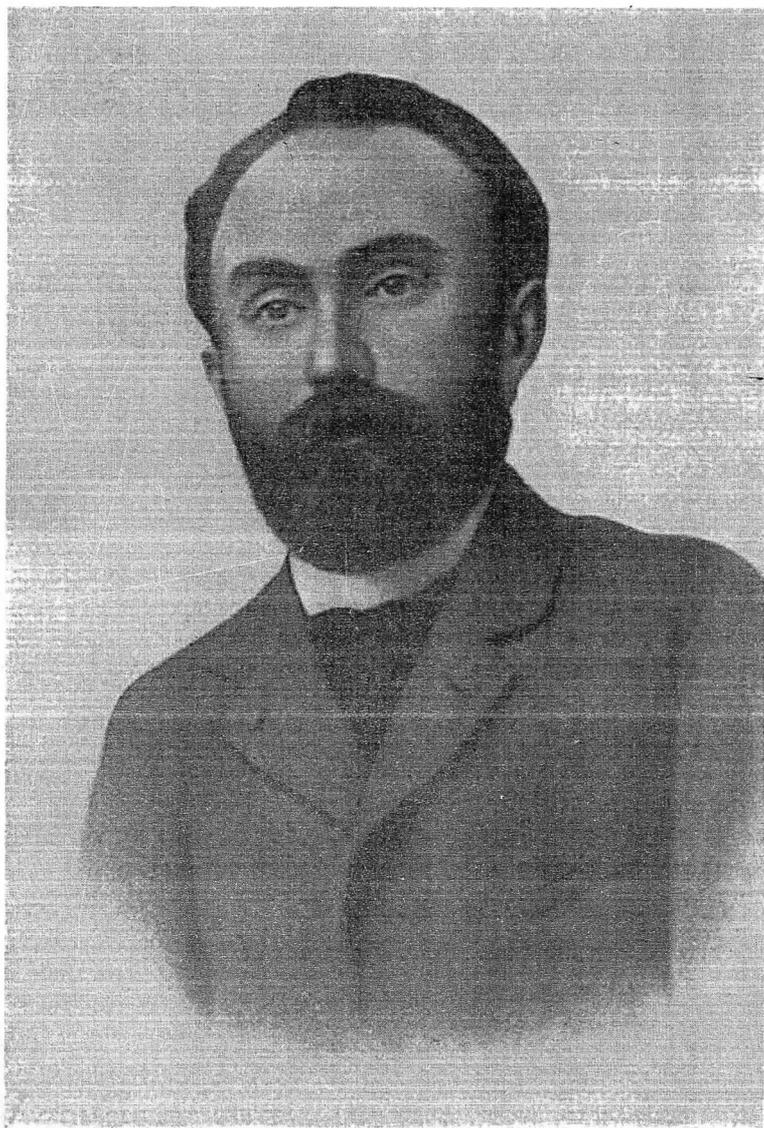


руч
П 23
6631

1111

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ



Два Мелансва
№ 2251 к

НОЯБРЬ
№11 2006
~ ~

РОС. НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР
7-320

Эстетическая критика как орудие классовой самозащиты (Научная критика Плеханова и наши эстеты)¹

Каковы состояние и основная тенденция развития художественной литературы и, соответственно этому, художественной критики господствующего класса в период его упадка, когда из недр общества поднимается новый класс, готовый взять или уже (но только-только уже) взявший власть в свои руки?

По мере того, как производительные силы и экономическое развитие в определенное время начинают перерастать ту систему общественных отношений, которые установились при данном господствующем классе, и по мере того, как последний, перевалив через высшую точку своего развития, начинает все более и более склоняться к упадку, иссякают и те жизненные силы, которые когда-то питали художников этого класса. Огромные задачи — вначале борьбы с классом-противником за свое господство, а затем упрочения этого господства и строительства — мельчают, дробятся, приобретают резко выраженный индивидуалистический характер. Чувство силы и уверенности, питавшееся в период подъема живым творчеством, энергией, движением вперед, уступает место сомнениям, неуверенности в своей дальнейшей судьбе, страху перед будущим. Содержание литературных произведений этого периода не только мельчает, но и трансформируется, изменяет свой характер: оно отрывается не только от живой, реальной жизни, но и вообще от земли, наполняется мистикой, чертовщиной, выражающими чувство отчаяния, которое охватывает класс при сознании своей неизбежной гибели.

«Идеологии господствующего класса утрачивают свою внутреннюю ценность по мере того, как он созревает для гибели. Искусство, создаваемое его переживаниями, падает» [1]. Конечно, могут быть отдельные исключения. Класс, еще не окончательно себя переживший, а только отживающий свой век, уже не способный к творчеству, но еще борющийся за свое существование, — может, понятно, выдвинуть единичных больших художников. Однако творчество их будет эпизодично и не может идти вровень с творчеством художников их класса в эпоху его подъема. Вместе со своим классом и они обречены на гибель.

Такое состояние мы можем наблюдать и в современной нам буржуазной литературе. «Буржуазное общество — более 20 лет тому назад писал Ф.Меринг — уже не может дать и не даст нового расцвета литературы». Оно может выдвинуть теперь, как правило, только «ремесленников пера», художников, лишенных большого содержания, но изощрившихся всячески на утонченной обработке материала, на филигранности образов, на словесной, в том числе и звуковой, эквилибристике. Недостаток содержания, отсутствие благотворной идеи хотя бы они заменить техническими изобретениями формы, по внешности как будто представляющими известный прогресс. Но только по внешности. По существу

же, форма художественных произведений этих последышей так же измельчала, как и их содержание. Прогресс их изобретений — только видимость. За ней, за этой прикрашенной и разукрашенной видимостью, таится глубоко реакционная тенденция противостоять действительно новому содержанию и действительно новой форме.

Новые содержание и форму приносят представители рабочего класса. Однако по мере того, как его художники выступают из своего подполья или литературных задворков на широкую арену политической и литературной жизни; по мере того, как они начинают занимать все более надежные литературные позиции и проникают в читательскую среду, более широкую, чем только близкая им по классу и борьбе; по мере того, наконец, как эта борьба склоняется к победе пролетариата, — буржуазная художественная литература становится все реакционнее, а по отношению к пролетарским писателям все враждебнее. В качестве основного и при том единственного оружия эта литература выдвигает эстетическую критику.

Эстетическая критика есть специфическое орудие самозащиты обреченного класса. И только самозащиты, ибо ни для творчества, ни для нападения она не годится. Опирается она, главным образом, на авторитет прошлого, на представления, привитые обществу еще в период силы класса, которому она служит, на каноны, которые она сама устанавливала или устанавливает, исходя из классовых интересов той литературы, которую она защищает. Если в период роста своего класса художественная литература чувствовала потребность в постоянном развитии и, соответственно этому, смотрела на художественные каноны только как на основные правила, на более видные вехи, намечающие ее путь, то теперь, потеряв свое основное содержание, и создавая, что дальнейшее развитие перед ней закрыто, она превращает эти каноны в законы, кои не преjdeши. Поскольку у ней нет нового содержания, она консервирует старую форму, варьируя ее на разные лады, главным образом, по частям, вносит мелкие изменения, иногда и усовершенствования, но исключительно технического характера.

Эстетическая критика возводит эти технические эксперименты упадочной эпохи литературы данного класса, наряду с канонизированными формами эпохи подъема, в нормы, помимо которых нет и не может быть искусства, поэзии. Этим самым она направляет свое острие против художников класса, идущего на смену гибнущему. Эстетическая критика судит по своим, заранее установленным и взятым из литературы падающего класса правилам, и только тот признается ею поэтом, художником, чье творчество этим правилам соответствует. А так как художники нового класса не могут, во-первых, сразу постичь все технические ухищрения упадочной литературы и, во-вторых, не хотят пользоваться ее приемами, поскольку эти приемы мало подходят под новое содержание, то этим самым они сразу объявляются — не поэтами, не

¹ Впервые опубликовано: На посту. 1923. № 4. С. 65–76.

талантами. Поскольку же значительная часть общества, если не все оно, пропитано эстетическими воззрениями господствующего или недавно господствовавшего класса, то такая тактика может рассчитывать на некоторый, иногда продолжительный, успех даже у кой-каких представителей нового класса.

Незачем далеко ходить за примерами. Достаточно вспомнить отношение к Демьяну Бедному не только со стороны врагов, но и друзей. «Желающие убедиться в этом, — пишет тов. Сосновский, — пусть ознакомятся с интересным справочником-указателем марксистских критических статей о литературе (издан Госиздатом). Вы увидите, что марксисты писали о ком угодно и сколько угодно, только не о Д. Бедном. Писали о литераторах, которых ни один рабочий не читал, но не писали о том, кого знают, пожалуй, все грамотные рабочие» [2]. Это — правда, и показывает она, что до сих пор многие даже из наших рядов находились и по сейчас находятся под влиянием буржуазных эстетических вкусов. Некоторые, при теперешнем повороте внимания к Д. Бедному, заявляют, что он «больше, чем поэт». Увы! это та же точка зрения. Сказать: «больше, чем поэт» — еще не значит сказать: «поэт». «Больше» — это очень хорошо, но это все-таки — не поэт.

Что же касается врагов, то тут и говорить нечего. Под их эстетическую мерку он, конечно, не подошел и не мог подойти.

Впрочем, Д. Бедный не одинок. Такая же история была и с Серафимовичем, которого в течение многих лет сперва замалчивала, а затем травила вся буржуазная литература. Таких примеров можно было бы привести немало.

Из более ранней эпохи показательное отношение к Шекспиру.

О значении Шекспира и месте его во всемирной литературе говорить не приходится. И все-таки было время, когда «его отечество не всегда умело ценить его гениальные произведения. Со времени реставрации аристократия, стремясь перенести к себе на родину вкусы и привычки блестящего французского дворянства, забывает Шекспира. Драйден находит язык его устаревшим, а в начале XVIII века лорд Шефсбюри горько жалуется на его варварский слог и на его старомодный дух. Наконец, Попе сожалеет, что Шекспир творил для народа, не стараясь понравиться зрителям «лучшего сорта» [3].

«Что-то слышится родное» в этих суждениях английских аристократов на Шекспира за его варварский слог, за то, что он творил для народа и не старался понравиться зрителям «лучшего сорта»! Знакомые речи не только в устах эстетов от буржуазии, но и некоторых эстетов от современных марксистских критиков, когда они берутся рассуждать не только о Д. Бедном, но и вообще о пролетарской литературе.

Эти суждения вы всегда можете услышать в то время, когда к господству на смену одному классу приходит другой. Вы можете быть уверены, услышав обвинение в грубости, варварстве и преступлении всех эстетических законов, что вы имеете дело с поэтом или поэтами нового класса.

Тактика эстетической критики очень проста и ясна по своей механике. Вначале она старается замалчивать поэта враждебного ей класса. Так как в ее распоряжении громадные средства материального и идеологического воздействия — низшая и средняя школа, университеты, газеты, журналы, литературные организации и т. п. — и

почти целиком, то ей это, по большей части, удастся. Взгляд на поэта и оценка его устанавливается внутри небольшой группы, касты жрецов искусства, которой класс поручает защиту своих интересов в этой области. Дальше этой группы имя поэта, участь которого решена заранее, не выходит.

Но бывает, что новый поднимающийся класс уже достаточно силен, чтобы хотя морально поддержать своего поэта, и последний пробивается сквозь все рогатки вражеской критики. Тогда, если ей не удастся переманить художника на свою сторону, вступают в свои права каноны, установленные эстетической критикой.

Таков классический пример с Некрасовым.

Касаясь отношения Л. Толстого, И. Тургенева и других к Некрасову, Г.В. Плеханов указывает, что по существу это был конфликт между «поэзией высшего дворянского сословия» и «поэзией класса разночинцев», представителем которых явился Некрасов. Л. Толстой, пишет Плеханов, было вообще совершенно чуждо все настроение некрасовской музыки. Его собственное умственное и нравственное развитие шло путем, не имеющим ничего общего с тем, по которому двигалось умственное и нравственное развитие русского образованного разночинца. Л. Толстой — барин до кончиков ногтей даже там, где он кажется революционером [4].

А между тем, этот барин, и в то же время великий писатель, не понимая сущности поэзии Некрасова, писал, что последний совершенно лишен поэтического дара.

Ясно, что дело здесь кроется не в отсутствии поэтического дара у Некрасова, а в том, что он был поэтом другого, чем Толстой, класса.

Другой барин, тоже большой писатель и большой эстет, выразился о Некрасове еще резче. «Я убежден, писал он, что любители русской словесности будут перечитывать лучшие стихотворения Полонского, когда самое имя г. Некрасова покроется забвением. Почему же это? А просто потому, что в деле поэзии живуча только одна поэзия, и что в белых нитках сшитых, всякими пряностями приправленных, мучительно высиженных измышлениях «скорбной» музыки г. Некрасова — ее-то, поэзии-то и нет на грош [5].

И не странно ли, что вот теперь, в 1923 г. не от барина и, надеемся, не от эстета, а от коммуниста мы слышим почти дословную перефразировку этого Тургеневского отзыва о Некрасове?

«Поэт Тихонов, — читаем мы в одном из наших толстых журналов, — как правильно отметил тов. Луначарский, звезда первой величины, а многие из «коммунаров» пойдут на удобрение, ибо при всех их отличных идеологических качествах художественно они очень слабы» [6].

Параллель, как видит читатель, почти полная. Там Полонский противопоставляется Некрасову, здесь Тихонов — «коммунарам». Конечно, мы еще не можем судить, насколько оправдается пророчество нашего почтенного коммуниста, но слова Тургенева он уже может проверить хотя бы на самом себе: ведь, небось, если он кого и перечитывает, то во всяком случае Некрасова, а не Полонского. И характерным документом той эпохи, литературным памятником тех годов остались не аттестованные эстетическим авторитетом — Тургеневым стихи Полонского, а мучительно высиженные измышления «скорбной музыки». Как бы не случилась ненароком такая же история и в нашем случае. Другой автор, касаясь «Третьей столицы» Б. Пильняка, пишет: «Третья столица» на первый взгляд хаотична, раз-

бросана и нескладна. Но внутренне логически последовательна, закономерна и цельна». Несколько слов о сюжете, о действии, а затем: «В художественном отношении — легко, акварельно — прозрачно и, несмотря на бьющую в глаза подражательность, местами небывало-ярко, закончено и сильно». В той же статье — «И. Шмелев — большой художник... Написан рассказ с большой глубиной, глубокой лиричностью и тонкостью рисунка... О стиле Шмелева говорить нечего. Вместе с А. Толстым — лучший образец для современного беллетриста» [7].

Пишет это коммунист и называется это, по-видимому, марксистской критикой.

Эстетствует и неожиданный апологет «беспартийной» беллетристики В.Ф. Переверзев, находя, что «поскольку беллетристика «Круга» является эхом великой революции, они — подлинны поэты» [8].

Не удивительно ли зрелище коммуниста, ловящего эхо революции, независимо от того — каково это эхо? А вдруг это эхо «боже, царя храни» запоем или «Преображенским маршем» отдаст? Ведь несомненным «эхом» великой революции являются и стихи Зинаиды Гиппиус, но неужели она «подлинный поэт» оттого, что призывает перевешать всех рабочих и крестьян?

Наконец, один прямо отрекается от «общественной ориентации» (понятно, только, только в поэзии!) в пользу «великого удовольствия».

«Старая общественная ориентация А. Ахматовой еще не потеряна, и новые читатели, подобные нам, стоят с нею на различных полюсах общественной жизни... Но что нам до этого? Все это мы сумеем отодвинуть в сторону и получить великое удовольствие от блестящих «формулировок» значительных или характерных движений человеческой души, которые дает А. Ахматова» [9].

Не будем останавливаться на всех причинах, вызвавших эту «критическую аномалию» в сторону полярного полюса Ахматовых, Пильняков и Ал. Толстых. Совершенно ясно, однако, одно, что здесь мы имеем дело не с марксистской, научной эстетикой, а с рецидивом буржуазной эстетической критики.

В чем их различие?

«Научная эстетика не дает искусству никаких предписаний; она не говорит ему: ты должно держаться таких-то и таких-то правил и приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она не провозглашает вечных законов искусства; она старается изучить те вечные законы, действием которых обуславливается его историческое развитие» [10]. Если бы наши почтенные критики пожелали подойти к затронутому ими вопросу с точки зрения научной критики, характер которой так блестяще формулировал Плеханов, они бы первым делом выяснили, как возникли приемы стихов Тихонова и приемы коммунар, какие общественные условия вызвали Серапионов, Б. Пильняка и Ю. Либединского, Ф. Гладкова; и т. д. Тогда, быть может, они поняли бы и разницу между мистическим и анархическим настроением Тихонова и героическим пафосом, конкретным пафосом гражданской борьбы в коммунах; они бы уяснили себе различие между эхо мешочника, мелкого лавочника, обывателя в произведениях лже-попутчиков и коммунистическим эхом революции в пролетарской литературе. Вместо этого они предпочли стать на путь эстетической критики, судить именно с точки зрения «таких-то и таких-то правил» и «вечных законов искусства». Этим самым они стали на путь ложный.

Мы уже указывали, что эстетическая критика может служить только орудием самозащиты и применяется господствующим классом, вынужденным стать в оборонительное положение по отношению к классу, идущему к господству. В период же борьбы за утверждение своего господства эстетические воззрения класса носят совершенно иной характер. Как на яркий пример, Плеханов указывает на французского историка Гизо, который в своем сочинении «Etude sur Shakspeare» (этюды о Шекспире) «без всяких колебаний и вполне последовательно держится того убеждения, что литературная история всякой данной страны есть плод ее социальной истории». Более того, Гизо «понял значение взаимных столкновений общественных классов в историческом движении человечества» и попытался применить этот взгляд и к истории литературы. Однако через некоторое время, когда на историческую арену выступил пролетариат и буржуазии пришлось стать по отношению к нему в оборонительное положение, «тот самый Гизо, который провозглашал когда-то, что вся история Франции сводится к борьбе общественных сил, и что этот общественный факт могут скрывать только лицемеры, — этот самый Гизо стал теперь читать проповеди на противоположную тему. Так как прежняя точка зрения сделалась практически нежелательной и нестерпимой для крупной буржуазии, то неудивительно, что ее идеологи начали неохотно усваивать и применять ее и в теории. Мало-помалу они и совсем позабыли, что их предшественники еще очень недавно держались этой точки зрения с большим успехом. Позабыли и стали проникаться убеждением, что она придумана злыми потрясателями буржуазных основ с гнусной целью взволновать доверчивую массу и тем насолить порядочным людям» [11].

Эта довольно длинная выписка весьма ярко показывает, как и при каких условиях возникает эстетическая критика и ее «такие-то и такие-то правила и приемы». И не менее ясно показывает, что нам-то, марксистам, прибегать к ним и пользоваться ими совсем не след.

В том, что некоторые из наших товарищей пользуются эстетической критикой, быть может не подозревая даже, что берут ее из арсенала буржуазной идеологии, — не вина, а беда их. Пролетариат, занятый заботой об улучшении своего экономического положения, политической борьбой и подготовкой к захвату власти, не мог, естественно, выделить достаточно сил для разработки вопросов искусства. И хотя кое-кто из идеологов рабочего класса, как Плеханов, Воровский и многие другие, много сделали для установления понятия научной критики, влияние их, очевидно, было недостаточным.

Если искусство вообще отстает от жизни, то вкусы, которыми руководится эстетическая критика, отстают от нее еще больше. В этой области буржуазное наследие изживается с наибольшим трудом и самозащита буржуазии оказывается более действительной, чем в других случаях. Эстетические предрассудки, привитые враждебным классом, являются наиболее упорными.

Так было и в то время, когда французская буржуазия, победив дворянство и свалив абсолютную монархию, только взяла власть в свои руки.

Касаясь французской классической трагедии, Плеханов указывает, что было время, когда знаменитые три единства, составлявшие основной признак этой трагедии, сделались технически совершенно излишними. Но «представление об этих «трех единствах» ассоциировалось в умах зрителей с

целым рядом других дорогих и важных для них представлений, и потому их теория приобрела как бы самостоятельную ценность, опирающуюся на будто бы неоспоримые требования хорошего вкуса, и... защищалась даже теми, которые ненавидели аристократию. Даже «Вольтер, который в своей литературной деятельности являлся глашатаем нового времени, враждебного «старому порядку», и который дал многим своим трагедиям «философское» содержание, заплатил огромную дань эстетическим понятиям аристократического общества».

То же самое происходит у нас и сейчас. Многие товарищи, очень хорошие революционеры и старые деятели рабочего движения, платят дань эстетическим понятиям буржуазного общества. Этим отличаются не только сторонники «изящной словесности», но и балет-покровители театральных подмоств, любители «Нищей Стамбула» в кино, — все, ставящие «великое удовольствие» выше классовой политики в искусстве. Особенно, понятно, те, которые по тем или иным причинам связаны с представителями, пусть разлагающимися представителями, буржуазного искусства. При неверном понимании задач классовой политики в искусстве связь эта заставляет защищать, иногда поневоле, тех, кого ошибочно выводил и поддерживаешь под ручку. Но как защищать? Что, скажем, останется от содержания произведений разных Пильняков, Цветаевых, Волошиных и других последней буржуазной литературы при малейшем прикосновении к ним марксистской критики? Сразу выяснится враждебность, в лучшем случае чуждость этого содержания нашей революции. То же самое и с формой. Стоит только подойти к ней с вопросом, как она возникла, под действием каких общественных условий, и увидим, что форма эта, вместе с вызвавшими ее общественными условиями, обречена на гибель, и литературе рабочего класса, если и может пригодиться, то в незначительной степени.

Тогда остается один способ защиты — эстетическая критика, которая судит по «таким-то и таким-то правилам и приемам», установленным теми же Пильняками, Волошиными или их предшественниками в буржуазной литературе. А наши наивные товарищи и не подозревают, что пользуются орудием самозащиты нашего классового врага.

Примечания

- [1] Плеханов Г.В. «Искусство». «Новая Москва», 1923. С. 161.
- [2] «На Посту». № 1. С. 124.
- [3] Плеханов Г.В. «Литература и критика». С. 24–25.
- [4] Плеханов Г.В. «Литература и критика». С. 365.
- [5] Первое собрание писем И.С. Тургенева. СПб., 1885. С. 165–173. Цитир. по книге: «Некрасов по неизданным материалам». Изд. М. и С. Сабашниковых. П., 1922. С. 278.
- [6] Воронский А. «Искусство, как познание жизни, и современность» // Красная новь. № 5. С. 374.
- [7] Ник. Смирнов. Литературные заметки // «Известия».
- [8] Переверзев В.Ф. На фронте текущей беллетристики. Печать и Революция. Кн. 4. 1923 г.
- [9] Осинский Н. Побег травы // «Правда».
- [10] Плеханов Г.В. «Литература и критика». С. 36.
- [11] «Литература и критика». С. 26.

С. Родов

Информация

КУКЛА — ЭТО НЕ ИГРУШКА

Кукла — это не игрушка! Тогда что? Фарфоровые Лайза Минелли и Мадонна гостят в Москве в выставочном комплексе на Тишинской площади. На открывшемся международном салоне кукол — миниатюрные гости из Нидерландов, Франции, России. Все экспонаты — авторские работы, которые могут считаться настоящими произведениями искусства.

Куклы, пупсы, плюшевые медведи — на Международном салоне кукол их несчетное количество. Вот игрушечный Джонни Депп — в образе Джека-Воробья из «Пиратов Карибского моря». Рядом с ним — фарфоровая Лайза Минелли. Напротив — подмигивающая посетителям кукла Мадонны.

Похожие на настоящих младенцев пупсы в последнее время пользуются бешеной популярностью в Европе. Их покупают пожилые и одинокие люди.

Художница из Голландии Нел Грютхедде в технике «кукольного натурализма» работает в течение 20 лет. «Некоторые покупатели каждый день меняют таким куклам наряды, ходят с ними гулять, берут с собой в путешествия. Но мне не нравится, когда к ним так относятся. Поэтому я начала делать маленьких пупсов, чтобы они не производили впечатление настоящих. Но все равно, куклы в натуральную величину очень быстро продаются», — рассказывает художница.

Загадочную индианку на выставке называют «золотая кукла». Все украшения сделаны из золота и на заказ. Наряд украшен тончайшей вышивкой. На кропотливую работу у художницы Елены Мастыкиной ушел целый год. «В Индии носят высшего качества латунь, но в России такой латуни нет. Вот мне и пришла в голову мысль о золоте. Почему бы и нет? Смотрится совсем неплохо», — говорит Мастыкина.

Авторские куклы в последнее время стали хорошим вложением денег. Каждый год цены увеличиваются на 10%. Неприметная на первый взгляд игрушечная парочка — самая дорогая на выставке — 42 тысячи долларов. Цену определяет имя автора — среди мастеров-кукольников тоже бывают суперзвезды.

Фантазия художников иногда приводит к неожиданным результатам. Кукла из просто красивой превращается в функциональную. Женщину в белом парике зовут мадам Комод, под пышным кринолином у нее скрываются двери вестельного шкафа.

А вот маленькая инфанта. Она танцует при зажженных свечах. Механическую куклу художник Виктор Григорьев сделал под впечатлением от поездки в Испанию. Мастер говорит: хотите верьте, хотите нет, но у каждой куклы есть характер — и чаще всего непростой. «Если очень сильно попросить, чтобы что-то не ломалось, она послушает — если правильно попросить. А так может и капризничать», — рассказывает Григорьев.

Часть выставки называется «парад звездных кукол — детям». Актеры, политики, в общем, известные люди, придумывали куклам наряды и образы. От Бориса Гребенщикова — экстремальная, электрическая девушка — с ирокезом и пирсингом. Оксана Яромольник использовала в костюме своей романтически настроенной куклы антикварные ткани. Звездных кукол продадут на благотворительном аукционе, а на вырученные деньги приобретут кардиостимуляторы для больных детей.

Полина Ермолаева

© Вести.Ru