

своей сущности не имеет другого призвания, как выявить полноту содержания в адекватной, чувственной форме.

Учение Гегеля о том, что искусство по своему содержанию тождественно с другими идеологиями, что оно выражает сознание общественного человека, Плеханов крепко усвоил и никогда от него не отступал. «Разве есть область, составляющая исключительную собственность поэзии? — спрашивает он. — Ведь ее содержание то же, что и содержание философии: ведь между поэтом и философом разница лишь в том, что один мыслит образом, а другой силлогизмами. Или это не так?»¹.

По мнению Переверзева, есть такая область — система образов. Но, не в пример Плеханову, он не открывает нам источника, из которого почерпнул эту основу своего учения об искусстве. Ясно, однако, что не от Гегеля, Белинского, Плеханова. Тут можно только гадать. Одна из таких догадок приходит в голову, когда читаешь следующее место у Плеханова: «Г. Скабичевский уверяет, что знаменитый критик в эстетике держался старых метафизических теорий, по которым «искусство имеет совершенно особенную, свою, самостоятельную область, вполне исчерпывающую свое значение». На самом деле Белинский от начала до конца своей литературной деятельности проповедовал как раз обратное: он всегда говорил, что искусство вовсе не имеет особенной самостоятельной области, что его содержание — тождественное с содержанием философии — есть истина, т. е. вся действительность»².

Не из «старых ли метафизических теорий» заимствовал Переверзев свое учение о сущности искусства? Или, быть может, на вопрос: на кого он опирается в своем учении, — Переверзев ответит нам словами поэта:

*Jch hab' mein Sach' auf nichts gestellt
Und mir gehört die ganze Welt!*

В таком случае мы должны будем признать его оптимизм auf nichts gestellt и, стало быть, надежды на завоевание всего мира — призрачными, несбыточными.

III. УСЛОВИЯ И ПРИЧИНЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Как возникает произведение искусства? Какие причины вызывают его к жизни? Характер ответа на эти вопросы

¹ Плеханов, т. XVIII, стр. 285.

² Там же, стр. 310.

целиком обуславливается пониманием сущности искусства. Самые эти вопросы есть другое выражение все того же коренного вопроса об определении искусства. Для Плеханова искусство возникает тогда, когда человек испытывает чувства и мысли, вызванные в нем соприкосновением с окружающей действительностью, и придает им образное выражение. Переверзев понимает дело совершенно иначе. Процесс создания художественных произведений, рисуется ему в таком виде: существует определенная социальная среда, определенный класс общества. Этот класс ищет эстетического оформления своего бытия, ищет своего отражения в искусстве. Художник лишь находит эстетические формы, отражающие жизнь данной среды. Так Гоголь «нашел наиболее подходящие эстетические формы» для известной среды. Именно «он дал эстетически законченное изображение мелкопоместной и чиновной провинции дореформенной поры»¹.

«Поэма Гоголя «Мертвые души» с небывалой широтой охватывала помещичью жизнь дореформенной провинции, и до сих пор остается лучшим художественным воплощением этой жизни»².

Ганц Кюхельгартен — «это, в сущности, неудачная, детская попытка дать эстетическое изображение русской и, в частности, малорусской помещичьей патриархальности»³. В Гоголе «определенная общественная среда нашла великого мастера-художника, который сумел поразительно удачно отразить в форме и содержании своих творений форму и содержание жизни этой среды»⁴.

В соответствии с этим задача критики состоит в том, чтобы «обрисовать его творчество как продукт определенной социальной группы, как яркое эстетическое воплощение жизни некоторой социальной ячейки»⁵. Переверзев и докладывает читателю: «Предлагая... свою книгу... я надеюсь... дать ясное, точное и обстоятельное представление об особенностях созданной Гоголем эстетической формы в ее стилистическом и психологическом содержании и, во-вторых, осветить эту форму в связи с социальной средой, как художественное отражение специфических особенностей этой среды»⁶.

Как видим, тут нет никаких идей, чувств, переживаний, мировоззрений, взглядов и т. д., которые автор испытал и которым он стремился бы придать образное выражение. Ху-

¹ Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 45.

² Там же, стр. 40.

³ Там же, стр. 175.

⁴ Там же, стр. 24.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

дожник просто ищет эстетически совершенного отображения жизни определенной среды — и все.

На каком же фундаменте утверждает Переверзев эти свои идеи? Таким фундаментом является его учение об искусстве, как об игре. «Литература — это игра в жизнь». И этот свой фундамент Переверзев старается подкрепить авторитетом опять-таки Плеханова. «Спешу уверить, — заявляет он, — что я вполне разделяю... всю его концепцию искусства как «совершенно подобного игре воспроизведения жизни»¹.

Итак, Переверзев еще раз подтверждает свое полное согласие с Плехановым. Он спешит нас уверить в этом. Мы, однакоже, не спеша, должны проверить, правда ли это. Обжегшись на молоке, дуют на воду. Он уверял, что и насчет идей в искусстве он совершенно согласен с Плехановым. А в действительности оказалось, что он в корне с ним расходится и только тем и занят, что с ним спорит.

По преданию, некогда татарские князья, после победы при Калке, уложили плененных русских князей на землю, на них сверху устроили помост из досок, на котором и учинили пир на весь мир. По словам Пушкина, один из предков его героя попал в эту неприятную историю. Поэт рассказывает:

..... при Калке
Один из них был схвачен в свалке,
А там раздавлен, как комар,
Задами тяжкими татар

Так пирует Переверзев над поверженным противником, о котором я говорил выше. «Вынужденный констатировать, — пишет он, — что, по Плеханову, «искусство есть совершенно подобное игре воспроизведение жизни», Тимофеев, однако, делает вид, будто искусство-игра по Плеханову — чем-то отличается от искусства-игры по Переверзеву. У Плеханова, видите ли, мы находим тоже такие мысли, но «выводы из этих положений Плеханов делает иные». Какие же эти иные выводы... Нет, таких выводов у Плеханова не оказалось. Да и вообще никаких «иных выводов» в работах Плеханова, сколько ни искал их, Тимофеев не нашел»².

Да, печальна и поучительна судьба Тимофеева. Это, щучка, тебе наука. Однако попробуем поискать мы этих иных выводов. Чем черт не шутит, может быть нам посчастливится больше, чем злополучному Тимофееву. Не из зависти, которая нас не мучит, а просто потому, что нам переверзевский рыбный, то-бишь безыдейный, стол наскучил.

¹ «Литература и марксизм», 1929, № 2, стр. 8.

² Там же, стр. 7—8.

«Понятие об искусстве, как об игре, тесно связано с понятием образа как специфического признака искусства. Игра... сводится к воспроизведению свойственного данной форме жизни поведения, которое иначе называется психологией, характером»¹.

Если понимать искусство как игру, то идеям в нем не остается места. Остаются образы и только образы. Образы вытесняют идеи. Вот как это происходит: «Когда данная форма жизни вне непосредственной борьбы за жизнь воспроизводит свойственную ей систему поведения, свойственный ей характер, — она играет. Воспроизведенная система поведения или, что то же самое, воспроизведенный характер — это есть образ. Нельзя воспроизводить поведение, нельзя играть, не давая образа. Образ составляет сущность игры... Искусство — игра и искусство — образ, в сущности, адекватные формулы, потому что игра реализуется только в образе, потому что играть — значит давать образ. В игре образ слит с играющим организмом, не имеет существования вне организма... В искусстве образ отделяется от играющего, объективируется, ведет самостоятельное существование в виде статуи, картины, пьесы. В этой объективации и заключается акт художественного творчества. Объективируя свою игру, закрепляя ее в материи внешнего мира, художник и создает образы. В искусстве социальный характер, являющийся субъектом игры, становится объектом, который называется образом»².

Как видите, идеи, брошенные в реторгу искусства-игры, испаряются совершенно. Они рассеиваются, как наваждение, как мираж. Остаются одни чистые, самодовлеющие образы. Идеи годятся разве на то, чтобы «служить для обрисовки образов». Вот потому-то Гоголь беспечно играет этими образами, подчиняясь капризам своей фантазии, наслаждаясь этой беспечной игрой творческих сил, придумывая самые причудливые сцепления событий. Так сложились «Вечера на хуторе близ Диканьки». Это не ведьмы и черти играют здесь людьми, а играет ими капризное воображение самого автора»³.

Потому Гоголь не выражает каких-либо идей и чувств, зародившихся в его голове, а «великолепно владеет гайной фамильярного языка и с завидной легкостью тепшится его оборотами»⁴.

Но читателю уже пришел, несомненно, в голову недоуменный вопрос: позвольте, спрашивает он, учение об искус-

¹ «Литература и марксизм», 1929, № 2, стр. 8.

² Там же, стр. 8—9.

³ Переверзев, Творчество Гоголя, стр. 29—30.

⁴ Там же, стр. 57.

стве-игры одинаково и у Плеханова и у Переверзева, если верить последнему. Почему же Плеханов говорит, что искусство есть выражение идей и чувств в образах, а у Переверзева, наоборот, идеи и чувства служат для обрисовки образов? Не значит ли это именно делать «иные выводы» из одного и того же учения об искусстве, как об игре. Я могу поведать проницательному читателю, что я с ним согласен, с читателем, а не с Переверзевым. Да, да, это значит, что Плеханов делает иные и даже, как видите, прямо противоположные выводы. Если Переверзев не соглашается с нами, то пусть он докажет, что он прав. Пока же он только декларирует свое положение о том, что его «выводы» одинаковы с плехановскими. А нам этого мало. Мы требуем доказательств.

Но только ли выводы различны? Может быть, и самое учение об искусстве-игре различно понимается обоими исследователями? Невозможного в этом предположении нет. Нам ничего не остается, как, затаив пока недоверие к проф. Переверзеву и не выражая его вслух, справиться у Плеханова, как он понимает искусство-игру?

В тех же «Письмах без адреса», откуда Переверзев почерпнул учение об искусстве как об игре, Плеханов говорит и о других сторонах искусства. По его мнению, оно коренится в эстетических эмоциях человека, в способности испытывать наслаждение под влиянием некоторых предметов. Совокупность этих предметов обозначается обычно словом «прекрасное». Эстетическая эмоция свободна от всякого личного интереса. Эстетическое наслаждение не связано с представлением о пользе созерцаемого предмета для созерцающего субъекта. В этом отношении искусство совершенно подобно игре, которая тоже не служит непосредственно никакой практической цели.

Эстетическая эмоция коренится в биологической природе человека. Его способность испытывать бескорыстное наслаждение под влиянием прекрасного обуславливается строением человеческого организма, его физиологией. Но какие именно предметы вызывают в нем эстетическое наслаждение и, следовательно, кажутся ему прекрасными, этого вывести из физиологической природы человека нельзя.

«Людам, равно как и многим животным, — говорит Плеханов, — свойственно чувство прекрасного, т. е. у них есть способность испытывать особого рода («эстетическое») удовольствие под влиянием известных вещей или явлений. Но какие именно вещи и явления доставляют им такое удовольствие, это зависит от условий, под влиянием которых они воспитываются, живут и действуют. Природа человека делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия.

Окружающие его условия определяют собой переход этой возможности в действительность; ими объясняется то, что данный общественный человек (т. е. данное общество, данный народ, данный класс) имеет именно эти эстетические вкусы и понятия, а не другие»¹.

Когда речь идет о человеческом обществе, то под «окружающими условиями» надо разуметь прежде всего отношение людей друг к другу в производственном процессе. Эти отношения обусловлены, в свою очередь, состоянием производительных сил. Изменение этого состояния влечет за собой изменения во взаимных отношениях людей. За этими последними изменениями наступают неизбежно изменения во вкусах и эстетических понятиях людей. «Действие общих законов психической природы человека не прекращается, конечно, ни в одну из... эпох. Но так как в разные эпохи, вследствие различия в общественных отношениях, в человеческие головы попадает совсем неодинаковый материал, то неудивительно, что и результаты его обработки совсем неодинаковы»².

Уже на самых ранних ступенях человеческой истории обнаруживается действие этого закона. Дарвин сказал об эстетических ощущениях: «У цивилизованного человека такие ощущения тесно ассоциируются, однако, со сложными идеями и с ходом мыслей». Знаменитый биолог говорит тут по поводу произведения искусства о столь ненавистных Переверзеву идеях и даже о целых ассоциациях идей и о ходе мыслей. По мнению Переверзева, Дарвин рассуждает, стало быть, как настоящий идеалист.

Дарвин в делах искусства не авторитет, он биолог, и незачем на него ссылаться, — так может возразить Переверзев. Но вот Плеханов, соединяющий в себе «все качества» материалиста, социолога и искусствоведа, идет еще дальше Дарвина в том же направлении. «Но прав ли Дарвин, — спрашивает Плеханов, — когда он думает, что такая ассоциация имеет место только у цивилизованных людей? Нет, не прав, и в этом очень легко убедиться. Возьмем пример. Известно, что шкуры, когти и зубы животных играют очень важную роль в украшениях первобытных народов. Чем же объясняется эта роль? Сочетанием цветов и линий этих предметов? Нет, тут дело в том, что, украшая себя, например, шкурой, когтями и зубами тигра или кожей и рогами бизона, дикарь намекает на свою собственную ловкость или силу: тот, кто победил ловкого — сам ловок, кто победил сильного — сам силен»³.

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 11.

² Там же, стр. 22.

³ Там же, стр. 11.

Плеханов приводит и другие примеры. Женщины многих африканских племен обременяют свои руки и ноги тяжелыми железными кольцами. Это причиняет им, конечно, много неудобств и хлопот. Тем не менее они считают это красивым. Чем же объясняется такой странный, на наш взгляд, эстетический вкус? Тем, что племена, о которых идет речь, находятся на такой ступени развития, когда железо является драгоценным металлом. Это — люди так называемого железного века. «Драгоценное кажется красивым, — поясняет Плеханов, — потому что с ним ассоциируются идея богатства. Надевши на себя, положим, двадцать фунтов железных колец, женщина племени Динка кажется себе и другим красивее чем была, когда носила их только два, т. е. когда была беднее. Ясно, что тут дело не в красоте колец, а в той идее богатства, которая с ним ассоциируется»¹.

Племя Батока считает некрасивым человека, у которого не вырваны верхние резцы. «Откуда это странное понятие о красоте?» — задает себе вопрос Плеханов и отвечает: «Оно образовалось тоже благодаря довольно сложной ассоциации идей. Вырывая свои верхние резцы, Батока стремятся подражать жвачным животным. На наш взгляд, это — несколько непонятное стремление. Но Батока — пастушеское племя и потому боготворит своих коров и быков. Тут опять красиво то, что драгоценно, и эстетические понятия возникают на почве идей совсем другого порядка»².

Плеханов подводит итоги: «Ввиду этих примеров, я считаю себя в праве утверждать, что ощущения, вызываемые известными сочетаниями цветов или формой предметов, даже у первобытных народов ассоциируются с весьма сложными идеями, и что, по крайней мере многие из таких форм и сочетаний кажутся им красивыми, только благодаря такой ассоциации»³.

Глядите, сколько идей, ассоциаций идей, сложных идей! И все по поводу произведений искусства. Можно сказать, что тут сплошные идеи. Я уже говорил, что возникновение идей и их комбинации Плеханов объясняет состоянием производительных сил и обусловленными этим состоянием взаимоотношениями людей. В так называемом цивилизованном обществе, располагающем более развитыми производительными силами и более сложной системой взаимоотношений людей, усложняются также и идеи, и их комбинации, и ассоциации. Плеханов тут же приводит этому многие доказательства.

¹ Плеханов, т. XIV, стр. 8.

² Там же.

³ Там же, стр. 9. Разрядка моя.—С. III.

Всякий желающий или сомневающийся может их там прочитать.

Переверзев скажет, что я не туда гну, что у меня речь все время идет о психологии человека, воспринимающего так называемое прекрасное. Он же, Переверзев, трактует о психологии человека, создающего предметы искусства. По его учению, все эти идеи и их ассоциации, возникающие в сознании художника, не оказывают никакого воздействия на художественное произведение. Художник пользуется иммунитетом, он предохранен от всяких сторонних влияний и вторжений самим характером искусства. Его дело — играть. А игра всегда «сводится к воспроизведению свойственного данной форме жизни поведения». При чем же тут идеи? Речь у Переверзева идет не о субъекте, создающем произведение искусства, а о «данной форме жизни», которая, играя, сама себя воспроизводит. Образ, являющийся результатом деятельности художника, свободен от всякого влияния идей, которые могут бродить в голове создателя в процессе творчества. Художник является лишь орудием данной формы жизни, он лишь играет и закрепляет результаты своей игры «в материи внешнего мира». Идеям автора тут делать нечего; им ничего не остается, как в молчании удалиться.

А у Плеханова? Верно, он говорил, что искусство есть совершенно подобное игре воспроизведение жизни. Но он не ограничился простым повторением этого положения применительно ко всем этапам развития искусства, как это делает Переверзев. Плеханов писал, что «игра — это зародыш артистической деятельности»¹. Слышит ли проф. Переверзев? Только зародыш. Но эстетические эмоции человека имеются в зародыше и у животных. Зародыш, развиваясь, превращается в иное качественное состояние. Эстетические ощущения животных и людей это — не совсем одно и то же. Человеческие эстетические эмоции развиваются из эмоций животных, но развиваются настолько, что для изучения их нужен переход от методов биологии к методам социологии. А тут, как мы видели, не обойдешься без идей, ничего не поймешь без них. В животном мире мы встречаем, например, зародыши государственной организации и употребления орудий труда. На такие зародыши указывает Энгельс: «Зачатки в природе: государства насекомых (обыкновенные не выходят за рамки чисто естественных отношений), здесь даже социальный зачаток. Тоже производящие животные, пользующиеся орудиями (пчелы и т. д.) бобы но второстепенное значение, без совокупного действия»².

¹ Плеханов, т. XXIV, стр. 376. Разрядка моя.—С. III.

² Энгельс, Диалектика природы, стр. 21.

Но кому же в ум придет приравнять государства пчел к государству в человеческом обществе и изучать их одинаковыми методами? Плеханов знал, что обезьяны пользуются иногда в борьбе за существование палкой, а слоны употребляют ветви деревьев, отмахиваясь ими от мух. Что тут мы имеем дело с зародышными орудиями труда — это несомненно. Но кто приписал бы орудиям труда у человека такую же роль, какую они играют у высших животных, тот проглядел бы качественное отличие, явившееся результатам количественного нарастания роли орудий труда, тот упростил бы дело, обрек бы себя на полное непонимание значения средств производства в человеческом обществе.

Энгельс приводит и другой пример зародыша и его эволюции: «Подобно тому, как мы вынуждены говорить о беспозвоночных животных, так и здесь неорганизованный, бесформенный, недифференцированный белковый комочек называется организмом. Диалектически это возможно, ибо подобно тому, как в спинной струне заключается позвоночный столб, так и в первозначившем белковом комочке заключается в зародыше, «в себе», весь бесконечный ряд высших организмов»¹.

Ученый, который на этом основании приравнял бы «первозначивший белковый комочек» ко всему бесконечному ряду высших организмов, такой ученый был бы смешон.

Точно так же обстоит дело и с игрой. Игра — зародыш искусства. Она включает «в себе» и Шекспира, и Микель-Анджело, и Достоевского, и Бетховена. Но между исходным пунктом и последним звеном пролегает длинный путь развития, усложнения, который нельзя игнорировать, если хочешь понять самое артистическую деятельность, а не только ее зародыш.

Нелепо желать загнать все содержание искусства в рамки формулы: «искусство есть игра». Нет, игра — только зародыш, из которого развивается искусство. Развитие его пло вместе с развитием и усложнением общественной жизни человека и в первую голову его производительной деятельности.

Французский язык развился из языка римских солдат и поселенцев. Но человек, который пожелал бы в нынешней Франции разговаривать на языке этих солдат, оказался бы в положении Дон-Кихота, и насмешки, которые бы он навлек на себя, были бы им вполне заслужены. То же самое с русским и древне-славянским языками.

¹ Энгельс, Диалектика природы, стр. 35.

IV. РОЛЬ КЛАССОВОЙ БОРЬБЫ В РАЗВИТИИ ИСКУССТВА

На ранних ступенях развития произведения искусства, например танцы, не представляют собой ничего иного, как «воспроизведение в развлечении, в примитивном искусстве, производственной деятельности людей. Искусство есть непосредственный образ процесса производства»¹.

Но уже на этих ступенях обнаруживается, что искусство не всегда — просто игра, не всегда — проста «сводится к воспроизведению свойственной данной форме жизни системы поведения».

Родившись из такого воспроизведения, произведение искусства начинает выступать в свою очередь как факт производственной деятельности. Краснокожие Северной Америки в трудные времена, когда их начинает мучить голод, пускаются плясать так называемую пляску бизона. В представлении пляшущих танец способствует появлению бизонов, охотой на которых краснокожие поддерживают свое существование. Указывая на это, Плеханов замечает: «Здесь сама пляска оказывается деятельностью, преследующей утилитарную цель и тесно связанной с главной жизненной деятельностью краснокожего»².

Плеханов приглашает нас: «Оставим наших антиподов и переберемся через эвкалиптовые леса на европейский континент»³. Европейский континент населен не краснокожими «дикарями», а цивилизованными народами. Наш критик Переревзев обитает здесь же, среди них. Как же обстоит у цивилизованных народов дело с законами, определяющими собой развитие искусства? Уже ли тоже художественное творчество заключается в простом воспроизведении «системы поведения, или, что то же самое, характера»? Нет, по мнению Плеханова, «в цивилизованном обществе эволюция изящных искусств определяется борьбой классов. Борьба классов, конечно, определяется экономической эволюцией, но действие экономической структуры, во всяком случае посредственно»⁴.

И вот этот-то механизм классовой борьбы так усложняет сущность искусства, что всякие попытки трактовать его как просто игру неизбежно должны терпеть крушение. Переревзев ответит нам так: все это верно. Но какое отноше-

¹ Плеханов, т. XXIV, стр. 377.

² Плеханов, т. XIV, стр. 63.

³ Там же, стр. 379.

⁴ Плеханов, т. XXIV, стр. 380.