

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ТРУД, ИГРА И ИСКУССТВО. (Происхождение искусства.)

Прежде всего следует поставить ясно и отчетливо вопрос: существует ли искусство у животных? Решение проблемы об искусстве у животных в положительном или отрицательном смысле является весьма существенным для методологии искусствоведения.

Основное положение диалектического материализма гласит, что *бытие определяет собою сознание*. Из этого необходимо вытекает, что если бытие изменяется диалектически, то и сознание также изменяется диалектически. Поэтому важно установить, как относится «бытие» человека к «бытию» животного.

Происхождение человека (наиболее общественного из всех животных), конечно, можно выводить только от общественных животных (обезьян). Плеханов в работе «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» пишет: «В пресловутой «природе человека» нет ни одной черты, которая бы не встречалась у того или иного вида животных. . . , но не надо забывать, что *количественные различия переходят в качественные*. То, что существует, как *зачаток*, у одного животного вида, может стать *отличительным признаком* другого вида животных». Стадная, чисто-биологическая «общественность» животных переходит в культурно-историческую «общественность» людей. «Зачаток» становится «отличительным признаком!» *Количество* переходит в *качество*! В чем же заключается характерный признак человеческого общества, отличающий его от стаи обезьян. На это Энгельс отвечает вполне определенно: в *труде*! Процесс же труда «начинается только при изготовлении орудий». Именно превращение «естественных орудий» в «искусственные» и послужило основанием для перехода человеческого предка от животного к *общественному состоянию*. Как указывает

Фр. Энгельс, ни одна обезьянья рука не изготовила когда-либо хотя бы самого грубого кремневого ножа. Таким образом, *качественное* отличие человека от животных составляет *употребление и производство орудий*.⁷⁰ Отсюда следует, что человек представляет собою новую ступень в биологическом ряду, *качественно* отличную от всех других ступеней в развитии органических форм. Качественным отличием, отделяющим общебиологические явления от социальных, является способность человека производить орудия.

Человек есть не только «общественное животное», но и «животное, делающее орудия». Путем *производства* искусственных органов — орудий труда — человек создает *искусственную среду*. В связи с этим чисто-биологическое существование животных, в лице человека, превращается в общественно-историческое существование. «Процесс труда, — говорит А. Деборин, — и изготовление орудий открывает новую страницу в истории органического мира. Человек переходит к общественно-исторической жизни, подчиненной специфическим законам».⁷¹ Поэтому-то Ленин в книге «Материализм и эмпирио-критицизм» и указывает, что перенесение биологических понятий *вообще* в область общественных наук есть бессодержательная *фраза*.

Итак, человеку присуще «общественное бытие» в отличие от биологического бытия «животных». Но в таком случае и сознание человека будет *качественно* отличаться от «сознания» животных. Именно, «общественное бытие» человека предопределяет собою его «общественное сознание». Ленин очень четко разграничивает сознание человека и его общественное сознание. Первое он ставит в связь и зависимость от природы, т. е. от «бытия»; второе — от экономической структуры, т. е. от «общественного бытия».⁷² Итак, «бытие» и «общественное бытие» не одно и то же. Первым занимается философско-диалектический материализм, вторым — исторический материализм. «Бытие» есть предпосылка «общественного бытия». Так же обстоит дело и с отношением «сознания» к «общественному сознанию». И только «общественное сознание» относится в область социологии и искусствоведения.

Если, с одной стороны, сознание общественного человека раздваивается на «сознание» и «общественное сознание», которые противоположны друг другу, то, с другой стороны,

«сознание» и «общественное сознание» тождественны друг другу. Иначе говоря, сознание общественного человека представляет из себя *конкретное (диалектическое) единство* «сознания» и «общественного сознания».

Если мы не будем это твердо помнить, то никогда не выберем из противоречий.

Современные научные исследования очень убедительно доказывают и подтверждают мысль Фр. Энгельса, что «бытие» *качественно* отличается от «общественного бытия».⁷³ Точно так же обстоит дело и в отношении «психики» животных и людей. В отношении психических способностей, конечно, нет *абсолютной*, непреходимой границы между высшими породами животных и человеком, но имеется, и на это следует обратить особенное внимание, *диалектическая граница*; есть разрыв постепенности; есть скачок; есть *качественное различие*. *Абсолютной* пропасти между человеком и животным нет, но *диалектическая* пропасть есть. Только исходя из этого основного методологического принципа, мы сможем разрешить те противоречия, которые так затрудняют сравнительное исследование человека и животных. И именно так подошел, вопреки обычному мнению, Чарльз Дарвин к решению проблемы взаимоотношения «психики» людей и животных. В своей знаменитой книге «Происхождение человека и половой подбор» Дарвин указывает, что «различие между душевными способностями наивысшей обезьяны и наинизшего дикаря — огромно». Настолько огромно, что это различие осталось бы чрезвычайно большим и в том случае, если бы какая-либо из высших обезьян усовершенствовалась или цивилизовалась настолько, как, например, собака по сравнению с волком.⁷⁴ Но, с другой стороны, способности человека не могут быть совсем различны по природе от тех, которыми обладают низшие животные, так как иначе мы никогда не могли бы убедиться в том, что наши высшие способности развились *постепенно*. «Можно доказать, — говорит Дарвин, — что такого основного различия не существует». Итак, налицо противоречие: — с одной стороны, различие между психикой человека и животных огромно и даже непреходимо; с другой стороны, основного различия нет (по своей природе и то и другое одинаково). Но это противоречие диалектическое, и Дарвин в разрешении его показывает себя глубоким и бле-

стящим диалектиком. Во-первых, расстояние, разделяющее душевные способности низших организмов от таковых же высших обезьян, гораздо значительнее того, которое отделяет обезьяну от человека, «однако, расстояние между рыбой и обезьяной заполнено бесчисленными переходными формами». Во-вторых, очень велико расстояние в умственном отношении между дикарем и Ньютоном и Шекспиром. Однако «различия этого рода между величайшими людьми самых высших рас и грубейшими дикарями связаны тончайшими переходами». Из всего этого Дарвин делает диалектический вывод: «*поэтому возможно, что одни свойства (животных. — А. А.) могли перейти и развиться в другие (человеческие. — А. А.)*». ⁷⁵ Поистине еще многому в методологическом отношении можно и должно поучиться современными исследователями у Ч. Дарвина.

Подобным же образом, т. е. диалектически, следует подходить и к вопросу о происхождении искусства. Зародыш искусства у животных имеется несомненно. Но поскольку искусство является выражением сознания общественного человека, постольку говорить об искусстве у животных не приходится. Шиллер был совершенно прав, когда (в «художниках») утверждал: «Искусство, человек, имеешь ты один».

И. Гирн, автор одного из самых серьезных и ценных исследований по вопросу о происхождении искусства, стоит также на глубоко правильной точке зрения и отрицает существование «животного искусства». ⁷⁶ Наконец, и основоположник марксистского искусствознания Г. В. Плеханов признает человеческое искусство *качественно* отличным от «животного искусства». Именно поэтому он утверждает, что изучение искусства возможно только лишь с *социологической* точки зрения, но никак не с *биологической*. ⁷⁷

Установив, что искусство существует только лишь в человеческом обществе, мы имеем возможность перейти к разрешению основного вопроса искусствознания: *что старше — труд или искусство?*

Г. В. Плеханов в своих сочинениях неоднократно обращает наше внимание на то, как важно *понятие игры* для материалистического объяснения искусства. ⁷⁸ Он утверждает, что «решение вопроса об отношении труда к игре, — или, если хотите, игры к труду, — в высшей степени важно для выяснения *генезиса* искусства» (XIV, 54).

Но это положение имеет смысл только в том случае, если считать игру и искусство *явлениями одного порядка*. В этом случае мы имеем полное право противопоставлять игру и искусство труду. Если же искусство и игра не имеют между собой ничего общего, тогда вопрос об отношении труда к игре не имеет никакого отношения к проблеме происхождения искусства. Плеханов, как это мы покажем, стоял на той точке зрения, что, во-первых, искусство родственно игре, и, во-вторых, искусство и игра между собою тесно связаны в плоскости противопоставления *труду*.

Здесь следует обратить внимание на то обстоятельство, что, по мнению некоторых исследователей, Плеханов считал, что искусство есть то же самое, что и игра. Ф. И. Шмит, например, упрекает Плеханова в том, что тот «не ставит резко и четко вопрос, то ли самое искусство, что и игра, или не то же самое». . . ⁷⁹ Согласно мнению Ф. И. Шмита, для Плеханова искусство и игра — одно и то же. Против этого Ф. И. Шмит энергично протестует, так как, по его мнению, искусство есть серьезное занятие, есть труд, а не забава или пустяки. ⁸⁰

Между прочим С. Вольфсон рассуждает так: «Искусство — игра, — материалистам совершенно не за чем возражать против этого положения, выдвигаемого идеалистической эстетикой. Но им надлежит показать, что игра это отнюдь не «праздная забава». . . *взгляд на искусство, как на игру, надо дополнить взглядом на игру, как на дитя труда*, — это дополнение и осуществил Плеханов». . . ⁸¹ Из этих рассуждений следует, что для Плеханова, повидимому, искусство есть совершенно то же самое, что и игра; что для него искусство тождественно игре. Мы позволяем себе думать, что это не так! Для Плеханова искусство и игра не одно и то же! Признавая сходство между игрой и художественной деятельностью, Плеханов, однако, не забывал *качественных различий* между ними. Подчеркивая всегда *своеобразие* художественной деятельности, Плеханов отнюдь не думал растворять ее в других родах деятельности. Если всякое искусство есть в известном смысле игра, то ведь не всякая игра есть искусство. Это указывает нам, что, во-первых, необходимо различать одну игру от другой, и что, во-вторых, искусство есть *особый вид* игры. Поэтому из рассмотрения всевозможных игр никогда нельзя будет

вывести характерной особенности искусства, как это думали, повидимому, Г. Спенсер и К. Гроос. «Исследование игр, — указывает И. Кон, — может пролить свет скорее на происхождение, чем на сущность искусства». ⁸² Принимая все это во внимание, мы считаем, что марксистам необходимо возражать против метафизического положения: «искусство — игра», хотя бы оно было даже дополнено положением: «игра — дитя труда».

Взгляд, что искусство — игра, следует отличать от генетической теории, что оно произошло первоначально из игры. Вундт говорил: «Мать искусства — игра», и эту точку зрения в новейшее время развивал Ф. Ракич. ⁸³ Но это могло бы иметь место даже в том случае, если бы искусство было чем-то совершенно отличным от «игры».

Уже Платон высказал мысль, что игра родственна искусству или даже одинакова с ним. Эта точка зрения Платона была обусловлена тем, что он видел в искусстве только забаву, хотя бы благородную и прекрасную, но все-таки забаву. Впоследствии этот взгляд был воспринят И. Кантом, который также называет искусство игрою (Das Spiel). Эта точка зрения вытекает из основного положения теории Канта, согласно которому истинное искусство заключает свою цель в себе и исключает всякую иную. Определение искусства, как игры, тесно связано с мыслью о незаинтересованности прекрасного. Шиллер, следуя за Кантом, усматривал происхождение искусства в свойстве, присущем человеку от рождения, в стремлении к игре. Он называл это свойство «der Spieltrieb». Этим термином он хотел обозначить именно указанную свободу от уз нужды и долга. Этим Шиллер, как и Кант, отнюдь не думал принижать ценность эстетического. Наоборот, он говорил, что «человек бывает вполне человеком, лишь когда он играет». ⁸⁴ Если у Канта — Шиллера понятие «игры» имеет значение, главным образом, как отрицательное разграничение, то Г. Спенсер и К. Гроос носили в нее и положительный фактор. Для них определение: «искусство — игра» не было уже только лишь формальным определением. У Спенсера — Грооса «игра» получает значение несерьезного занятия, ибо «игра» понимается у них, как подготовка к «серьезной жизни». Но такой способ рассмотрения, как правильно указывает И. Кон, совершенно искажает своеобразный характер эсте-

тического. Против теории Канта — Шиллера выступил Гердер. Но его полемика бьет мимо цели, так как приписывает Канту и Шиллеру взгляд на игру, как на баловство и ничтожное занятие. ⁸⁵ Эту полемику следовало скорее бы направить против Г. Спенсера. Подобно Гердеру, против теории Шиллера, понятой в духе Спенсера, возражал М. Гюйо. В противовес Шиллеру он выдвинул следующее утверждение: «Человек бывает вполне человеком лишь в то время, когда он трудится». ⁸⁶ Таким образом, если Шиллер отвлеченно отрицал всяческий утилитаризм, то М. Гюйо столь же отвлеченно утверждал узкий утилитаризм. Правильнее было бы сказать: «Человек бывает вполне человеком лишь в то время, когда он трудится и играет». Помня, конечно, при этом, что в основе игры лежит труд.

Против идеи Канта — Шиллера — Спенсера, что искусство есть игра, решительно выступил Н. Г. Чернышевский. Здесь, как и во многих других случаях, Чернышевский был близок Гердеру и Гюйо. Объясняется это сходство прежде всего тем, что характер отрицания всегда определяется характером того, что отрицается. А Чернышевский, Гердер и Гюйо отрицали по существу одни и те же метафизико-идеалистические взгляды. Да и самый метафизико-материалистический подход к искусству, обусловленный определенными общественными причинами, был в основном одинаков у всех трех. А одинаковые причины породили одинаковые результаты.

Нетрудно понять, почему именно Н. Г. Чернышевский отвергает идею Канта — Шиллера. Для него, как указывает Плеханов, понятие «игры» покрывается понятием пустой забавы (V, 316). С другой стороны, Н. Г. Чернышевский утверждает, что искусство «должно служить на какую-нибудь существенную пользу, а не на бесплодное удовольствие». Он в корне отвергает ту мысль, что искусство вовсе не должно быть полезным, что оно существует для себя. Но раз искусство не есть пустое и праздное занятие, то совершенно ясно, что оно не является игрой.

Подобным же образом рассуждает и Ф. И. Шмит. «Плеханов забывает, — говорит он, — что сам же признает искусство «средством общения между людьми», т. е. чем-то совершенно иным, чем «растрата неизрасходованной на производительный труд энергии». Так как искусство есть

серьезная, напряженная работа, а не пустая забава, то этим доказывается, что искусство не есть игра. Очевидно, что для Ф. И. Шмита, так же как и для Н. Г. Чернышевского, понятие игры покрывается понятием пустой забавы.⁸⁷

Н. Чернышевский, Ф. Шмит, М. Гюйо и Гердер стоят в данном случае на метафизической точке зрения. Они все рассуждают по формуле: или - или. Диалектик рассуждает иначе. Он рассуждает по формуле: и да и нет. Искусство есть игра, и в то же время не есть игра. Плеханов совершенно справедливо упрекает Н. Г. Чернышевского в недиалектичности. «На исторических взглядах Чернышевского, — говорит Плеханов, — отразился основной недостаток философии Фейербаха: неразработанность исторической или, точнее сказать, диалектической стороны. И только потому, что не разработана была эта сторона в усвоенной им философии, Чернышевский мог не обратить внимания на то, как важно понятие игры для материалистического объяснения искусства» (V, 317). Это относится также и ко взглядам Ф. Шмита, М. Гюйо и Гердера.

Но как же подходил сам Г. В. Плеханов к рассматриваемому нами вопросу. Прежде всего он считает необходимым отчетливо различать хозяйственную деятельность от нехозяйственной. После этого Плеханов, как последовательный материалист, ставит себе целью решение вопроса об отношении хозяйственной деятельности к нехозяйственной. Если стать на эту точку зрения, тогда становится ясным, что по отношению к хозяйственной деятельности искусство и игра суть явления одного порядка: и то и другое относится к нехозяйственной деятельности. Именно так, как к отрицательному разграничению, подходил Г. В. Плеханов к понятию «игры». Только в этом отношении он и был солидарен с теорией Канта — Шиллера — Спенсера. Понятие «игры» или, как выражается И. Гирн, «понятие спортивной деятельности» включает в себе как раз ту независимость от внешних сознательно полезных мотивов, которая и требуется каждым настоящим произведением искусства. Шиллер старался отличить произведения искусства от всех «несвободных» форм деятельности указанием на присутствие в первых «инстинкта игры» («Об эстетическом воспитании», письмо 15). По Спенсеру, главным отличительным признаком игры является то, что она непосредственно не служит

жизненно-необходимым процессом. Деятельность играющего не направлена к достижению определенной утилитарной цели.⁸⁸ И для Г. В. Плеханова, так же как для Канта — Шиллера — Спенсера, игра характеризуется именно отсутствием определенной практической цели (XIV, 58). Но вместе с тем Плеханов, как это мы увидим дальше, прекрасно понимал, что теория Канта — Шиллера — Спенсера, определяя отрицательный признак искусства, не дает нам положительного знания природы искусства.

Из сказанного, конечно, не следует, что игра или искусство есть бесполезная деятельность, пустяки, «пустая забава». Например, игра, по мнению Плеханова, является утилитарной функцией, выявляющейся в процессе общественного хозяйствования. Игра служит, например, в первобытном обществе для подготовки молодых особей к исполнению их будущих жизненных задач (XIV, 62, 65). Выходит таким образом, что понятие «игры» вовсе не покрывается понятием пустой забавы. В действительности игра становится пустой забавой только при известных условиях. Подобно этому и искусство, с точки зрения Плеханова, есть «функция утилитарной деятельности». Художественное творчество, конечно, не является бесполезной деятельностью, так как служит удовлетворению эстетических потребностей, корни которых лежат в биологии (XIV, 71). Искусство выполняет большую биологическую и социальную задачу и развивается, служа борьбе за существование. Одновременно с этим оно выступает и как одно из средств социального общения.

Отсюда видно, что для Плеханова искусство есть деятельность, направленная к удовлетворению эстетических потребностей, есть художественная деятельность (XIV, 71). И сущностью этой деятельности является выявление наших эстетических понятий, т. е. понятий о красоте. В то же время игра для Плеханова является деятельностью иного рода, и в этом смысле не имеет ничего общего с художественной деятельностью. Все это, на мой взгляд, совершенно ясно и четко показывает, что Плеханов мыслит в данном случае строго диалектически.

У первобытных народов игра и искусство тесно переплелись между собой, как и вообще все виды деятельности.⁸⁹ Инстинкт игры и художественный инстинкт были перво-

начально между собою тесно связаны. Инстинкт игры был, по мнению И. Гирна, чрезвычайно полезен для развития художественного инстинкта. Но из этого вовсе не следует, что можно, подобно Э. Гроссе, считать сущность искусства совершенно тождественной с игрою.⁹⁰ Ради тех или иных признаков *сходства* между игрою и художественной деятельностью не следует все же забывать *различий* между ними. Игра и искусство, как мы уже отметили, действительно имеют много общих важных черт. Ни то, ни другое не служат непосредственной, практической полезности, и тем не менее они служат многим из глубочайших потребностей жизни.

Обе деятельности предпринимаются не ради лежащей вне их, ради посторонней цели, а только ради чистого удовольствия от игры и художественного творчества.⁹¹ Наконец, искусство «безусловно должно быть признано родственным игре» еще потому, что игра воспроизводит жизнь. Но воспроизведение жизни, по утверждению Чернышевского, является существенным признаком искусства. С этим согласен и Плеханов. «Воспроизведение жизни в игре или в искусстве, — говорит он, — имеет большое социологическое значение. Воспроизводя свою жизнь в созданиях искусства, люди воспитывают себя для своей общественной жизни, приспособляют себя к ней» (V, 316). В конце концов, «все искусство может в известном смысле быть названо игрою, — говорит И. Гирн. — Но искусство более, чем это». . . И на эту точку зрения становится Эрнст Гроссе в своем лучшем исследовании «Kunstwissenschaftliche Studien» (Tübingen, I, 1900). В этой работе он ясно подчеркивает *различие* обеих деятельностей. Искусство приводит к действию другие силы, чем игра. Искусство имеет всегда некоторый *объективный* результат: *произведение*, которого нет в игре. И. Гирн указывает на то, что художественные ценности, как красота, симметрия и ритм, не могут быть объяснены, как результат инстинкта игры.⁹²

В конечном итоге, можно сказать, что искусству присуща *особая функция*, поэтому не следует игнорировать *своеобразные* элементы мира искусств, но, наоборот, в известных случаях следует подчеркивать своеобразие художественной деятельности. И все это было совершенно ясно Плеханову, и, наоборот, не было ясно Н. Г. Чернышевскому и др.

Бюхер приходит в своем известном исследовании: «Работа и ритм» к следующему выводу: «Игра старше труда, а искусство старше производства полезных предметов».

Если это так, говорит Плеханов, то материалистическое объяснение истории «не выдерживает критики фактов»: тогда следует рассуждать о зависимости экономики от искусства. Иначе говоря, тогда *хозяйственная деятельность* человека будет зависеть от *нехозяйственной*. В этом и заключается центральный пункт всей проблемы происхождения искусства. В данном случае нет нужды отделять искусство от игры, а необходимо доказать, что и *игра*, и *искусство*, и вообще *нехозяйственная деятельность* всецело обусловлена *хозяйственной*. Под *хозяйственной деятельностью* вообще Плеханов понимает в данном случае: труд; производство полезных предметов; деятельность, преследующую определенные утилитарные цели; деятельность, утилитарную непосредственно; деятельность, необходимую для поддержания жизни отдельных лиц и всего общества.

Под *нехозяйственной деятельностью* Плеханов понимает противоположное: деятельность, не служащую *непосредственно* процессам, поддерживающим жизнь; деятельность, не производящую предметы, полезные, например, для питания; деятельность, не преследующую определенную утилитарную цель, одним словом, деятельность, не утилитарную *непосредственно*.

Но в таком случае и игра и искусство охватываются понятием «*нехозяйственная деятельность*». В этом смысле можно сказать, что искусство и игра — одно и то же.

Ведь в самом деле художественная деятельность не служит практической цели, как *средство*, ради которого оно возникает. Скорее, как говорит Э. Гроссе, «она является *самодетельностью*». По мнению Гирна, произведение или действие, которое доказанным образом служит какой-нибудь полезной внеэстетической цели, не может быть рассматриваемо, как истинное произведение искусства. «Эта отличительная независимость, — пишет он, — и кажется нам подходящей исходной точкой при изучении искусства».⁹³

Точно так же и *игра* не есть *непосредственно* утилитарная деятельность, не есть производство *полезных* предметов. Значит, мы имеем полное право противопоставлять *труд* с одной стороны *игре* и *искусству* — с другой стороны.⁹⁴ Но

тогда возникает существенный вопрос, что *старше*: труд или искусство и игра? Что тут является причиной и что продуктом, что от чего зависит?

Прежде всего остановимся на вопросе, что *старше*: труд или игра? Здесь следует сделать два предварительных замечания. Во-первых, понятие «игры» в данном его употреблении значительно *шире* понятия «искусства», т. е. иными словами, *охватывает* его. Во-вторых, искусство безусловно *родственно игре*. Если это принять во внимание, то сразу становится ясным, что поставленный выше вопрос чрезвычайно важен для *генезиса* искусства.

Г. В. Плеханов, опровергая физиологическую точку зрения Г. Спенсера и биологическую точку зрения К. Грооса, решает вышепоставленную проблему с *социологической* точки зрения.

Свои рассуждения по этому поводу он резюмирует следующим образом: «*у людей деятельность, преследующая утилитарные цели, иначе сказать, деятельность, необходимая для поддержания жизни отдельных лиц и всего общества, предшествует игре и определяет собой ее содержание*» (т. XIV, стр. 57).

«Игра есть дитя труда, который необходимо предшествует ей во времени» (XIV, 57). Но именно потому, что она есть дитя труда, она далеко не всегда является пустой забавой. «Она становится ею только у тех общественных классов или слоев, которые живут без всякого труда и которые поэтому даже в своей *«деятельности»* являются *бездельными*. Однако даже и в таких случаях игра есть в некотором роде побочное «дитя труда», потому только при наличии известных отношений производства возможно существование в обществе класса или слоя, предающегося безделью» (V, 316).

Так же обстоит дело и с искусством. Различные общественные классы имеют неодинаковые эстетические вкусы, потому что живут неодинаковой жизнью и имеют неодинаковые потребности. «Классы, предающиеся безделью, выражают пустоту своей жизни и в своих произведениях искусства. Их искусство есть в самом деле не более как пустая забава; но оно является пустой забавой не потому, что оно есть совершенно подобное игре воспроизведение жизни, а только потому, что оно воспроизводит пустую жизнь»

(V, 316). Эти чрезвычайно глубокие и замечательные мысли, являющиеся результатом двадцатилетнего изучения искусства Плехановым, самым решительным образом опровергают *метафизическое утверждение*, что искусство — труд, а игра — забава!

Эти же мысли указывают на *единственно правильный*, именно на *диалектический*, путь решения рассматриваемой нами проблемы. «*Дело не в «игре», а в том, каково содержание игры*» (V, 316). Отбрасывая метафизическую формулу: *или-или*, Плеханов выступает здесь перед нами, как *блестящий диалектик*. И только с *диалектической точки зрения* мы сможем должным образом оценить также и следующий, в высшей степени содержательный, вывод: «Взгляд на искусство, как на игру, дополняемый взглядом на игру, как на «дитя труда», проливает чрезвычайно яркий свет на сущность искусства. Он впервые позволяет взглянуть на них с материалистической точки зрения» (V, 316 — 317).

Это безусловно правильное положение дает возможность удовлетворительно решить второй вопрос, что *старше*: труд или искусство? Плеханов отвечает на этот вопрос так, как только и может ответить на него последовательный материалист: «Изучение искусства первобытных племен показало, что общественный человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии переходит в своем отношении к некоторым из них на точку зрения эстетическую» (XIV, 118). — «Характер художественной деятельности первобытного охотника, — пишет Плеханов в другом месте, — совершенно не двусмысленно свидетельствует о том, что производство полезных предметов и вообще хозяйственная деятельность предшествовала у него возникновению искусства и наложилась на него самую яркую печать» (XIV, стр. 73). У австралийцев, бушменов, эскимосов или у современников мамонта производство предметов, непосредственно полезных для пропитания и вообще для жизни, предшествовало художественной деятельности. Короче, *труд старше искусства!* Это же самое выражает Г. В. Плеханов, но только другими словами, когда говорит, что утилитарная точка зрения *старше эстетической точки зрения*.

Плеханов пишет: «Сначала человек стал к животным в определенные отношения (начал охотиться за ними), а

потом уже — и именно потому, что он стал к ним в такие отношения — у него родилось стремление рисовать этих животных» (XIV, 73). Ясно, что *охота* — причина, а *рисование* — следствие. *Труд предшествует искусству*. Это твердо установлено в настоящее время рядом исследований первобытной культуры и искусства.⁹⁵ Уже по одному этому Плеханов не мог усматривать в первобытном искусстве, например в изобразительном палеолитическом искусстве, исключительно одну «эстетику». Подобный взгляд был бы, конечно, глубоко ошибочным. Плеханов лучше чем кто бы то ни было понимал, какое огромное практическое значение имело искусство для первобытных народов в борьбе за существование и социальной жизни вообще. Так, например, «пляска бизонов», по мнению Плеханова, ни в коем случае не может быть рассматриваема, как забава. «Здесь сама пляска оказывается деятельностью, преследующей утилитарную цель и тесно связанной с главной жизненной деятельностью краснокожего» (XIV, 63). Точно так же соглашается Плеханов и со Скулькрафтом в том, что когти серого медведя носились не только как украшение, но и как *амулет*, т. е. имели *магическое* значение. Несомненно, было ясно для Плеханова и то, что палеолитическое искусство было до известной степени «магическим» искусством, как это установил Соломон Рейнак; что его происхождение было обусловлено, между прочим, и «магией», «приворотом». Вообще Плеханов неоднократно подчеркивает утилитарное происхождение искусства. Но утилитаризм Плеханов понимал в его настоящем, т. е. широком смысле. Если даже допустить, что «магические» рисунки и скульптуры были «вполне реальною технической силою»,⁹⁶ то и тогда не упраздняется возможность их *эстетического воздействия*. Если бы полезный предмет не доставлял нам *эстетического наслаждения*, не казался бы нам *прекрасным*, то он не был бы художественным произведением, не имел бы *ничего* общего с искусством, он так бы и остался просто *полезным предметом*. Это не следует забывать.⁹⁷

Первобытный человек интересовался окружающим миром не с одной лишь утилитарной точки зрения. Он любовался окружающим и бескорыстно так же, как и дикари, восторгающиеся бесполезными для них вещами.

Отсюда необходимо заключить о присутствии у них эсте-

тического чувства. Первобытному человеку эстетически нравились предметы из окружающего его мира. Поэтому, если первоначальным мотивом художественного творчества и является экономическая, практическая потребность, то этим вовсе не исключается «эстетическая точка зрения».

Эти выводы, к которым пришел Плеханов, вполне согласуются со взглядами авторитетнейших исследователей первобытного искусства; *общий вывод*, что на искусство в его развитии сильно влияют неэстетические интересы, проходит красной нитью через все сравнительно этнологическое исследование искусства (Гирн, Гроссе, Гёрнес, Лушан, Ферворн, Фробениус, Люке, Лю-Мертен, Кюн и др.)

«Большая часть художественных произведений первобытных народов, — пишет Э. Гроссе, — возникает вовсе не из чисто-эстетических стремлений, но вместе с тем служит какой-нибудь практической цели; и часто эта последняя является несомненно первоначальным мотивом, в то время как эстетические потребности удовлетворяются лишь попутно, на втором плане».⁹⁸

В общем внеэстетические мотивы художественного творчества создают массу художественно-формальных «мотивов» и художественных приемов. Из практических интересов прежде всего возникают, некоторым образом — чисто фактически, простые художественные произведения. Эти последние вызывают чистое, относительно независимое от практических интересов, удовольствие, пока постепенно не вырабатывается *чисто эстетическое* удовольствие. Как раз на этой точке зрения и стоял Плеханов, когда говорил, что некоторые украшения и предметы именно вследствие того, что они сначала были лишь вывеской храбрости, ловкости и силы, потом начали вызывать эстетические ощущения и попали в разряд украшений. И. Гирн также склоняется к тому выводу, что произведения первобытного искусства, хотя бы и служили первоначально известным утилитарным целям, все же постепенно доставляли такое же удовольствие, как и наше искусство. „Если бы мы стали отрицать роль субъективной независимости при создании и восприятии искусства, мы были бы так же повинны в односторонности, как и исследователи, отрицающие возможность для истинного искусства когда-либо подчиниться влиянию «посторонних целей»“.⁹⁹ Это очень глубокое и содержательное заме-

чание. Кантовский взгляд на искусство в известных границах справедлив. Совершенно отрицать его было бы ненаучно. Достаточно указать, например, на Гюйо, который в сочинении: «Задачи современной эстетики» выступил не совсем удачно против Канта. Опровергая целиком Канта, он впал в другую крайность. Именно, он уничтожил различие эстетической деятельности людей от всякого рода другой деятельности. В конечном итоге, Гюйо пришел к отрицанию несомненного своеобразия художественного и эстетического удовольствия.

Все наши рассуждения по данному вопросу мы можем суммировать следующим образом: *танцы, музыка, поэзия, изобразительные искусства первобытных племен, обладая практическим, утилитарным значением, безусловно имеют и эстетическую ценность.*¹⁰⁰