен будет добывать путем затраты всей своей жизненной силы». Это добывание материальных средств к жизни путем затраты всей своей жизненной силы и служит теперь источником «мещанских» чувств. Постоянная забота о средствах к жизни «сделала человека слабым, подобоострастным, тупым и жалким, превратила его в создание, не способное ни любить, ни ненавидеть. в гражданина, каждую минуту готового пожертвовать последним остатком своей свободной воли только для того, чтобы ему была облегчена эта забота». Освободительное движение пролетариата ведет к устранению этой унижающей и развращающей человека заботы. Вагнер находил, что только ее устранение, только осуществление освободительных стремлений пролетариата сделает истинной слова Иисуса: не заботьтесь о том, что вы будете есть и т. д.¹⁾ Он имел право прибавить, что только осуществление указанного лишит всякого серьезного основания то противоположение эстетики и нравственности, какое мы встречаем у сторонников искусства для искусства, например, у Флобера²⁾. Флобер находил, что «добродетельные книги скучны и лживы» («ennuyeux et faux»). Он был прав. Не только потому, что добродетель нынешнего общества, буржуазная добродетель, скучна и лжива. Античная «добродетель» не была ни лживой, ни скучной в глазах того же Флобера. А между тем, все ее отличие от буржуазной состоит в том, что она была чужда буржуазного индивидуализма. Ширинский-Шихматов, в своем качестве министра народного просвещения при Николае I, видел задачу искусства «в утверждении того столь важного для жизни общественной и частной верования, что злодеяние находит достойную кару еще на земле», т. е. в обществе, старательно опекаемом Ширинскими-Шихматовыми. Это была, конечно, великая ложь и скучная пошлость. Художники превосходно делают, отворачиваясь от подобной лжи и пошлости. И когда мы читаем у Флобера, что в известном смысле «нет ничего

1) „Die Kunst und die Revolution“, R. Wagner, Gesammelte Schriften II B. Leipzig, 1872. S. 40–41.

2) Les carnets de Gustave Flaubert, J. Бертран, „Gustave Flaubert“, p. 260.

поэтичнее порока»¹⁾, мы понимаем, что истинный смысл этого противопоставления есть противопоставление порока пошлой, скучной и лживой добродетели буржуазных моралистов и Ширинских-Шихматовых. Но с устранением тех общественных порядков, которыми порождается эта пошлая, скучная и лживая добродетель, устранится и нравственная потребность в идеализации порока. Повторяю, античная добродетель не казалась Флоберу пошлой, скучной и лживой, хотя он, вследствие крайней неразвитости своих социально-политических понятий, мог, уважая эту добродетель, восхищаться таким чудовищным ее отрицанием, каким было поведение Нерона. В социалистическом обществе увлечение искусством для искусства делается чисто логически невозможным в той же самой мере, в какой прекратится опошление общественной морали, являющееся теперь неизбежным следствием стремления господствующего класса сохранить свои привилегии. Флобер говорит: «L'art c'est la recherche de l'inutile» (искусство ищет бесполезного). В этих его словах не трудно узнать основную мысль стихотворения Пушкина «Чернь». Но увлечение этой мыслью означает лишь восстание художника против узкого утилитаризма данного господствующего класса или сословия... С устранением классов устранится и этот узкий утилитаризм, близкий родственник своекорыстия. Своекорыстие не имеет ничего общего с эстетикой: суждение вкуса всегда предполагает отсутствие соображений личной пользы у лица, его высказывающего. Но иное дело личная польза, а иное дело польза общественная. Стремление быть полезным обществу, лежащее в основе античной добродетели, служит источником самоотвержения, а самоотверженный поступок очень легко может стать, — очень часто бывал, как это показывает история искусства, — предметом эстетического изображения. Достаточно напомнить песни первобытных народов или, чтобы не ходить так далеко, памятник Гармодию и Аристогитону в Афинах.

Еще античные мыслители, — например, Платон и Аристотель, — прекрасно понимали, как понижает человека поглощение всей его жизненной силы заботой о материальном существовании. Понимают это и нынешние идеологи буржуазии. Они тоже находят нужным снять с человека понижающее его бремя постоянных экономических затруднений. Но человек, которого они имеют в виду,

¹⁾ Там же, та же страница.

есть человек высшего общественного класса, живущего эксплуатацией трудящихся. Они видят решение вопроса в том же, в чем видели его античные мыслители: в порабощении производителей небольшой кучкой избранных счастливых, более или менее приближающихся к идеалу «сверх-человека». Но если это решение было консервативным уже в эпоху Платона и Аристотеля, то в настоящее время оно сделалось ультра-реакционным. И если современные Аристотелю консервативные греки-рабовладельцы могли рассчитывать на то, что им удастся сохранить господствующее положение, опираясь на свою собственную «доблесть», то нынешние проповедники порабощения народной массы весьма скептически относятся к доблести эксплуататоров из буржуазной среды. Поэтому они весьма охотно мечтают о появлении во главе государства гениального сверх-человека, который силой своей железной воли утвердит шатающееся теперь здание классового господства. Декаденты, не чуждые политических интересов, часто являются горячими поклонниками Наполеона I.

Если Ренану нужно было сильное правительство, которое ставляло бы «добрую деревенщину» трудиться за него в то время, когда он предается размышлениям, то нынешним эстетам необходим такой общественный строй, который вынуждал бы пролетариат трудиться в то время, как они предаются возвышенному наслаждению... вроде рисования и раскрашивания кубов и других стереометрических фигур. Органически неспособные к какому-нибудь серьезному труду, они испытывают искреннейшее негодование при мысли о таком общественном строе, в котором совсем не будет бездельников.

С волками жить, по волчьи выть. Воюя... на словах с мещанством, современные буржуазные эстеты сами поклоняются золотому тельцу не хуже зауряднейшего мещанина. «Думают, что есть движение в области искусства,—говорит Моклер,—на самом деле, есть движение на бирже картин, где спекулируют также на неизданных гениев»¹⁾. Прибавлю мимоходом, что этой спекуляцией на неизданных гениев объясняется, между прочим, та лихорадочная погоня за «новым», которой предается большинство нынешних художников. К «новому» люди всегда стремятся потому, что их не удовлетворяет старое. Но вопрос в том, почему оно не удовлетво-

¹⁾ Назв. соч., стр. 319—320.

ряет их? Многих и многих современных художников старое не удовлетворяет единственно потому, что, пока за него держится публика, их собственная гениальность остается «неизданной». На восстание против старого их толкает не любовь к какой-нибудь новой идее, а все к той же «единственной реальности», все к тому же милому «я». Но такая любовь не вдохновляет художника, а только предрасполагает его смотреть с точки зрения пользы даже на «кумир Бельведерский». «Денежный вопрос так сильно сплетается с вопросом искусства,—продолжает Моклер,—что художественная критика чувствует себя как бы в тисках. Лучшие критики не могут высказать то, что они думают, а остальные высказывают только то, что считают уместным в данном случае, так как надо же жить своими писаниями. Я не говорю, что этим надо возмущаться, но не мешает отдать себе отчет в сложности проблемы»¹⁾.

Мы видим: искусство для искусства превратилось в искусство для денег. И вся заинтересовавшая Моклера проблема сводится к определению причины, по которой это произошло. А ее не так трудно определить. «Было время, как, например, средние века, когда обменивался только избыток, излишек производства над потреблением.

«Было еще другое время, когда не только излишек, но все продукты целиком, все произведения промышленности перешли в область торговли, когда производство стало в полную зависимость от обмена...

«Наконец, пришло время, когда все, на что люди привыкли смотреть, как на неотчуждаемое, делается предметом обмена и торгова, становится отчуждаемым. В это время даже те вещи, которые прежде были передаваемы другим, но не обмениваемы, были даримы, но не продаваемы, были приобретаемы, но не покупаемы,—добродетель, любовь, убеждение, знание, совесть,—все стало, наконец, продажным. Это—время общей порчи, время всеобщей продажности, или, выражаясь языком политической экономии,—время, когда всякая вещь, материальная или нравственная, сделались продажной стоимостью, выносятся на рынок, чтобы найти там свою истинную оценку»²⁾.

Можно ли удивляться тому, что во время всеобщей продажности искусство тоже делается продажным?

¹⁾ Назв. соч., стр. 321.

²⁾ К. Маркс: „Ниццета философии“, стр. 3—4.

Моклэр не хочет сказать, нужно ли возмущаться этим. У меня тоже нет желания оценивать это явление с точки зрения нравственной. Я стремлюсь, по известному выражению, не плакать, не смеяться, а понимать. Я не говорю: современные художники должны вдохновляться освободительными стремлениями пролетариата. Нет, если яблоня должна родить яблоки, а грушевое дерево приносить груши, то художники, стоящие на точке зрения буржуазии, должны восставать против указанных стремлений. Искусство времен упадка «должно» быть упадочным (декадентским). Это неизбежно. И напрасно мы стали бы «возмущаться» этим. Но, как справедливо говорит Манифест Коммунистической Партии, «в те периоды, когда борьба классов близится к развязке, процесс разложения в среде господствующего класса, внутри всего старого общества, достигает такой сильной степени, что некоторая часть господствующего сословия отделяется от него и примыкает к революционному классу, несущему знамя будущего. Как часть дворянства соединилась некогда с буржуазией, так переходит теперь к пролетариату часть буржуазии, именно буржуа-идеологи, которые возвысились до теоретического понимания всего хода исторического движения».

Между буржуа-идеологами, переходящими на сторону пролетариата, мы видим очень мало художников. Это объясняется, вероятно, тем, что «возвыситься до теоретического понимания всего хода исторического движения» могут только те, которые думают, а современные же художники,—в отличие, например, от великих мастеров эпохи Возрождения,—думают чрезвычайно мало¹). Но как бы там ни было, можно с уверенностью сказать, что всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени. Нужно только, чтобы эти идеи вошли в его плоть и в его кровь, чтобы он выражал их именно, как художник²). Нужно также, чтобы он умел оценить по

¹) Nous touchons ici au défaut de culture qui caractérise la plupart des artistes jeunes. Une fréquentation assidue vous démontrera vite qu'ils sont en général très ignorants...incapables ou indifférents devant les antagonismes d'idées et les situations dramatiques, ils oeuvrent péniblement à l'écart de tout l'agitation intellectuelle et sociale, confinés dans les conflits de techniques, absorbés par l'apparence matérielle de la peinture plus que par sa signification générale et son influence intellectuelle (Holl, *La jeune peinture contemporaine*, p.p. 14—15). Paris, 1912.

²) Тут я с удовольствием сошлюсь на Флобера. Он писал Жорж Занд: *je crois la forme et le fond... deux entités qui n'existent jamais l'une sans*

его достоинству художественный модернизм нынешних идеологов буржуазии. Господствующий класс находится теперь в таком положении, что идти вперед, значит для него опускаться вниз. И эту его печальную судьбу разделяют с ним все его идеологи. Наиболее передовые из них это как раз те, которые опустились ниже всех своих предшественников¹⁾.

autre („я считаю форму и сущность... двумя сущностями никогда не существующими одна без другой“. Correspondances, quatrième série, p. 225 Кто считает возможным пожертвовать формой „для идеи“, тот перестает быть художником, если и был им прежде.

¹⁾ Опущены 2 страницы, представляющие собой полемику с Луначарским.