ИТОГИ НАУКИ

Проф. С. О. ГРУЗЕНБЕРГ

ИТОГИ НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ.

КНИГА 10

ЕЖЕМЕСЯЧНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ К ЖУРНАЛУ „ВЕСТНИК ЗНАНИЯ"
ИЗД-ВО „П. П. СОЙКИН" ЛЕНИНГРАД

НОВЕЙШИЙ
ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ
СЛОВАРЬ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ДИССОЦИАЦИЯ

Образец переплета.

ПОЛНЫЙ НОВЕЙШИЙ от А до Я

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

3.000 столбцов текста, 2.500 фотоснимков, различных красочных таблиц, диаграмм, карт специально составленных научных и научно-популярных иллюстраций.

Составили: редакционная коллегия под редакцией проф. А. С. Гриценко, проф. Ю. А. Гамбург, проф. Г. Г. Гинцель, проф. Ф. А. Гриценко, проф. С. Ф. Гурьянов, проф. Р. В. Кеа ора Резуминь, проф. М. Я. Гуревич, проф. Б. Ф. Каменского, проф. А. С. Кудрявцев, проф. Н. П. Каменского, проф. В. Н. Пасынок, проф. А. Г. Рабкин, проф. Н. Н. Рудиков, акад. Е. В. Тарле, проф. Б. В. Томашевского, проф. Н. И. Тульпа, проф. О. А. Хольмберг, проф. П. Ф. Шмидт, проф. Г. Н. Шпекторова и мн. др. видных ученых и общественных деятелей.

В ДВУХ ТОМАХ, В ИЗЯЩНЫХ КОЛЕНКОРОВЫХ ПЕРЕПЛЕТАХ

с ПРИЛОЖЕНИЕМ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ТОМА

современные политические деятели.

ОТКРЫВ СЛОВАРЬ, ВЫ НАЙДЕТЕ: новейшие сведения и цифровые данные, иллюстрированные рисунком, диаграммами и цветными картами, новейшие сведения по всем отраслям знания (история, география, этнография, тех. ин., химия, физика, астрономия, математика, языкознание, литература и искусство, ботаника, геология, зоология, антропология, археология, археология, этнография, ботаника, геология, зоология, антропология, археология, археология, этнография, ботаника, геология, зоология, антропология, археология, археология, этнография

Проф. С. О. ГРУЗЕНБЕРГ

ИТОГИ НАУКИ ОБ ИСКУССТВЕ

(ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ СОЦИОЛОГИИ ИСКУССТВА)

А
78



Основано в 1885 г.

[illegible]
[illegible]СТВЕННЫЙ
АКАДЕМИИ
187
29

Типография Л.С.П.О. Ленинград, Лештуков

Ленинградский Областлит № 22491. Зак. № 226. Тираж 15.000.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Предлагаемые очерки современной русской социологии искусства ставят своей задачей ознакомить читателей в популярном изложении с наиболее крупными течениями современной русской эстетики. Не претендуя ни в какой мере на полноту изложения, автор далек от мысли дать в прилагаемых очерках хотя бы краткий абрис истории русской эстетики и социологии искусства; задача автора — гораздо скромнее: она сводится к посильной попытке дать краткий обзор современных течений русской марксистской школы эстетики.

Отправляясь от этого положения, автор пытается охарактеризовать эстетические взгляды и социологические построения основоположников современной русской марксистской социологии искусства — Г. В. Плеханова и А. В. Луначарского, заложивших прочный фундамент для построения системы марксистской идеологии искусства [1].

В соответствии с заданиями автора три первых главы предлагаемых очерков посвящены характеристике научной эстетики Г. В. Плеханова, четвертая глава — изложению эстетических взглядов А. В. Луначарского и пятая глава — обзору течений марксистской социологии искусства, — поскольку в них намечается новое русло для постановки и решения целого ряда сложных вопросов о природе, предмете, задачах и социологических функциях искусства (А. Воронский, Чужак, В. Фриче, Н. Бухарин, Л. Троцкий, Л. Ортодокс, Б. Арватов и др.).

Ценным пособием для читателей, желающих ознакомиться с проблемами марксистской эстетики, может служить составленный Б. Г. Столпнером и П. С. Юшкевичем сборник „Искусство и литература в марксистском освещении", ч. I:. „Общие проблемы".

В заключение два слова по поводу неполноты изложения.

---

[1] Р. Пельше. Предисловие к русскому переводу книги. Н. Гирна. Происхождение искусства". Исследование его социальных и психологических причин. Госиздат Украины, 1923, стр. 3.

„Марксистская литература — по словам Р. Пельше — исключительно бедна работами по вопросам искусства. В западно-европейской марксистской литературе можно назвать только несколько крупных имен: Фр. Меринга, К. Эйснера, Г. Роланд-Гольста... Русская марксистская литература тоже может назвать лишь несколько имен: Г. В. Плеханов, конечно, стоит на первом месте, хотя он только небольшую часть своего времени политического борца мог уделить вопросам искусства. А. В. Луначарский занимает, несомненно, первое место после Плеханова. Еще можно назвать В. Фриче и П. Когана, не первый десяток лет работающих в области критики и истории литературы". Не удивительно, поэтому, что в современной русской литературе до сих пор все еще нет — по верному указанию А. В. Луначарского — „систематического изложения основ эстетики" (А. В. Луначарский, „Основы позитической эстетики", Госиздат, № 1, 1923, стр. 3). Между тем в современной русской литературе наблюдается подъем интереса к вопросам искусства и эстетики; о таком подъеме свидетельствуют ряд статей, посвященных вопросам социологии искусства и эстетики (Львов-Рогачевский, А. Воронский, Керженцев, Фриче, Чужак, Вардин, Лелевич, Радцев, Завельчинская и др.).

Предлагаемые краткие очерки современной русской социологии искусства, — не могут, конечно, дать полное представление обо всех течениях марксистской социологии искусства, если читатель заинтересуется вопросами марксистской социологии искусства, то он, разумеется не ограничится этой книжкой и ознакомится, вероятно, с трудами Г. В. Плеханова, А. В. Луначарского и др. марксистских авторов в подлиннике. И если эти краткие очерки послужат т о л ч к о м к более углубленному изучению проблемы искусства, — цель автора будет вполне достигнута.

С. Г.

Ленинград,
октябрь, 1928 г.

Глава I.

Г. В. Плеханов.

Задачи научной эстетики Г. В. Плеханова. Взгляд Дарвина на происхождение чувства красоты. Биологический и социологический критерий красоты. Эстетические эмоции у первобытных народов. „Драгоценное" и „красивое". Состояние производительных сил как фактор, влияющий на развитие искусства. Закон „антитезы" в истолковании Дарвина. Утилитарный взгляд на искусство: „полезное" и „красивое". Изменчивость эстетических понятий и вкусов. Нормальные и ненормальные вкусы. Мотивы орнаментики у первобытных народов. Взгляд Э. Гроссе на происхождение мотивов орнаментики. Эстетическая теория Чернышевского. Критика ее основных положений. Задача искусства — воспроизведение жизни. Влияние географической среды на характер художественного творчества. Роль гения в истории искусства. Проблема гениальности в истолковании старой эстетической школы. Гений и социальная среда. При каких условиях возможно влияние гения на эволюцию художественных понятий? Взгляд Г. В. Плеханова на этот вопрос.

Сложный и многогранный вопрос о природе, предмете и задачах искусства до сих пор еще не освещен с достаточной полнотой в науке об искусстве. Между тем вопрос этот в равной мере интересует не только искусствоведов, но и социологов, психологов, историков культуры и педагогов.

По справедливому указанию Р. Пельше „у нас нет еще целых поколений и сотен тысяч марксистских художественных критиков, историков, теоретиков, установившихся традиций, школ, сотен тысяч руководств, исследований, учебников. У нас нет ни одной марксистской истории искусств и исследования о происхождении искусства. В области художественного творчества у международного пролетариата нет ничего хотя бы приблизительно подобного тому, что он имеет в области экономики и политики в виде классического „Капитала" К. Маркса и трудов Фр. Энгельса; тем большей заслугой Г. В. Плеханова является его попытка заложить основы для построения новой „научной эстетики" на принципах марксизма. Попытаемся дать краткую объективную характеристику эстетических взглядов основоположника русской марксистской школы социологии искусства.

I.

Еще Писарев указал на бесполезность споров об эстетике в виду субъективного характера наших вкусов: эстетика, как наука о прекрасном, имела бы право на существование в том только случае, если бы самое понятие о прекрасном было бесспорным и общезначительным но не зависело от наших разнообразных вкусов и субъективных оценок; „если же прекрасно только то, что нравится нам,

и если вследствие этого все разнообразнейшие понятия о красоте оказываются одинаково законными, тогда эстетика рассыпается — по словам Писарева — в прах. У каждого отдельного человека образуется своя собственная эстетика, и, следовательно, общая эстетика, приводящая личные вкусы к обязательному единству, становится невозможной".

Отсутствие „обязательного единства" во взглядах на прекрасное, отсутствие строго объективного общезначимого критерия прекрасного объясняет бессилие старой эстетики построить научную концепцию красоты. Новая, так называемая „научная эстетика" — как понимает ее основоположник русской марксистской концепции искусства Г. В. Плеханов, — ставит своей задачей изучение тех „вечных" законов, которыми обусловливается историческое развитие искусства: „научная эстетика — говорит Г. В. Плеханов в „Судьбах русской критики" — не дает искусству никаких предписаний. Она не говорит ему: ты должен придерживаться таких-то и таких-то 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, которыми обусловливается его историческое развитие. Словом, она объективна как физика, и именно — потому, что чужда всякой метафизики" („А. Л. Волынский").

Каковы же задачи, метод и предмет „научной эстетики", — как понимает ее Г. В. Плеханов?

Попытаемся ответить на этот вопрос словами самого же Плеханова.

Старая эстетика исследовала вопрос о происхождении и природе искусства оторванно от социальной среды и экономики: она рассматривает процесссы и продукты художественного творчества вне всякой связи с производительной деятельностью человека и изолировала художника от влияний экономических факторов общественной среды. Новая, так называемая „научная эстетика" в построении Г. В. Плеханова переносит центр тяжести вопроса о природе и происхождении искусства в плоскость анализа экономики и производительных сил. В соответствии с этим вопрос об искусстве трактуется Г. В. Плехановым в свете материалистического понимания истории. Верен ли этот взгляд? „Здесь не место доказывать его верность — говорит Г. В. Плеханов („Искусство". Изд. „Новая Москва", 1922 г., стр. 39). — Здесь мы просим читателя предположить, что он верен и взять вместе с нами это предположение за исходную точку нашего исследования об искусстве".

Отправляясь от этой предпосылки, Г. В. Плеханов предвидит существенное возражение со стороны дарвинистов: в „Происхождении человека и половом подборе" Чарльз Дарвин, опираясь на многочисленные свидетельства этнографов и факты, доказывает, что чувство красоты не только присуще животным, но даже играет в их жизни весьма важную роль. Как согласовать биологический критерий искусства с точкой зрения исторического („экономического") материализма? „Так как взгляд Дарвина на развитие видов есть несомненно материалистический взгляд, то нам скажут также, что биологический материализм дает прекрасный материал для критики одностороннего исторического („экономического") материализма".

Более углубленный анализ взглядов Дарвина на биологическую природу чувства красоты приводит, однако, к выводу, что сам Дарвин признает (во втором издании своего труда „Происхождение человека и половой подбор") факт ассоциации эстетических

эмоций у цивилизованных народов со сложными идеями: „у цивилизованного человека — говорит Дарвин — эти ощущения тесно ассоциируются, однако, со сложными идеями и с ходом мыслей". Это ценное указание Дарвина отсылает нас к социологии. Дарвин не прав, однако, в том смысле, что приписывает связь эстетических эмоций с „сложными идеями" исключительно лишь цивилизованным народам: вопреки его мнению эта связь наблюдается не только у цивилизованных, но и у первобытных народов; в этом не трудно убедиться, если обратиться к свидетельству этнографов и историков культуры. Спросим себя теперь: чем объясняется склонность дикарей украшать себя шкурой, когтями и зубами тигра или рогами и кожей бизона? По мнению Г. В. Плеханова в этой склонности дикаря обнаруживается желание показать свою силу и ловкость: предметы украшения дикарей „сначала носились лишь как вывеска храбрости, ловкости и силы, и только потом, и именно вследствие того, что они были вывеской храбрости, ловкости и силы, — они начали вызывать эстетические ощущения и попали в разряд украшений. Выходит, что эстетические ощущения не только могут ассоциироваться у дикарей со сложными идеями, но и возникают иногда именно под влиянием таких идей" (ibid стр. 42). Еще более яркой иллюстрацией ассоциации эстетических эмоций дикарей со „сложными идеями" может служить следующий, приводимый Г. В. Плехановым, пример: у многих африканских племен женщины носят на руках и на ногах железные кольца, вес которых достигает иногда пуда, затрудняя их ходьбу. Чем же объясняется этот обычай? Почему тяжелые железные кольца, которые Швейнфурт не без юмора называет „цепями рабства", кажутся дикарке заманчивым украшением? А потому, — отвечает Швейнфурт, — что эти племена „переживают теперь железный век"; иначе говоря: у них „железо является драгоценным металлом"; таким образом понятие „красивое" сливается в представлении дикаря с понятием „драгоценное": красиво-то, что драгоценно или, — как говорит Г. В. Плеханов, — „драгоценное кажется красивым, потому что с ним ассоциируется идея богатства.

Надевши на себя, положим, двадцать фунтов железных колец, женщина племени „Динка" кажется себе и другим красивей чем была, когда носила их только десять, т. е. когда была беднее. Ясно, что тут дело не в красоте колец, а в той идее богатства, которое с ними ассоциируется".

Приведенные примеры свидетельствуют о том что, эстетические эмоции вызываемые теми или иными комбинациями цветов и форм, ассоциируются в представлении первобытных народов с идеями более сложного порядка (идея богатства, силы, ловкости, храбрости и т. п.)[1].

„Идеал красоты, господствующий в данное время в данном обществе или в данном классе общества, коренится—по словам Г. В. Плеханова—частью в биологических условиях развития человеческого рода, а частью — в исторических условиях возникновения и существования общества или класса". („Искусство и общественная жизнь"). Каково происхождение тех „сложных идей", которые ассоциируются с эстетическими эмоциями? Чем обусловливаются эти сложные идеи? С точки зрения материалистического взгляда на историю возможен

[1] Богатую литературу вопроса приводит И. Гирн в своем труде „Происхождение искусства", Исследование его социальных и психологических причин, Гос. Изд. Украины, 1923 г. См. главу XV: „Происхождение самоукрашения". Стр. 160—171. Яркие художественные иллюстрации трудовых процессов в свете искусства дает И. Рабинович в книге „Труд в искусстве", Изд. „Земля и фабрика", М., 1928 г.

лишь один ответ: „указанная ассоциация и упомянутые сложные идеи обусловливаются и создаются в последнем счете состоянием производительных сил данного общества и его экономикой"; этот взгляд отнюдь не противоречит дарвинизму, т. к. ведь и Дарвин признает, что наши нравственные представления не таят в себе ничего абсолютного и подвержены изменениям в соответствии с изменениями условий общежития. Каковы же эти последние условия? Дарвин не дает никакого ответа на этот вопрос. С точки зрения материалистической концепции искусства, — как понимает ее Г. В. Плеханов, — эти условия „создаются состоянием производительных сил и изменяются вследствие развития этих сил". Область исследования Дарвина кончается, таким образом, там, где начинается область социологии искусства: для Дарвина человек — зоологический вид; для социологии человек — общественная особь.

Если природа человека объясняет возможность возникновения у него эстетических вкусов и понятий, то совокупность окружающих человека условий определяет „переход этой возможности в действительность" и объясняет, вместе с тем, почему данной общественной среде, классу, народу присущи в ту или иную эпоху именно те, а не иные эстетические понятия и вкусы.

Этот вывод Дарвина не оспаривается и сторонниками материалистического взгляда на историю.

Если природа не подвержена никаким изменениям, то она бессильна объяснить сущность исторического процесса, поскольку последний представляет собою не что иное, как „сумму постоянно изменяющихся явлений"; а если она „сама изменяется вместе с ходом исторического развития, то, очевидно, что есть какая-то внешняя причина ее изменений" (ibid, стр. 46). Вскрыть эту „внешнюю причину" явлений, обнажить социально-экономические корни искусства — задача историка-социолога. Как ни ценен биологический метод, все же он бессилен объяснить происхождение и природу искусства и в частности — тот факт, что отдельным народам, принадлежащим к одной и той же расе, присущи различные понятия о красоте.

Еще Дарвин указал на крупную роль психологического закона „антитезы" в развитии эстетического чувства и понятия о красоте: в силу этого закона пейзаж, например, кажется красивым как антитеза „городского строя", английская мещанская драма XVIII века — как антитеза английской придворной комедии. По меткому указанию Г. В. Плеханова „психологическая природа человека делает то, что у него могут быть эстетические понятия, и это дарвиновское начало антитезы играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененную роль в механизме этих понятий. Но почему данный общественный человек имеет именно эти, а не другие вкусы, отчего ему нравятся именно эти, а не другие предметы, — это зависит от окружающих условий" („Об искусстве"). Учесть эти условия и проследить закономерную связь между ними и эволюцией чувства красоты у различных народов — задача социолога искусства.

Более углубленный анализ чувства красоты и понятия о прекрасном приводит к выводу, что представление о красоте совпадает в сознании общественного человека с понятием пользы: разумеется, „не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым, но, несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно, т. е. что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком"... Формула „красивое-полезное" переносит центр тяжести вопроса о природе эстетической эмоции и происхождении понятия красоты в пло-

скость утилитарного толкования проблемы искусства, т. к. польза „лежит в основе эстетического наслаждения. Не человек — для красоты, а красота для человека". Отсюда следует, что критерий красоты совпадает в сознании общественного человека с представлением о пользе для общества, племени, рода и класса.

Ошибка эстетической теории Чернышевского заключается в том, что он не учел фактора, играющего крупную роль в истории развития эстетических вкусов и понятий — изменчивости эстетических понятий и вкусов людей. Построив свою эстетическую теорию на приципах материализма Фейербаха, Чернышевский защищает в своей диссертации „Эстетические отношения искусства к действительности" тот взгляд, что эстетические эмоции сводятся к повышению тонуса жизни: растения пленяют нас, по его мнению, свежестью цвета, роскошью и богатством форм, поскольку в них обнаруживается „богатая силами, свежая жизнь"; напротив, вид увядающего растения вызывает у нас противоположную эмоцию как проявление отсутствия или недостатка жизненных соков. Чернышевский не учел, однако, того важного факта, что наши эстетические вкусы чрезвычайно изменчивы, хотя он сам неоднократно указывает на этот факт в том же сочинении. Вопреки мнению Чернышевского бушмены и австралийцы, например, „никогда не украшают себя цветами, хотя живут в странах, очень богатых ими". Характерно, что орнаментика охотничьих народов почерпает свои мотивы не из растительного царства, а из животного быта; „орнаментика — говорит Г. В. Плеханов — берет свои мотивы у техники, а пляска — едва ли не самое важное искусство в таком (т. е. в первобытном *С. Г.*) обществе — нередко ограничивается простым воспроизведением производительного процесса. Это особенно — у охотничьих племен, стоящих на самой низкой из всех доступных нашему наблюдению ступеней экономического развития" („Основные вопросы марксизма"); таким образом свидетельство этнографов и историков культуры опровергает соображения Чернышевского.

Спросим себя теперь: в чем заключается критерий для распознавания нормальных и ненормальных вкусов? С точки зрения Чернышевского этот критерий нужно искать в природе человека; но т. к. природа человека подвержена изменениям в зависимости от хода культурного развития, то она не может, очевидно, служить таким критерием; вопреки мнению Чернышевского не может служить таким критерием и „хорошая жизнь, как она должна быть", так как представление о такой „хорошей жизни" у различных классов различно в зависимости от их экономического положения; отсюда следует, что „представления людей о жизни, а потому их понятия о красоте меняются в связи с ходом экономического развития общества" („Эстетическая теория Чернышевского"). Состояние производительных сил в ту или иную историческую эпоху так ярко и отчетливо отражается в произведениях первобытного искусства, что по ним можно безошибочно восстановить картину того или иного состояния этих сил.

В соответствии с этим объясняется тот факт, что мотивы орнаментики — на что указал еще Эрнест Гроссе — заимствуются охотничьими племенами из животного мира и человеческих форм: эти племена выбирают сюжетом для своей орнаментики „именно те явления, которые имеют для них наибольший практический интерес", предоставляя собирание растений, как занятие низшего порядка, женщине. Отсюда объясняется, почему в орнаментике охотничьих племен нельзя подметить следа мотивов, заимствованных из растительного царства, столь характерных для декоративного искусства цивилизованных народов: переход от животных орнаментов к растительным является символом

величайшего прогресса в истории культуры—„перехода от охотничьего быта к земледельческому".

Если психика первобытного охотника обусловливает возможность возникновения его эстетических вкусов и понятий, то охотничий быт и уровень состояния его производительных сил объясняют неизбежность того или иного уровня его художественных вкусов и эстетического кругозора. „Этот вывод, — говорит Г. В. Плеханов, — проливающий яркий свет на искусство охотничьих племен, является в то же время лишним доводом в пользу материалистического взгляда на историю".

Старая идеалистическая школа эстетики признавала источником искусства стремление человека „освободить прекрасное, существующее в действительности, от недостатков, мешающих ему быть вполне удовлетворительными для человека". Эстетическая теория Чернышевского идет вразрез с этим положением: по его мнению категория прекрасного в действительности выше категории прекрасного в искусстве, т. к. „произведения искусства представляют собою сурогат прекрасного в действительности". Задача искусства — воспроизвести стихию прекрасного, как она осуществлена в действительности.

Но что такое действительность на языке Чернышевского? „Под действительной жизнью — говорит Чернышевский — понимаются не только отношения человека к предметам и существам объективного мира, но и внутренняя жизнь; иногда человек живет мечтами, тогда мечты имеют для него (до некоторой степени и на некоторое время) значение чего-то объективного; еще чаще человек живет в мире своего чувства; эти состояния, если достигают интересности, также воспроизводятся искусством".

Задача искусства не ограничивается, однако, воспроизведением жизни: искусство не только воспроизводит, но и объясняет нам — по мнению Чернышевского — картину жизни и произносит „приговор мысли о воспроизводимых явлениях". В этом смысле художник не только воспроизводит явление окружающей его действительности, но и высказывает вместе с тем свое суждение о них; вот почему художник является судьей над явлениями действительности, и его произведения нередко служат для нас „учебниками жизни". Искусство воспроизводит картину жизни, но жизнь — „как она должна быть"—различна у разных классов. Это различие объясняется в первую голову различием экономического положения различных классов; в соответствии с этим и самое понятие о красоте претерпевает изменения в зависимости от экономического развития общества.

Ошибка Чернышевского заключалась в том, что он не выяснил вопроса, — как развиваются в истории представления о жизни; отсюда— его бессилие „утвердиться на диалектической точке зрения"; поэтому в его представления о жизни и об искусстве проник очень значительный элемент метафизики.

Посколько задачи искусства сводятся к воспроизведению жизни, постольку научная эстетика не могла встать на твердую почву до тех пор, пока не возникло учение о жизни.

Переходя к вопросу о том, какие силы влияют на характер и развитие искусства, необходимо, в первую голову, остановиться на анализе географической среды, как одного из факторов, способствующих развитию искусства. Отрицая непосредственное влияние среды на развитие искусства, Г. В. Плеханов полагает, что географическая среда „влияет на развитие искусства лишь „посредственно".

т. е. через общественные отношения, вырастающие на основе производительных сил, причем развитие последних всегда в большей или меньшей степени зависит от географической среды" (В. Фриче, „Г. В. Плеханов" и „Научная эстетика").

Старая идеалистическая школа эстетики приписывала первенствующее значение в истории искусства личности гения, как творца художественных ценностей, и в соответствии с этим признавала гениальность художника одним из крупнейших факторов эволюции эстетических понятий. Школа эта (Фихте, Шеллинг, Шербюлье, Ланге) рассматривала вопрос о гениальности без связи его с социальной средой и экономикой; субъективная школа эстетики (Вейнингер, Липс, Фолькельт, Генекен, Гюйо) сближает гениальность с творческой „универсальной монадой", понимая ее как „живой микрокосмос" или многогранную, ярко выраженную индивидуальность. Характерная особенность гениальности заключается, по мнению этой школы, в „эгоцентризме" гения; в соответствии с этим процесс художественного творчества рассматривался этой школой, как акт расширения личности художника путем подтверждения его воли к жизни за пределами его „я"; Отто Вейнингер, например, определяет гениальность, как „живой микрокосмос, наделенный универсальной перцепцией"; по словам Генекена душа гения — это „та душа, которая сумеет миллионом рук располагать, как своими; душа великого художника — это та душа, которая найдет себе созвучие в миллионе сердец, которая сумеет их и опечалить и обрадовать" („Опыт построения научной критики"); Гюйо подчеркивает универсальный характер гения: по его определению гениальность совмещает в себе „несколько единств души, несколько типов"; в этом смысле гения характеризует — по его словам — „способность быть оркестровым и обладать разом или последовательно самыми разнообразными тональностями". Ему удается концентрировать и ассоциировать несколько индивидуальностей в своей собственной... Он получает, таким образом, несколько единств души, несколько типов, которые он осуществляет в себе самом и для которых он служит связью... Гений—„самый сложный в силу того, что он множественный" [1].

Характерная черта старой идеалистической школы эстетики заключается в ее стремлении изолировать гения от окружающей его социальной среды и от экономики; в соответствии с этим гениальность рассматривалась этой школой оторванно от социальной обстановки, как некий самодовлеющий фактор, ничем не связанный с состоянием производительных сил общества. Г. В. Плеханов резко расходится с таким индивидуалистическим пониманием проблемы гениальности: по его словам гений „дает наилучшее выражение преобладающей эстетической склонности данного общества или данного класса" („Основные вопросы марксизма"). Художественный гений не есть какое-то самодовлеющее существо высшего порядка, оторванное от социальной среды: он дает лишь наиболее полное и яркое выражение тех взглядов и вкусов, которые господствуют в эстетике и которые нашли бы себе художественное воплощение и без гения: „если бы какие-нибудь механические или физиологические причины, не связанные с общим ходом социально-политического и духовного развития Италии, еще в детстве убили Рафаэля, Микель-Анджело и Леонардо-да-Винчи, то итальянское искусство было бы менее совершенно, но общее направление его развития в эпоху Возрождения осталось бы то

[1] См. проф. С. О. Грузенберг. „Гений и творчество". Основы теории и психологии творчества. Изд. П. П. Сойкина, Ленинград, 1927, стр. 116 — 124 (там же приведена литература вопроса).

же. Рафаэль, Леонардо-да-Винчи и Микель-Анджело не создали этого направления: они были только лучшими выразителями. Пробел, который остался бы в итальянском искусстве эпохи Возрождения вследствие ранней смерти их, оказал бы сильное влияние на многие второстепенные особенности в его дальнейшей истории. Но эта история не изменилась бы по существу, если бы только не произошло по каким-нибудь общим причинам какого-нибудь существенного изменения в общем ходе развития Италии" (см. В. Фриче, „Г. В. Плеханов и научная эстетика"). Гений — не творец общественной среды, а ее порождение.

К числу факторов, определяющих характер и уровень развития искусства, относится также влияние литературных и художественных вкусов одной страны на другую. Не следует, однако, преувеличивать влияние этого фактора, имеющего лишь второстепенное значение. Влияние это возможно лишь при наличии сходства общественных взаимоотношений этих стран, или — как говорит Г. В. Плеханов — „оно прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран".

Отсутствие сходства общественного уклада совершенно устраняет влияние этого фактора; взаимодействие литературных и эстетических факторов двух или нескольких стран предполагает наличие сходства их общественного быта и уровня культурного развития. В качестве иллюстрации этого положения Г. В. Плеханов приводит следующий пример: хотя псевдо-классическая французская литература пользовалась в свое время большим успехом у английской аристократии, тем не менее последняя не в силах была подняться до уровня французской литературы, так как английские аристократы оказались бессильными пересадить на английскую почву тот уклад общественных взаимоотношений, при котором французская псевдо-классическая литература достигла своего расцвета.

Таким образом, ни один из указанных факторов (географическая среда, индивидуальность и творчество гения, влияние литературных и художественных вкусов одной страны на другую) не объясняет природы искусства, его генезиса и законов его эволюции. В этом бессилии старой школы эстетики и кроется ее ахиллова пята. Новая научная эстетика, — поскольку она покоится на материалистическом понимании истории, — выдвигает новый фактор для объяснения природы, задач и генезиса искусства. Этот новый фактор, ускользавший из поля зрения старой эстетики, — связь искусства с экономикой.

Эта связь обнаруживается в истории первобытного общества: уже здесь „производительная деятельность человека влияет прямо — по словам Г. В. Плеханова — на его миросозерцание и на его эстетические вкусы".

Попытаемся осветить вопрос о связи искусства и уровня художественного развития первобытных народов с его экономикой.

Глава II.

Проблема искусства у первобытных народов.

Коммунистическое хозяйство у первобытных народов. Взгляд на этот вопрос М. М. Ковалевского и Н. И. Зибера. Полемика Г. В. Плеханова с Бюхером. Индивидуальное искание пищи. Переход к хозяйственной деятельности. Спор по вопросу о происхождении игры. Труд „старше" игры, производство „старше" искусства. Толкование Спенсера, Летурно, Гроссе и Бюхера. Искусство как средство борьбы первобытных народов за существование. Социальная роль искусства.

Между социологами-экономистами и этнологами с давних пор укоренилось убеждение в том, что хозяйство первобытных народов было по преимуществу коммунистическим. За последнее время взгляд этот, однако (защитниками его в русской литературе были М. М. Ковалевский и Н. И. Зибер), вызвал весьма существенные возражения со стороны целого ряда ученых: так, например, Карл Бюхер, оспаривая этот взгляд, склонен считать хозяйство первобытных народов индивидуалистическим. Для научной эстетики спор этот представляется далеко не безразличным: от того или иного решения этого вопроса зависит установка исторически обоснованного взгляда на проблему искусства первобытных народов: если „дикарь" оказывается индивидуалистом, как изображает его Бюхер, то его искусство непременно должно воспроизвести свойственные ему черты индивидуализма.

„Притом же — говорит Г. В. Плеханов — искусство является отражением преимущественно общественной жизни, и если вы смотрите на дикаря глазами Бюхера, то вы будете вполне последовательны, заметив мне, что нельзя говорить об искусстве там, где преобладает „индивидуальное искание пищи" и где между людьми нет почти никакой совместной деятельности". В самом деле, при господстве индивидуального искания пищи дикари должны были бы превратиться не только в индивидуалистов, но даже в эгоистов. Ссылаясь на исследования Дренрейха, Летурно, Ключака, Босса и других исследователей, Г. В. Плеханов оспаривает взгляд Бюхера: первобытные коммунистические инстинкты довольно долго сохраняются, — по его словам — и на более высоких ступенях культурного развития. Современные американские этнологи изображают краснокожих настоящими коммунистами. Уже... Пуэлль, директор северо-американского этнологического бюро, категорически говорит, что у краснокожих вся собственность принадлежала роду или клану, и важнейший род ее — ни в каком случае не поступал в исключительное распоряжение отдельных лиц или семейств. Мясо убитых на охоте животных в различных племенах распределялось на основании различных правил, но на практике все эти различные правила одинаково приводят к разделу добычи поровну. Даже у больших человекоподобных обезьян можно подметить склонность к общественной жизни; по крайней мере, по убеждению Дарвина человекоподобные обезьяны жили обществами.

Оспаривая взгляд Бюхера, Г. В. Плеханов полагает, что „искание пищи было первоначально общественным, а не индивидуальным" и что „первоначальным видом хозяйственной деятельности является собирание готовых даров природы".

Исследования вопроса о переходе искания пищи к хозяйственной деятельности затрудняется, по мнению Бюхера, невозможностью провести точную границу между трудом и игрою. Решение этого вопроса в высокой степени важно для выяснения генезиса искусства. По мнению Бюхера „игра старше труда, а искусство старше производства".

Г. В. Плеханов оспаривает этот взгляд Бюхера: ссылаясь на целый ряд исследований этнографов и историков культуры, он доказывает, что труд старше искусства и что „игра — на что указал Спенсер — дитя труда". По мнению Гроссе, оспаривающего взгляд Спенсера на происхождение игры, английский социолог выясняет лишь физиологическое значение игры, оставляя открытым вопрос об ее биологической роли. Однако, по словам Г. В. Плеханова — „с гораздо большим правом можно сказать, что сам Гроссе не заметил ее социологического значения". Труд — по словам Г. В. Плеханова — „настолько же старше игры, насколько родители старше детей, насколько общество старше своих отдельных членов".

Многочисленные наблюдения этнологов свидетельствуют о том, что у первобытных народов понятие о собственности и представления о „моем" и „твоем" возникают лишь у отдельных лиц и исчезают вместе с ними. Правда, имущество умершего очень часто истреблялось на его могиле; однако технические навыки и приемы искусства „производить вещи" передавались у первобытных народов из рода в род; к тому же при господстве принципа общественной собственности имущество отдельного лица, истреблявшееся на его могиле, было ничтожно и не влекло за собою почти никакого ущерба для его семьи; по свидетельству Летурно в те эпохи, когда истребление имущества на могиле умершего наносило ущерб его близким, оно постепенно стало исчезать, „уступая место простому символу истребления". Одним из самых ярких проявлений индивидуализма дикарей служит, по мнению Бюхера, весьма распространенный среди них обычай принимать пищу в одиночку. Наряду с этим, можно отметить и тот факт, что по свидетельству этнографов, у первобытных народов „каждый член семьи имеет свою движимую собственность, на которую никто из остальных членов семьи не имеет ни малейшего права и не обнаруживает обыкновенно никакого притязания. Нередко бывает так, что отдельные члены одной большой семьи даже живут отдельно от других в небольших хижинах". В этом явлении Бюхер видит подтверждение своей теории индивидуализма дикарей. То же самое явление наблюдалось, по указанию Г. В. Плеханова, и в Великороссии, где при коммунистической основе хозяйства отдельные члены семьи имели свою собственную движимость, что не мешало им, однако, проводить в жизнь принципы коммунистического хозяйства.

Подкрепляя свои возражения против теории Бюхера и Гроссе ссылками на многочисленные свидетельства этнографов и социологов, Г. В. Плеханов приходит к выводу:

1) что, вопреки мнению Бюхера, хозяйство первобытных народов было не индивидуалистическим, а коммунистическим;

2) что, вопреки мнению Эрнеста Гроссе „игра есть дитя труда", так как труд старше игры, а производство полезных предметов старше искусства.

Установив эти положения, как опорные пункты для построения марксистской теории искусства, Г. В. Плеханов опровергает утвержде-

ние Бюхера, будто развитие обрабатывающей промышленности начинается с раскрашивания тела.

Правда, по свидетельству целого ряда этнографов, некоторые первобытные народы (бушмены, австралийцы, чукчи и эскимосы) занимались живописью и скульптурой; однако, отсюда не следует еще, что их „художественная деятельность предшествовала производству полезных предметов и что у них искусство было „старше" труда; напротив, характер художественной работы первобытных охотников свидетельствует о том, что хозяйственная деятельность возникла у них ранее искусства, которое несет на себе яркую печать влияния производства полезных предметов на их эстетические вкусы и понятия о красоте; так, например, бушмены стали изображать в своих рисунках охоту лишь после занятия охотой; бушмены изображают павлинов, слонов, страусов и т. д. только потому, что эти животные и птицы играли крупную роль в их охотничьей жизни. Стремление изображать в своих рисунках животных и птиц появилось у первобытного охотника лишь после того, как он стал охотиться за ними. Указанные факты и многочисленные наблюдения этнографов и историков культуры приводят Г. В. Плеханова к выводу, что „труд старше искусства" и что, вообще, человек „сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной, и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения".

Если у первобытных народов танец воспроизводит символически те или иные трудовые процессы, то у непроизводительных классов танцы (напр., менуэт) выражает психологию этих классов; отсюда следует, что объяснение танцев у буржуазных непроизводительных классов не нуждается в ссылке на экономику; ведь „самое появление непроизводительных классов в обществе есть продукт его экономического развития. Значит экономический фактор вполне сохраняет свое преобладающее значение, даже уступая честь и место другому" („Основные вопросы марксизма"). Подводя итоги соображений Г. В. Плеханова по вопросу о социальной функции искусства, можно формулировать их так: в доисторические времена трудовые процессы предшествуют у первобытных народов первым проблескам их художественного творчества. Труд старше игры; производство полезных предметов старше искусства.

Таким образом, на низших ступенях цивилизации искусство служит средством борьбы первобытных народов за существование.

Попытаемся осветить вопрос о социальных функциях искусства на более высоких ступенях культуры. Какова социальная роль искусства в культурном обществе, разделенном на господствующие и угнетенные классы?

Глава III.

Искусство и общественная жизнь.

Два течения в истолковании вопроса о задачах искусства. Утилитарная школа (Чернышевский, Писарев, Добролюбов). Доктрина „искусства для искусства". Психологические и социальные мотивы творчества Пушкина. Социальные функции искусства. Взгляды на этот вопрос Белинского и Тургенева. Разлад между художником и окружающей его социальной средой. Расцвет эксплуатирующего класса влечет за собой его упадок. Может ли всякая идея служить предметом художественного произведения? Безыдейность упадочного буржуазного искусства. Происхождение импрессионизма. „Научная критика и публицистика".

Сложный и многогранный вопрос о социальной роли искусства, как фактора общественности, разделил русскую школу эстетиков и социологов искусства на два лагеря: первое направление нашло себе яркое выражение в русской литературе шестидесятых годов (Чернышевский, Писарев, Добролюбов).

Отвергая формулу „искусство для искусства", это течение русской школы эстетики видит в искусстве не самоцель, не довлеющую себе стихию, а средство к развитию человеческого сознания и улучшению общественного строя: „не человек для субботы, а суббота для человека; не общество для художника, а художник для общества".

Чернышевскому, например, формула „искусство для искусства" представляется такой же странной, как девиз „богатство для богатства" и т. п.; „все человеческие дела должны — по его словам — служить на пользу человеку, если они 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 удовольствие.

По мнению Чернышевского социальная роль искусства (и в особенности — поэзии) заключается в том, что оно должно служить проводником в широкие массы читателей добытых наукой сведений и понятий.

Искусство, как понимают его Чернышевский и Добролюбов, не только воспроизводит картину жизни, но и истолковывает, объясняет ее значение и в этом смысле произносит свой приговор над ее явлениями. Таков же взгляд Некрасова, называвшего свою музу — музой „мести и печали": „Будь гражданин! Служа искусству — говорит Некрасов, обращаясь к поэту — для блага ближнего живи, свой гений подчиняя чувству всеобнимающей любви" [1].

Противоположная школа „искусства для искусства", возглавляемая Пушкиным (в николаевский период его творчества), видит в искусстве самоцель; искусство, как некая довлеющая себе стихия, должно возвы-

[1] В области живописи к этой школе принадлежат художники Перов и Крамской.

шаться над жизнью и не может быть, поэтому, средством для борьбы за улучшение общественного строя. Художник — не трибун, не борец, а бескорыстный служитель музы; равнодушный к скорбям народным, поэт должен воспевать красоту ради нее самой: „Подите прочь! Какое дело поэту мирному до вас?" — говорит поэт, обращаясь к черни: „...душе противны вы, как гробы, для вашей глупости и злобы имели вы до сей поры бичи, темницы, топоры, — довольно с вас, рабов безумных!" Еще более яркое выражение нашла себе теория „искусства для искусства" в словах Пушкина: „Не для житейского волненья, не для корысти, не для битв, — мы рождены для вдохновенья, для звуков сладких и молитв!" („Поэту").

Какое же из этих двух направлений следует признать правильным? Для ответа на этот вопрос необходимо формулировать его более точно и трактовать его не с точки зрения идеи долга или нормы должного, а исключительно лишь с точки зрения анализа того, „что есть", т. е. анализа общественных условий данной среды и общественных настроений. При такой постановке вопроса его можно формулировать словами Г. В. Плеханова в такой редакции: „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"?

В соответствии с этим возникает и другой, не менее важный 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?"

Более углубленный анализ социологических мотивов творчества Пушкина свидетельствует, однако, о том, что он был сторонником теории „искусства для искусства" лишь во второй николаевский период своего творчества; напротив, в первый период своего творчества,— в эпоху Александра I Пушкин был печальником порабощенного народа и скорбел о его неволе: „Увы! Куда ни брошу взор, везде бичи, везде железы, законов гибельный позор, неволи немощные слезы, везде неправильная власть в сгущенной мгле предрассуждений!.."

Чем же объясняется такой резкий сдвиг в миросозерцании и настроении поэта? Ключ к решению этого вопроса кроется, по мнению Г. В. Плеханова, в катастрофе 14 декабря, оказавшей огромное влияние на судьбу Пушкина. Катастрофа декабристов, повлекшая за собой значительное понижение нравственного и умственного уровня русского общества в связи с опекой Николая I и шефа жандармов А. Х. Бенкендорфа над опальным поэтом, неизбежно должна была вселить в нем ненависть к всесильным временщикам и чувство протеста против их „покровительства"; отсюда становится психологически понятным, почему поэт с негодованием восклицает по адресу советников и покровителей: „Подите прочь! Какое дело поэту мирному до вас!" Отсюда же объясняется потребность Пушкина замкнуться в себе и „дорогою свободной" итти, куда влечет его „свободный ум". Настоящий народ совершенно выходит по словам Г. В. Плеханова 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.

Анализ психологических мотивов творчества Пушкина приводит Г. В. Плеханова к выводу, что „склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной

средой". Таким образом, тяготение художника к теории „искусства для искусства" — психологически неизбежная реакция против разлада между ним и окружающей его общественной средой. Яркой иллюстрацией этого положения служит, по мнению Г. В. Плеханова, склонность французских романтиков к „искусству для искусства". С другой стороны вера „людей шестидесятых годов" в торжество разума над гнетом политической реакции свидельствует о том, что так называемый „утилитарный взгляд на искусство, т. е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всегда ее сопровождающая радостная готовность участвовать в общественных битвах возникает и укрепляется — по мнению Г. В. Плеханова — там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством". Яркой иллюстрацией этого положения может служить — по мнению Г. В. Плеханова — тот факт, что целый ряд французских художников — сторонников теории „искусства для искусства", отверг эту теорию после революции 1848 года и провозгласил новый лозунг: искусство — для служения обществу. Утилитарный взгляд на искусство в равной мере уживается, однако, и с революционным и с реакционным настроением. Так, например, целый ряд французских писателей: Александр Дюма — сын, Альфред Мюссе, Ламартин и Дюкан отвергали теорию „искусства для 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!"

Спросим себя теперь: какая же из двух противоположных доктрин искусства более благоприятствует его росту?

Ценность художественного произведения определяется, вообще говоря, удельным весом его содержания: „Поэтическое и вообще художественное произведения — говорит Г. В. Плеханов — всегда что-нибудь рассказывают, потому что они всегда что-нибудь выражают"; если художник дает в своем произведении не образы, а логические построения и доказательства, то он перестает быть художником и превращается в публициста. В этом смысле нет и не может быть художественного произведения без идейного содержания, хотя не всякая идея может быть воплощена в форму художественного произведения. Социальная функция искусства состоит в том, что оно — „одно из средств духовного общения между людьми", и чем выше чувство, вызываемое в нас художественным произведением, тем сильнее его эстетический эффект, тем крупнее его роль, как средства духовного общения людей; если бы, например, скряга облек в форму песни свою скорбь по поводу утраты денег, то его песня не вызвала бы в нас никаких социальных эмоций, так как она не служит средством общения между ним и другими людьми. Противник теории утилитарного искусства И. С. Тургенев утверждал, что Венера Милосская несомненнее принципов 1789 года. Тургенев забыл, однако, что Венера Милосская становилась тем „несомненнее" в новой Европе, чем более созревало европейское население для провозглашения принципов 1789 года. Это не парадокс, а голый исторический факт.

Еще Белинский утверждал, что никогда не было и нет чистого безусловного или, — выражаясь философским языком, — „абсолютного искусства" (an und für sich). Даже мадонны Рафаэля, эти, казалось бы шедевры чистого искусства для искусства, и те „являются одним из самых характерных художественных выражений победы земного идеала над христианско-монашеским... Сквозь их религиозную внешность видится такая здоровая радость чисто земной жизни, что в них уже

не остается ничего общего с благочестивыми богородицами византийских мастеров.

Идеал красоты, как он преподносится сознанию данного класса общества в данную эпоху, „коренится частью в биологических условиях человеческого рода, создающих. между прочим, и расовые особенности, а частью — в исторических условиях возникновения и существования этого общества или этого класса".

Поклонники так называемой „чистой красоты" не замечают зависимости своих эстетических вкусов от целого ряда тех биологических и общественно-исторических условий, которые создают их эстетический кругозор. Психологические и социальные корни склонности к „искусству для искусства" таятся в безнадежном разладе между художниками или людьми, интересующимися искусством и окружающей их общественной средой.

Этот пессимистический мотив объясняет, по моему мнению, внутреннюю причинную связь между гнетом политического порабощения и экономической закабаленностью общества, с одной стороны, и теорией „искусства для искусства", как пессимистической доктриной — с другой стороны: подобно болотному растению, безотрадный пессимизм и неизбежно сопутствующая ему доктрина „искусства для искусства" произрастает лишь на гнилой почве социально-политического гнета личности и отрыва ее от здоровой социальной среды. С этой точки зрения доктрина „искусства для искусства" представляется лебединой песней упадочной эпохи политической реакции и грозным символом торжества капитализма и милитаризма, сковывающего мысль и волю порабощенной личности; отсюда — безысходная „трагедия одиночества" личности, оторванной от здоровой общественной почвы; отсюда — ее мучительная потребность найти забвение и убежище от политического и экономического гнета в истоках чистого „искусства для искусства", отсюда характерный для доктрины „искусства для искусства" призыв к квиетизму и равнодушию к скорбям народным („какое дело поэту мирному до вас"... „Чернь" Пушкина). Отсюда проистекает тот факт, что в революционные периоды „бури и натиска" доктрина „искусства для искусства" с ее проповедью политического квиетизма сменяется — на что указывает и Г. В. Плеханов — бодрым жизнерадостным оптимизмом с его призывом к социальным битвам и к служению обществу [1].

По верному указанию Г. В. Плеханова, „чем больше усилилось в новейшей Европе освободительное движение, направленное против буржуазного строя, тем сознательнее становилась привязанность к этому строю французских сторонников „искусства для искусства".

Когда эксплуатирующий класс достигает своего господства над угнетенным классом, — его дальнейший прогресс знаменует вместе с тем и его неизбежный упадок. В этом кроется ключ к разгадке „того на первый взгляд непонятного и даже, пожалуй, невероятного явления, что в странах, экономически отсталых, идеология господствующих классов оказывается гораздо более высокой, нежели передовых".

Ценность идеологии господствующего класса утрачивается по мере того, как он созревает для своей гибели. Искусство, создаваемое его переживаниями, падает.

Не всякая идея может, однако, служить темой для художественного произведения: источником вдохновения может служить для художника лишь такая идея, которая способствует общению между

---

[1] Ср. мою статью „Мировая скорбь в свете социологии" („Вестник Знания", 1926 г., № 1, стр. 39 — 43). В этой статье читатель найдет анализ и аргументацию защищаемого мною положения. *С. Г.*

людьми, а „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".

История учит, что крайний индивидуализм лишает художников источника истинного вдохновения. В эпохи упадка духовной жизни общественного класса художник, бессильный почерпнуть вне его источник вдохновения, замыкается в свое „я", а когда человек считает единственной реальностью свое собственное я, тогда он не может допустить, что существует объективная, разумная, т. е. закономерная связь между этим „я", с одной стороны, и окружающим его внешним миром — с другой. Внешний мир должен ему представляться или совсем не реальным, или же реальным только отчасти, только в той мере, в какой его существование опирается на единственную истинную реальность, т. е. на наше „я". Прекращается связь художника с „землей". Его фантазия уходит в „небо". Он становится мистиком"; отсюда объясняется безыдейность искусства упадочного класса. Безыдейность эта привела художественное творчество к импрессионизму, который „сделал творцом картины не человека с его многообразными переживаниями, а только ощущение". Впадая в крайний индивидуализм, художник-субъективист, считающий единственной реальностью свое „я", становится „круглым бедняком по части идеи".

В этом крайнем индивидуализме или — если можно так выразиться — в этом „эстетическом солипсизме" таятся корни такого уродливого течения в искусстве, как кубизм.

Крайний индивидуализм, господствующий в эпохи упадка буржуазного общества, делает художников „совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни, и осуждает их на бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно-фантастическими вымыслами. В окончательном результате такой возни получается нечто, не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте".

Таковы задачи и методы „научной эстетики". Вскрывая классовую идеологию в исторически-преемственной смене различных течений искусства, она произносит свой нелицеприятный суд над ними и вскрывает социальные корни искусства. В этом кроется „великая общественная сила научной критики"; в этом — ее „просветительный" и „публицистический" характер. Допустимо ли, однако, вторжение публицистики в область художественного творчества? „Если существуют действительно вечные законы искусства, — говорит Г. В. Плеханов, — то это те, в силу которых в известные исторические эпохи публицистика неудержимо врывается в область художественного творчества и распоряжается там, как у себя дома".

Глава IV.

А. В. Луначарский.

Отвергая устарелое традиционное определение эстетики, как „науки о прекрасном", А. В. Луначарский — и в этом заключается новизна метода его логических построений — определяет эстетику как „науку об оценках". В зависимости от критерия оценки, она может быть троякой: 1) с точки зрения истины, или гносеологическая оценка; 2) с точки зрения красоты, или эстетическая оценка в тесном смысле этого слова, и 3) с точки зрения добра, или этическая оценка. Поскольку все эти три критерия оценки совпадают, — „можно — по словам А. В. Луначарского — говорить о единой и целостной эстетике"; но т. к. в действительности эти критерии не всегда совпадают, то теория познания и этика должны быть выделены из области эстетики. С биологической точки зрения истиной, благом и красотой почитается все то, что „способствует жизни"; напротив, — все, что понижает тонус жизни, все, что разрушает или ограничивает ее, — считается ложью, злом и безобразием.

Поскольку интересы индивида далеко не всегда совпадают с интересами вида и даже вступают иногда в коллизию с ними, — эта коллизия на более высокой стадии развития приводит к противоположению индивидуальных интересов человека интересам семьи, рода, общины и нации: „семья, род, нация, человечество, — все эти представители идеи вида — сами зачастую находились во взаимной вражде, но вражда между эгоистическими и общественными стремлениями вообще выражалась с особенной яркостью. Разум становился на сторону индивида. Он осмеивал альтруистические, т. е. видовые, инстинкты, он ясно понимал, что жертвовать собою глупо, и разлагал общинный дух". Если бы индивидуалистический разум не был превзойден, то для человечества был бы навсегда пресечен всякий путь к идеалу.

Коллизия интересов индивида с интересами вида неизбежно приводит к борьбе; „о мирной солидарной работе всечеловечества не может быть в настоящее время — по словам А. В. Луначарского — и речи: самый страстный поклонник счастья „дальнего", провидец и паладин отдаленного будущего, а также самый прогрессивный и сознательный класс общества должны вступить в борьбу с косностью, ленью, себялюбием других людей и классов, с жадностью и тупостью привилегированных, невежеством и рабским духом униженных". Эта борьба — борьба идеалов и борьба за торжество идеала — уясняет человечеству его задачу, раскрывая смысл исторического процесса. По мере того, как человечество уясняет себе смысл исторического процесса, сверхличные инстинкты озаряются светом разумности; когда наступает слияние видового инстинкта с личным, — личность расценивает себя

как одно из звеньев цепи „великой жизни видов". Хотя индивидуальная и видовая оценки тождественны по существу, однако, индивидуальная оценка „видит меньше в будущем и прошлом, и если человек поднялся до того, что не позволяет себе жить до мгновения, а живет планомерно для всей жизни своей, то он поднимается и до того, что бы свою личную жизнь считать моментом по отношению к жизни вида". Жизнь индивида, подчиненная сверхличному идеалу, полна творческой борьбы, великих стремлений и радостей сотрудничества со всеми борцами за идеалы. Красивая жизнь, полная ярких переживаний и богатая содержанием, нередко требует гибели других жизней. С точки зрения узкой, мещанской морали культурный рост человечества, его прогресс может, пожалуй, казаться преступлением, — поскольку он угрожает разрушить чье-либо мещанское счастье: „только высшая точка зрения, — говорит А. В. Луначарский — точка зрения требования полноты жизни, наибольшего могущества и красоты всего рода человеческого, жажды того будущего, в котором справедливость станет само собою разумеющимся базисом красоты, дает нам руководящую нить: все, что ведет к росту сил в человечестве, к повышению жизни, есть красота и добро неразрывные, единые; все, что ослабляет человечество, есть зло и безобразие. Может казаться, что жертва целым народом для роскоши горсти тунеядцев есть прогресс культуры и что требовать низвержения такого порядка — значит жертвовать красотой во имя справедливости; противоречие — кажущееся: свободный народ создает красоту бесконечно более могучую и высокую".

Идеал общества гармонически цельных людей — борцов за лучшую жизнь человечества, примиряет добро и красоту.

Сродство логики с эстетикой исключает, по мнению А. В. Луначарского, всякие сомнения; процесс правильного мышления, следующего принципу наименьшей траты сил, служит источником высокого эстетического наслаждения: в этом смысле принято говорить о стройности логических построений, красоте доказательства, изящном методе решения задач и т. д. Познание также, как и эстетика, должно следовать принципу наименьшей траты сил, т. е. принципу целесообразности; в соответствии с этим „стремление к истине есть, несомненно, стремление к мышлению о мире согласно этому принципу". В приложении к общественному строю истина заключается лишь в „исследовании законов развития общества и открытия путей, какими можно овладеть этими законами, чтобы вести общество к его идеалу, — идеалу, продиктованному жаждой полноты жизни, жаждой красоты: таким образом идеал истины естественно совпадает с идеалом справедливости". Ученый — в сущности тот же эстет и художник: его задача — „превратить в стройный образ истины... твердый мрамор действительности".

Наука нередко разрушает субъективные представления и идеалы, властно подчиняя их железным законам необходимости, и безжалостно разбивает иллюзии утопистов: „стремление к истине часто противоречит — по словам А. В. Луначарского — непосредственному эстетическому чувству: оно разрушает красивые, но скороспелые построения, принуждает нас считаться с фактом, который, повидимому, вносит исгармонию в наше миросозерцание. Эстетическая оценка может резко итти вразрез и с практичекой оценкой. Отсюда следует, что для того, чтобы эстетика могла притязать на авторитет „науки об оценках", необходимо признать бесспорный критерий „наивысшего расцвета жизни вида"; поскольку, однако, этот критерий не получил еще всеобщего признания, мы вправе определить эстетику в более узком смысле этого слова, как „науку о непосредственной, аффекциональной оценке, сопровождающей наши восприятия и наши поступки".

Что такое красота?

Основной вопрос эстетики: что такое красота? — требует в первую голову анализа понятия эстетической эмоции. Основа эстетической эмоции — страдание или наслаждение; в соответствии с этим мы называем красивыми все те предметы, которые вызывают в нас эстетическую эмоцию и подымают тонус жизнерадостного чувства. Следует, однако, различать два рода жизнерадостности: жизнерадостность „перерасхода" и жизнерадостность „перенакопления". Без избытка жизненных сил невозможно свободное наслаждение: „в свободном танце человек разряжает избыток сил с наибольшей роскошью, т. к. в таком танце члены его движутся свободнее. Поскольку трата накопленного питания, т. е. претворение его в активную энергию, способствует росту сил, наслаждение такого рода относят обычно к категории эстетических наслаждений. „Жизнерадостность перерасхода — говорит А. В. Луначарский — есть жизнерадостность нужды. Жизнерадостность перенакопления есть жажда жизни и творчества; первая прекращается с восстановлением затраченной энергии, соразмеряется с ущербом, нанесенным средою; вторая — бесконечна, т. к. роскошная затрата энергии вызывает новый, все усиливающийся приток питания". Эти наслаждения невозможны в том случае, когда организму не обеспечен почему-либо приток питания: больному организму, например, недоступны радости жизни.

Попытаемся осветить основной вопрос эстетики — о критерии красоты. Что такое красота?

Традиционная эстетика исключает из области эстетических эмоций ощущения вкуса, запаха, а также осязательные и температурные ощущения, хотя косвенно и они влияют до некоторой степени на красоту наших сложных восприятий: так, например, благоухание способствует повышению эстетического настроения. Что касается зрительных, слуховых, иннервационных чувств, то мускульное или иннервационное чувство, сопровождающее всякое зрительное восприятие, формирует зрительное ощущение: „играя, мускулы, принимающие участие в процессе восприятия зрительного мира, должны работать правильно и мерно; то, что мы называем волнистой линией, правильной геометрической фигурой, прямой линией, свободным взмахом линии, красивым и правильным ритмом орнамента, — все это как раз соответствует требованиям организации глаза... Опыт учит с несомненностью, что именно правильные фигуры приятны глазу, а неправильные — неприятны".

То же явление наблюдается и мире звуков; ритмичные удары мы воспринимаем как приятные, а неритмичные — как неприятные. Опыт показывает, что на оценку зрительных и слуховых восприятий в значительной мере влияет количество энергии, которой располагает организм, и правильность ее траты. Анализ природы эстетических восприятий приводит А. В. Луначарского к выводу, что „все элементы, восприятие которых сопровождается положительным аффекционалом, суть элементы, легко воспринимающиеся, как бы приспособленные к органам человека, что вполне совпадает с био-механическими законами", и что „красиво то, что эстетично во всех своих элементах". Понятие „прекрасного" не исчерпывается, однако, понятием „красивого": ломаная линия, диссонансы и крики, телесные и душевные страдания могут быть элементами „прекрасного", не будучи, однако, „красивыми". Возникает вопрос: каким образом анти-эстетические явления могут вызывать в нас эстетические эмоции? Ответ на этот вопрос дает нам анализ понятия „прекрасного".

„Прекрасное" в искусстве.

Область „неэстетического" распадается на: анти-эстетические явления в тесном смысле этого слова и на явления, безразличные с эстетической точки зрения. „Анти-эстетическими явлениями мы называем те, восприятие которых сопровождается отрицательным аффекционалом. Отрицательным аффекционалом сопровождается всякая постановка жизнерадостности перерасхода"; так, например, мелькание яркого света перед глазами вызывает перерасход энергии. С точки зрения принципа наименьшей траты сил „анти-эстетично все, что требует чрезмерной и нецелесообразной траты сил, что заставляет орган работать неправильно. Формальным безобразием будет все, что прямо противоположно формальной красоте. Все, что связано со страданиями, болезнью, слабостью и т. п., воспринимается как безобразное по содержанию". Всегда ли, однако, болезнь, слабость и страдания вызывают анти-эстетические эмоции?

Бедняк, например, обреченный судьбой на жалкое существование, не будет питать чувства презрения или отвращения к больному, обиженному судьбой человеку.

Если боль, ощущаемая страждущим, заставляет морщиться сильного и здорового человека, то в сердце человека, пережившего тяжелые страдания, она рождает симпатию; таким образом „вид самых ужасных страданий мало-по-малу ассоциируется с представлением утех „царства небесного" или (у еще более усталых) покоя „нирванны". Отсюда следует, что у слабых и обездоленных людей эстетика развивается в соответствии с их моралью и религией.

Наряду с анти-эстетическими явлениями существуют еще явления, внушающие нам чувство страха. Хотя страх относится к крайне неприятным аффектам, однако, поскольку „страшное" выражает силу, оно „должно бы было симпатически заразить наблюдателя чувством мощи, если бы это движение парализовалось инстинктом самосохранения"; если нам удастся усыпить этот инстинкт, то „страшное" вызовет у нас эстетическую эмоцию, так как оно заражает нас жизненностью, превосходящей нашу: так, например, изображение рычащего льва и гневных чудовищ вызывает эстетический аффект потому, что они сдерживают в нас инстинкт самосохранения и доставляют нам наслаждение зрелища силы. „Величественное" может восприниматься нами не только в виде чего-то огромного, подавляющего своими размерами, но и в виде „статически-величественного"; так, например, охватывая взором расстилающуюся перед нами необъятную даль или безбрежное море, мы испытываем эстетическую эмоцию. Некоторые эстетики пытались объяснить эту эмоцию, вызываемую „статически-величественным", тем соображением, что, сознавая себя ничтожным перед подавляющею громадою гор, безбрежным океаном и т. д., человек сознает в то же время, что вся эта необъятная громадность коренится в его сознании и есть не что иное, как его „представление". Характерная черта эстетической эмоции, вызывающей в нас восторженное чувство при виде необъятных громад гор, безбрежного моря и т. п. — это чувство самозабвения, растворение нашего „я" в природе; в этом смысле мы говорим, например: „погрузиться целиком в созерцание", „забыться в восторге созерцания" и т. п. Более углубленный анализ понятия „величественного" приводит нас к выводу, что „величественными признаются те явления, в которых большие массы пространства или силы объединены чрезвычайно простым принципом: необъятный простор моря однообразен в своем равномерном ритме

волн, небо — огромно и просто... неправильные очертания облаков, неправильные группы звезд очень мало нарушают общее единство этого колоссального купола. Все величественное легко воспринимается, ибо оно просто; если вы обратите внимание на детали или если детали вообще выступают вперед, впечатление величественного исчезает".

„Единство в многообразии", как принцип эстетического, не уясняет, однако, самой сути эстетики, т. к. в величественном (в особенности — в области живописи) многообразие иногда преобладает над единством.

„Трагическое" — как один из аспектов „прекрасного", тем доступнее нашим восприятиям, чем менее душа наблюдателя поддается чувству страха и чем чаще привык он переживать те душевные движения, которые охватываются понятием „трагического". „Ужасное", так же, как и страдание, претворяется в творчестве художника в „трагическое", вызывая в нас чувство удивления. Стихия трагического прививает нам самообладание, приучая нас сохранять мужество перед наступлением опасности, и тем самым воспитывает в нас чувство мужества. В современной обыденной жизни трагическое начало вытесняется мелочностью, властью предрассудков, жадностью и обывательской хандрой: „прикованный Прометей — трагедия, а изобличенный в казнокрадстве отец семейства — нет, хотя бы страдания его, его жены, детей были очень сильны. Что могут нам дать эти страдания? Как и чем они возвысят нас? Заражают ли они нас повышенною жизнью? Где нет повышения жизни, где нет героического, там нет трагедии.

„Доктор Штокман — трагедия, хотя там нет особенных страданий, а декадентские драмы Метерлинка, несмотря на целое море страдания, тусклые кошмары".

Только понижением тонуса жизни можно объяснить тот факт, что в последнее время народилась „эстетика жалкого, дряхлого ноющего, никому не нужного". Измельчание чувства трагической красоты способствует подъему интереса к пошлому. „Пошлое, жалкое, слабое также может служить источником эстетической эмоции, а именно, возбуждая смех, т. е. в качестве комического. Строго говоря комическое не есть прекрасное. Произведения искусства, преследующие цель — изобразить комическое, могут быть прекрасными, поскольку они художественно обрабатывают предмет, т. е. дают нам легче воспринять массу разнородных и ярких явлений; комическое само по себе не прекрасно, но оно, тем не менее, вызывает эстетическую эмоцию — веселость".

Область эстетики не ограничивается красивым и прекрасным, но включает в себя также комическое и типическое. „В природе не все типичное прекрасно, в искусстве же — безусловно все, т. к. к обычным элементам при восприятии произведений искусства прибавляется еще мысль об умении художника, о его организующей силе: Чичиков не прекрасен; мы не любуемся им, но, презирая его, мы, во-первых, наслаждаемся его типичностью, а во-вторых, любуемся гением Гоголя".

Таким образом, на вопрос: что красиво? — мы можем теперь ответить: красиво все то, что эстетично во всех своих элементах и доставляет нам наслаждение (например — любованием изящных линий, гармонических звуков, переливами красок и т. п.); на вопрос: что величественно? — мы ответим теперь: величественно все то, что заражает нас повышенным тонусом жизни и придает нашей нервной системе гармонический ритм; наконец на вопрос: что эстетично? — мы ответим теперь: эстетично все то, что „дает нам необычайно большую массу восприятий на единицу затрачиваемой энергии".

В соответствии с этим эстетическое отношение к предмету означает способность „воспринимать его теми органами или теми элементами мозга, в которых он может возбудить наиболее целесообразную работу, т. е. так, чтобы оценка с точки зрения красоты непосредственного аффекционала оказалась возможно более высокой". Уменье эстетически наслаждаться всяким предметом требует тонкого, изощренного художественного вкуса. Спросим себя теперь: существуют ли общезначимые законы художественного вкуса, которым можно учиться? „Если объективные законы вкуса... допускают безграничное творчество, безграничное количество творческих вариаций и плодотворную эволюцию всего своего массива, так точно, конечно, и общие законы вкуса, общие законы каких-то особых пропорций допускают всевозможную свободу их применения. Гигантская художественная задача, которую разрешим не мы, которую мы, может быть, только подготовляем для наших сынов, будет заключаться именно в том, чтобы найти простые здоровые, убедительные принципы радостности творимого и применить их через посредство гигантской мощи к еще более грандиозной, чем теперь, машинной индустрии, к строительству жизни и быта наших счастливых ближайших потомков".

Что такое искусство?

Вопрос о качественной характеристике эстетической эмоции разделил эстетиков на две группы: первая группа, возглавляемая Шопенгауэром, утверждает, что „красота успокаивает, понижает в нас жизнь, усыпляя наши желания и похоти, дает нам насладиться мгновением мира и покоя"; другая группа эстетиков, возглавляемая Бейль-Стендалем, учит, что „красота, это — „promesse de bonheur", — обещание счастья, что она будит тоску по идеалу, словно нежное воспоминание о далекой милой и прекрасной родине, что именно жажда счастья охватывает нас и примешивает печаль к нашей радости на самых высоких ступенях эстетического наслаждения".

Противоречие между этими двумя точками зрения на природу и задачи искусства — мнимое. Что красота, разлитая в природе и воплощенная в произведениях искусства, действует на нас умиротворяющим образом, принося нам забвение от житейских забот и волнений, — этот взгляд не вызовет, конечно, никаких споров; с другой стороны, и сторонники противоположной школы не оспаривают „порыва в любовании"; даже глава этой школы — Шопенгауэр, примкнувший к учению Платона об идеях, не решился утверждать что чувство прекрасного исключает подъем жизненности; да и сам Платон мыслил „абсолютное", как „само средоточие жизни, центр наших стремлений, небесный источник бытия мира, от которого мы бедственнно отпали, но к которому жадно стремимся". Правда, Шопенгауэр мыслит волю, как некое злое, хаотическое начало; но во всяком случае и он считал прекрасным в явлениях природы то, что освобождает нас от оков эгоизма индивидуальности. Вообще пессимизм Шопенгауэра плохо уживается с идеализмом.

Пессимизм Платона относится лишь к земной юдоли, так как он признает „залитый светом блаженства, бессмертный, упоительно-прекрасный мир потусторонний".

Всякая красота представляется нам как бы „лучом из того царства".

Царство идеала преподносится нашему сознанию, как „громадная планомерная затрата энергии, постоянно восстанавливаемая, как совпадение реальности со всеми тайными, „для нас самих неясными стре-

млениями организма, а красота земли удовлетворяет нас в этом отношении хоть на мгновение, хоть через посредство одного какого-нибудь органа. Понятно, поэтому, что этот фрагмент будит жажду абсолютной красоты с тем большею силой, чем ярче в душе данного человека его эстетические идеалы".

Из всех искусств только одно — орнаментирующее, декоративное искусство — отвечает запросам активных натур: украшая жилища и города, оно изображает идеал совершенного человека, его боевые инстинкты, игру его страстей и устремление его пытливой мысли и творческой воли. Поскольку искусство обнажает гнойные раны быта, оно может быть названо реалистическим идеализмом. Первый род реалистического идеализма, отражающего в изображении совершенной жизни устремление общества и его искания „сверх-человечества" и „человекобога", может быть назван классическим; его характерные черты — чувство меры, гармония и покой.

Второй и третий роды идеалистического реализма, т. е. изображение стремящегося человека, этой „стрелы" направленной к „другому берегу", этого „моста совершенства", со всей его внутренней раздвоенностью, порывами, муками творчества, плодотворным смятением души, постигшей добро и зло, увидевшей свет впереди и мрак и грязь вокруг; и затем изображение этого мрака и этой грязи, чтобы заставить брата человека рвануться от них к свету, могут быть названы романтизмом бури и натиска".

Реалисты-идеалисты ставят своей задачей воспитать совершенного человека и выработать из него борца за строительство жизни; напротив, сторонники доктрины чистого искусства жаждут забвения „грубого мира действительности". Подавленное гнетом горя и стихийных бедствий, огромное большинство человечества, отчаявшись в возможности отвоевать себе счастье на земле, жаждет найти покой, отдохновение и мир „за пределами земной юдоли человека". При таких условиях искусство „становится символом небесного счастья". Этот род искусства А. В. Луначарский называет „мистическим идеализмом": „он в подавляющем большинстве случаев и по содержанию отличается от всех родов идеалистического искусства реалистов. Принадлежа людям, отчаявшимся в жизни, людям усталым и больным, он избегает всего бодрого, жизнерадостного, сильного; он рисует все, от чего веет грустью, тишиною. В pendante к романтизму идеалистическому существует мистический романтизм: он также изображает человека, стремящегося к идеалу, но т. к. идеал этот потусторонен, то и герой такого романтика-художника есть аскет или мистик, в котором осталось мало земного. Искусство этого рода свойственно классам, безнадежно угнетенным или отмирающим".

В отличие от художественного идеализма художественный реализм ставит своей задачей изображение типичности и окружающей нас действительности. Этот род искусства характерен для эпохи застоя буржуазии.

Спросим себя теперь: по каким законам развивается искусство? „Возникая на той же почве, что и хозяйство, т. е. на почве приспособления организмом среды к своим потребностям, искусство, как стремящееся к удовлетворению не нужд, грозящих смертью, а лишь свободных своих запросов, дарующих радость, может расцвесть лишь тогда, когда первоначальные потребности удовлетворены хотя бы временно. Развитие искусства самым непосредственным образом связано с развитием техники". Появление класса богатых призывает к жизни целые кадры художников — специалистов, отражающих в своих произведениях думы, страсти, идеалы и настроения этого класса. Вообще,

„каждый класс, имея свои представления о жизни и свои идеалы, налагает свою собственную печать на искусство, придавая им те или иные формы, то или иное значение; связь искусства с религией, а религии — с действительностью, определяющей тот или иной характер идеала, никогда не отрицалась.

Вырастая вместе с определенной культурой, искусство вместе с ним и падает.

Было бы ошибочно, однако, думать, что искусство не подчинено своим собственным внутренним законам развития. Какими же путями шло развитие искусства? Не следует забывать, что далеко не всем зрителям, слушателям и читателям доступны в равной мере восприятия всех сторон художественного произведения: „некоторые двери в великих произведениях навсегда заперты для большинства... Поэтому-то искусство вынуждено усложняться"; в погоне за новыми темами и достижениями публика постепенно забывает старые произведения искусства, не замечая падения уровня художественных вкусов. Достигнув известной высоты, художественная культура оказывается бессильной итти вперед; несмотря, однако, на падение культуры, искусство „продолжает развиваться, оно тщится дать все более роскошные цветы, но они оказываются странным пустоцветом. А между тем новая нация, новый класс не начинают там, где кончили старые. Тут действует другой закон, закон относительности красоты".

То, что легко и привычно для вас, трудно для меня, и наоборот, потому что привычки наши разные; то, что является желанным для вас, меня оставляет равнодушным. Прибавим к этому, что новый класс или раса развиваются обыкновенно во вражде с прежде господствовавшими и привыкают ненавидеть их культуру.

Поэтому фактический ход развития культуры прерывист. Достигнув пределов возможного, художественное творчество данного народа или класса приходит обычно в упадок: позднейшее поколение, идущее на смену отмирающего класса, по мере того, как обогащается запас его ассоциаций и изощряется его художественное чутье, „научается объективно наслаждаться всеми искусствами", благодаря чему ему становятся равно понятными и пагода индийцев, и египетский храм, и экстазы готики, и жизнерадостный стиль ренессанса; он равно перевоплощается в душу индуса, эллина и египтянина: не веруя, он „может умиляться молитвой ребенка; не жаждая крови, быть радостно потрясенным сокрушительным гневом Ахиллеса; погружаясь в бездонное глубокомыслие Фауста, — с улыбкой смотреть забавный фарс или игривую оперетку". Конечно, столь широкая амплитуда художественных восприятий и восприимчивость к самым разнообразным стилям различных эпох и народов может убить самостоятельное творчество и превратить нас в эклектиков, если только у нас не будет своего идеала. Но если жажда гармонии общественной жизни, жажда свободы и солидарности преодолеет упадочные настроения, то перед человечеством раскроются широкие перспективы исторического развития: „уже видны кое-где элементы красоты будущего — эти огромные здания из стали с изумительным полетом необъятных аркад, о каких не снилось ни одной культуре до нас, светлые, стройные; это чудное декоративное искусство Пювиса и его школы, умеющих, не нарушая гармонии здания, дать нам бесконечные, то грустные, то веселые перспективы, идеализированную природу и людей, настраивающих нас, словно музыка, на торжественный лад; это развитие художественной индустрии, проникающее, по свидетельству утонченнейшего эстета Уайльда, даже в хижины, — все это элементы будущего. Грядет новое, народное искусство, для которого заказчиком явится не богач, а народ".

Народ — этот „идеалист искони" — воодушевлен жаждой лучшей участи, но по мере того, как он сознает свою мощь, его идеалы принимают реалистический уклон: он все более готов теперь „предоставить, говоря языком Гейне, — небеса ангелам и воробьям и жить земной жизнью, расширяя и поднимая ее беспредельно". „Содействовать росту веры народа в свои силы, в лучшее будущее, искать рациональных путей к этому будущему — вот задача человека: украсить посильно жизнь народа, рисовать сияющие счастьем и совершенством картины будущего, а рядом — все отвратительное зло настоящего, развивать чувство трагического, радость борьбы и побед, прометеевских стремлений, упорной гордости, непримиримого мужества, объединять сердца в общем чувстве порыва к сверхчеловеку — вот задача художника".

Красота воплощается не только в искусстве и природе, но и в жизни: жизнь, полная ярких интересов и переживаний, — тоже красота, потому что она дарит нам восторги и счастье. Объединенными усилиями человечество творит художественные ценности для грядущих веков, и если данному поколению не суждено увидеть построенный им храм красоты, оно бережно передает его грядущим поколениям, почерпая источник счастья в самом процессе строительства жизни, в самом процессе творчества. „Вера активного человека — говорит А. В. Луначарский — есть вера в грядущее человечество, его религия есть совокупность чувств и мыслей, делающая его сопричастником жизни человечества и звеном в той цепи, которая тянется к сверхчеловеку, к существу прекрасному и властному, к законченному организму, в котором жизнь и разум отпразднуют победу над стихиями. Вера в грядущее человечество не совместима с мистической верой в заоблачный „потусторонний мир" и в мнимые блага, которые сулит человеку религия". „Единственное благо, единственная красота есть совершеннейшая жизнь"[1].

---

[1] А. В. Луначарский: 1) „Основы позитивной эстетики" (Госиздат, М.-Л., 1923 г.); 2) „Промышленность и искусство". („Искусство и революция", „Новая Москва", 1924 г.); 3) „Что такое искусство", („Этюды", Госиздат. М., 1922 г.); 4) Речь, произнесенная на открытии Петр. гос. свод. худ. учеб. завед". П., 1918 г.; 5) „Диалог об искусстве", М., 1918 г.

Глава V.

Вопросы современной русской социологии искусства

(А. Воронский, Н. Чужак, Л. Ортодокс, Л. Троцкий, Н. Бухарин, В. Фриче, Б. Арватов, А. Богданов).

Что такое искусство?

Сложный и многогранный вопрос о природе, предмете и задачах искусства до сих пор еще остается открытым в науке об искусстве. Различие точек зрения на этот вопрос объясняется различием методологических подходов к нему — в зависимости от принадлежности исследователя к той или иной эстетической и социологической школе.

В современной русской марксистской эстетике перекрещивается целый ряд различных точек зрения, заостряющих методологические вопросы социологии искусства и вносящих поправки в формулировку этих вопросов. Поправки эти касаются, главным образом, постановки следующих вопросов: 1) искусство — познание жизни; 2) искусство — строение жизни; 3) докрина „искусства для искусства"; 4) проблема „направленчества" в искусстве; 5) социальные функции искусства, и 6) искусство и действительность.

Искусство — познание жизни.

Первое течение современной марксистской эстетики (А. Воронский) видит задачу искусства, как и науки, в познании жизни. Предмет науки и искусства — один и тот же: раскрыть всю полноту содержания действительности во всем многообразии ее проявлений; в этом смысле искусство отличается от науки лишь путями и методами познания жизни: „наука — говорит А. Воронский — анализирует, искусство синтезирует; наука — отвлеченна, искусство — конкретно; наука обращена к уму человека, искусство — к чувственной природе его. Наука познает жизнь с помощью понятий; искусство — с помощью образов в форме живого чувственного созерцания".

Этот взгляд на различие научного и художественного познания жизни и действительности — как двух типов миропознания — нашел себе наиболее полное выражение и глубокомысленное истолкование в эстетике Шопенгауэра: „Определяя искусство, как род созерцания предметов независимо от законов основания, — писал я в другом месте: [1] — Шопенгауэр видит его источник в адэкватном познании идеи. Всякое научное познание изучает явление „с его законами, связью и возникающими из того отношениями", — поскольку оно преломляется

[1] С. О. Грузенберг, Гений и творчество. Основы теории и психологии творчества. Изд. П. П. Сойкина, Лен., 1924 г., стр. 107.

сквозь призму времени и пространства, — как одно из звеньев бесконечной цепи явлений; напротив — искусство выхватывает явление из потока мирового течения, изолирует его от причинной связи с цепью других явлений, воссоздавая его в художественных образах" (А. Шопенгауэр, „Мир, как воля и представление" (Том I. Пер. А. Фета; стр. 218).

Еще Белинский указал на то, что поэт „мыслит образами" и не доказывает, а „показывает" истину; т. к. „содержание поэзии — истина, то и произведение поэзии суть величайшая действительность". Дар подлинного художника — „видеть идеи"; в соответствии с этим художник не копирует, как фотограф, картину действительности, а перевоплощает ее „всезрящими очами своего чувства". Яркой иллюстрацией этого взгляда на задачи искусства, как познания жизни с помощью образов, может служить остроумное указание Гете на то, что „если написать мопса вполне схожего с натурой, то от этого станет только одним мопсом больше на свете, и никакого обогащения в этом не будет".

Воображению художника преподносится образ предмета не со всеми его чертами, а исключительно лишь с такими, которые представляют в той или иной мере познавательную ценность: все черты, лишенные познавательной ценности, все случайное, привходящее, неинтересное устраняется из поля зрения художника. В головокружительном вихре жизни художник со свойственной ему прозорливостью схватывает и запечатлевает такие черты явлений, которые ускользают от нашего внимания: „из мелочей, из малого он синтетически создает крупное, большое, он увеличивает предметы и людей в своем художественном микроскопе, проходя мимо знаемого, познанного. Жизнь он возводит в „перл создания"; черты, свойства, рассеянные, разбросанные кругом, он собирает воедино, выделяет характерное". Таким путем художник претворяет жизнь, как она есть, в картину „жизни лучшей, чем она есть, и более похожей на правду, чем реальнейшая реальность". Вот почему художник должен обладать острой прозорливостью и даром проникновения. Отсюда следует, что искусство, по самому заданию своему, есть „познание жизни в форме чувственного, образного понимания ее".

Подобно псевдо-науке существует и псевдо-искусство. Когда художник, теряя под ногами реальную почву, отдается игре воображения, — в его творчестве художественные образы вытесняются символами: он мыслит не образами, а понятиями, впадая в тон публициста и резонера. Еще Г. В. Плеханов и Анатоль Франс указали на неизбежность вторжения в область художественного творчества элементов публицистики. Как ни желательно, а порою даже благотворно вторжение публицистики в область искусства, тем не менее субъективизм, идеология и публицистика не должны искажать художественных образов; субъективные настроения художника должны соответствовать художественной ценности произведения искусства. В соответствии с этим художник должен стремиться к тому, чтобы „публицистика и политика были в то же время на уровне лучших идеалов человечества... От Белинского и Чернышевского этот взгляд на искусство, как на особый метод познания жизни, воспринят марксизмом и в первую очередь — лучшим философом и теоретиком искусства в марксистской среде — Г. В. Плехановым". Формула А. Воронского оспаривается Н. Чужаком: по его мнению задача искусства сводится не к истолкованию действительности, не к познанию жизни, а к жизнестроению: „искусство, как метод познания жизни (отсюда — пассивная созерцательность) — вот лозунг, под которым идет пролетарское представление

о науке и искусстве". В научном, как и в художественном творчестве пролетариат видит центр тяжести не в познании, а в „непосредственном строении вещи, включая сюда и идею, как определенную инженереальную модель".

По мнению А. Воронского нельзя, однако, противопоставлять „познание" „строению" т. к. „познание есть тоже, в известном смысле, волевой акт" и „воля входит непременным элементом в акт познания". Волевой акт наблюдается в процессе творчества и в эстетическом восприятии зрителя, слушателя и читателя, поскольку он воспроизводит в своей психике творческий процесс художника и тем самым сопереживает с ним его творческую эмоцию. Вопреки мнению Н. Чужака искусство отнюдь не предполагает в читателе, зрителе и слушателе пассивную, мягкую психику. История учит, что искусство нередко служило стимулом к активной борьбе: „достаточно вспомнить почетную, благодетельную, благородную роль, которую сыграло старое русское искусство (в целом) в деле борьбы с царской деспотией, с русской растеряевщиной и окуровщиной, чтобы утверждения товарища Чужака повисли в воздухе (А. Воронский)".

Отрицая искусство как метод познания жизни, футуристы впадают в явный субъективизм.

Теория чистого искусства уподобляет художника Иегове, который творит из „ничего". Отвергая доктрину „искусства для искусства", А. Воронский полагает, что „в основе подлинного искусства лежит опыт. Художник — экспериментатор и наблюдатель: его произведение всегда обусловлено духом эпохи, психологией класса, сословия, группы, к которым он принадлежит. Он служит определенным жизненным интересам, — хочет того или нет художник. В равной мере и прекрасное не является самодовлеющей ценностью. Искусство в конечном счете утилитарно". Утилитарный характер искусства сказывается в том, что оно служит интересам и нуждам того или иного класса. В искусстве, как и в науке, нет ничего „помимо классового субъективизма", заостренного против интересов его антипода — другого класса. Анализ искусства с точки зрения классового расчленения ни в какой мере не может, однако, поколебать общезначимой художественной ценности подлинно великих произведений искусства. Не даром Г. В. Плеханов предостерегал от вольных и невольных искажений великих творений искусства сословными, групповыми и классовыми предрассудками лжекритиков искусства [1].

Искусство — строение жизни.

Отвергая формулу А. Воронского „искусство — познание жизни", Н. Чужак определяет искусство как метод строения жизни: „искусство есть — по его словам — своеобразный, эмоциональный, по преимуществу диалектический подход к строению жизни. Здесь — четкий и ясный водораздел „эстестроения, — преодоления тож. Этап жизнепознания сдается в музей, а с ним — и гамлетизм всякого рода". Характерными чертами старого искусства служат, по мнению Н. Чужака — пассивность восприятия и оторванность зрителя, читателя и слушателя от процесса творчества; отсюда — „обезволение" как принцип старого искусства. Новое искусство покоится на творческой производительской деятельности рабочего класса, который призван преодолеть вялую, пассивную психику старого читателя, зрителя и слушателя:

[1] А. Воронский, Искусство как познание жизни и современность. Изд. „Основа", Иваново-Вознесенск, 1924 г.

„нет больше „храмов" и кумирен искусств, где окутанные фимиамом жрецов обитают священные абсолюты. Есть мастерские, фабрики, заводы, улица, где в общем праздничном процессе производства — творятся... товаросокровища... Ритмика искусства — ритм труда, это едино... Абсолюты низвергаются с престолов, обращаясь в рядовой товар".

Художник призван творить не „абсолютные" художественные ценности, а новые конструкции преодолеваемой материи. В соответствии с таким пониманием задач искусства, Н. Чужак мыслит художественное творчество как „единый радостный процесс ритмически организованного производства товаро-ценностей в свете будущего". Многомиллионная армия пассивных созерцателей и небольшая группа специалистов-изобретателей должны слиться воедино для солидарного строительства жизни, проникнутой „радостью постоянного видения мира по-новому". Идеологический подход к искусству выдвигает новый лозунг: творчество, новых идеологических или материальных ценностей. Позднейшие теории привнесли в эту формулу искусства две поправки: 1) замена термина „творчество" понятием „производство" и 2) устранение деления на „форму" и „содержание" художественных произведений, т. к. речь может итти лишь о назначении вещи.

Теоретики искусства, внесшие эти поправки, обходят, однако, молчанием вопрос: „как же именно творится (производится) через искусство вещь?" Как следует понимать идеологические ценности? Отсюда — „грубая вульгаризация материализма, определенное прикладничество искусства, его явная недооценка, своего рода хвостизм".

Поскольку идеологические ценности приемлемы лишь под углом их назначения,—не может быть и речи об отрицании „идеи вещей"; идея вещи или „вещь в модели" служит содержанием искусства дня; „отсюда — принятие всякого рода экспериментального искусства — от био-механических подготовительных шагов до построения мира диалектического моделирования".

Пролетарское понимание задач искусства выкристаллизовывается под знаком жизнестроения: „под знаком преодоления, в противовес изгоняемой безвольности восприятия, строится отношение к процессу искусствостроения. Под знаком волевого заострения аппарата и устремления к коммунизму — говорит Н. Чужак — мыслится нами искусство дня". При таком понимании задач искусства пролетариату не нужна, вообще, ни одна школа искусства: „все хорошо в свое время", „все на потребу продвижки класса к коммунизму — в должном диалектическом соответствии" [1].

Доктрина „чистого искусства".

Вопрос о доктрине так называемого „чистого искусства" вызвал в русской марксистской социологии оживленный обмен мнений. Наибольший интерес для характеристики этого течения современной русской марксистской школы социологии искусства представляет интерпретация Л. И. Ортодокса и Л. Д. Троцкого.

Л. И. Ортодокс расчленяет этот вопрос на два момента: если принцип „искусство для искусства" трактуется как требование полной изоляции искусства от окружающей действительности, сведение художественного творчества к произвольной, субъективной игре красок и звуков, если — иными словами — задача художника сводится исключительно к тому, чтобы вызвать в читателе, зрителе и слушателе то

[1] Н. Чужак, Под знаком жизненности, „Леф", кн. I.

или иное настроение, — то при таком понимании принципа „искусства для искусства" он утрачивает всякую почву и не выдерживает никакой критики. Но возможно еще и другое толкование принципа чистого искусства: можно понимать его в том смысле, что искусство подчиняется своим собственным законам и преследует свои особые задачи.

В отличие от ученого художник воспринимает и воссоздает типичные черты явления, воплощая их в образы, и не преследует в процессе творчества никаких утилитарных целей.

При таком понимании задач искусства художественные произведения могут иметь лишь косвенное утилитарное значение, — поскольку они оказывают облагораживающее действие на психику читателя, зрителя и слушателя и влияют в той или иной мере на все другие стороны духовного творчества.

Нетрудно видеть, однако, что при такой постановке вопроса об утилитарном значении искусства можно говорить лишь постольку, поскольку искусство подчиняется своим собственным законам творчества. В этом смысле еще Потебня провозгласил девиз: „искусство — для художника".

Такая реалистическая интерпретация принципа „чистого искусства" вряд ли может вызвать какие-либо возражения. Эстетическая формула Уайльда. направленная против натуралистической школы Золя, отвергает принцип протоколирования действительности. Эта последняя школа ставит искусство выше действительности: „искусство" — по словам представителя этой школы — „находит свое совершенство внутри, а не вне себя. Его нельзя судить внешним мерилом сходства с действительностью. Оно скорее — покрывало, чем зеркало. Оно знает цветы, каких нет в лесах, птиц, каких нет ни в одной роще. Оно создает и уничтожает мириады миров и может алой нитью притянуть с небес луну". По мнению Л. И. Ортодокс искусство служит до известной степени продолжением творческого процесса сил природы: „искусство — по ее словам — это природа и история плюс художник".

Воплощая в конкретные чувственные формы типичные черты рода или вида, художник создает образ, который может быть более совершенен, чем соответствующее индивидуальное существо действительного окружающего мира; в соответствии с этим цветы, животные и птицы, изображенные на полотне кистью художника, могут, во многих отношениях превосходить живых птиц, животных и живые цветы.

Признавая превосходство искусства над действительностью, мы тем самым подрываем тот источник, из коего искусство почерпает свое содержание.

Опасность этой теории заключается в том, что она заглушает творческие силы художника и разрешается напоследок в проповедь холодной, рассудочной и бесвкусной искусственности[1].

Чистое и „тенденциозное" искусство.

Спор защитников доктрины „чистого" и „направленческого" искусства, возникший между либералами и народниками, лишен — по мнению Л. Д. Троцкого — всякой почвы в глазах сторонников материалистической диалектики: с точки зрения теории объективного исторического процесса искусство, если иметь в виду его общественные

[1] Л. Ортодокс, О. Уайльд. Изд. „Основа", Иваново-Вознесенск, 1923 г. (Первоначально напечатано в московском журнале „Дело" за 1916 г.).

функции, носит всегда утилитарный характер: „оно находит для темных и смутных настроений нужный им ритм слов, сближает мысль и чувство или противополагает их друг другу, обогащает духовный опыт лица и коллектива, утончает чувство, делает его гибче, отзывчивее, отзвучнее, расширяет емкость мысли за счет не личным путем накопленного опыта, воспитывает индивидуальность, общественную группу, класс, нацию". Действие искусства на психику читателя, зрителя и слушателя совершенно не зависит от того, будет ли оно признано „чистым" или „тенденциозным" искусством. В истории русской общественности „направленчество" было крупным течением интеллигенции, искавшей спайки с народом. Изнемогая под гнетом царизма, интеллигенция стремилась „доказать народу", что только о нем и думает, им только и живет, что она его „ужасно, ужасно" любит и что точно так же, как идущие в народ народники готовы обходиться и без чистого белья, и без гребешка, и без зубной щетки, так и в искусстве своем интеллигенция готова пожертвовать „ухищрениями" формы ради того, чтобы дать наиболее прямое и непосредственное выражение страданиям и надеждам угнетенных. Буржуазия, стремившаяся закрепить свою связь с интеллигенцией, провозгласила лозунг: „искусство для искусства". Марксистской точке зрения равно чужды оба эти течения: «в плоскости научного исследования марксизм одинаково уверенно ищет социальных корней как „чистого", так и направленческого искусства. Марксизм не интересуется вопросом о мыслях и чувствах, выражаемых художником; его интересуют, в первую голову, вопросы: „Какому порядку чувств отвечает данная форма художественного произведения во всех ее особенностях? Какова социальная обусловленность этих мыслей и чувств? Какое место в историческом развитии общества, класса они занимают? И далее: каковы элементы литературного наследства, пошедшие на выработку новой формы? Под влиянием каких исторических толчков новые комплексы мыслей и чувств пробили скорлупу, отделяющую их сферы поэтического сознания?".

Таковы те проблемы социологии искусства, которые интересуют марксистов.

Социология учит, что каждый класс проводит свою „политику" в сфере искусства и в соответствии с этим предъявляет к художнику определенные требования: так, например, меценатство, свившее себе гнездо во дворцах, вызвало определенный спрос-предложение; „массовый, анонимный характер" господствовавшей буржуазии привел к господству доктрины „чистого" искусства. Направленчество интеллигенции точно также не лишено классового эгоизма: „без народа интеллигенция не могла обосноваться, утвердиться и завоевать себе право на историческую роль. Но в условиях революционной борьбы ее классовый эгоизм выворачивался на изнанку, принимая на левом ее крыле форму высшего самоотвержения. Оттого-то интеллигенция не скрывала, а изо всех сил провозглашала направленчество, жертвуя нередко в искусстве своим искусством, как жертвовала многим другим".

Искусство революции еще не народилось; однако и теперь уже выкристаллизовываются элементы этого искусства: „есть намеки, попытки и, главное, есть революционный человек, который по образу своему формирует новое поколение и которому это искусство все более нужно". Трудно, конечно, предугадать, когда наступит час его расцвета; но несомненно одно: искусство революции грядет и несет благовестие о новой красоте, о новом, свободном человеке — творце новой жизни! [1].

[1] Л. Д. Троцкий, Литература и искусство, Изд. „Красная Новь", М., 1923 г.

Социальные функции искусства.

В. Фриче.

Социальные функции искусства в доисторические времена, когда искусство служило для первобытных народов орудием борьбы за существование, были конечно ничтожными. Иное дело эпоха более высоких ступеней культуры: „В обществе, разделенном на классы, на классы господствующие и классы подчиненные, искусство является — по словам В. Фриче — одним из средств классового самоутверждения, классовой борьбы и классового господства".

Как ни скудны наши сведения о времени возникновения искусства в доисторическую эпоху, тем не менее кой-какие данные свидетельствуют о первых побегах художественного творчества в эти отдаленные времена: так, на юге Франции на стене одной из пещер было найдено изображение на стене бизонов-быков; в той же пещере был найден олений рог с изображением на нем оленя и лосей; эти первые побеги древнего искусства восходят к „четвертичной эпохе", когда европейцы жили еще в пещерах и занимались охотой и рыболовством. Возникает вопрос, что могло побуждать к творчеству художников этой отдельной эпохи, когда об общественной организации или культуре не могло быть, конечно, и речи? „На этот вопрос — говорит В. Фриче — мы с точностью ответить не можем. Но, если принять во внимание, что бизоны и лоси были главным предметом охоты пещерного человека, что от удачной охоты зависело материальное существование пещерников, их здоровье и жизнь, то можно согласиться с исследователями, полагающими, что эти изображения служили средством как бы подчинения себе охотничьей удачи, подчинения своей власти тех животных, которыми питались пещерные жители, и вместе с тем возможно, и средством воспитания молодежи в духе необходимости и навыков охоты".

Древнейшие памятники искусства свидетельствуют о том, что искусство у первобытных народов обязано своим происхождением потребности облегчить борьбу за существование: мотивы орнаментики доисторического человека (воспроизведение животных) играли в его глазах роль колдовского заклинания. Наблюдения над бытом первобытных племен (африканских бушменов, эскимосов, австралийцев и т. д.) приводят к выводу, что им известны были в зачаточном состоянии все виды искусства — танцы, живопись, поэзия и косметика, — поскольку она отвечала эстетической потребности дикарей — украшать свое тело. Истоки всех этих видов искусства первобытного человека объясняются его эстетическим чувством — потребностью украшать свое тело и воспроизводить сочетания слов, звуков и мимических жестов с целью вызывать в нем известное настроение. Было бы ошибочно, однако, думать, что эстетическое чувство дикаря — первичное: оно — производное, так как обязано своим происхождением процессу борьбы за существование и потребности облегчить эту борьбу. Разукрашивая свое тело линиями, кружками и перьями, дикарь преследовал двоякую цель: понравиться дикарке и напугать своего врага; таким образом уже в первых проблесках своего художественного творчества дикарь руководствовался инстинктом продолжения рода и выживания племени; тем же задачам служили у первобытных народов танцы. На первобытных танцах не трудно проследить их общественное значение; в этом смысле танец доисторического человека может служить косвенным свидетельством о социальной значимости искусства. Иллюстрацией этого

тезиса может служить чрезвычайно распространенный в Австралии танец „коробори", в котором женщины исполняют роль оркестра. Танец этот выявляет ловкость и силу дикаря не только как искусного охотника и храброго воина, но и как здорового крепкого мужчины, обещающего дать здоровое потомство. Таким образом танец, „как и косметика", служит косвенно — по словам В. Фриче—целям улучшения и продолжения племени, т. е. целям жизненным, весьма насущным, но и весьма материальным. Исполняя тот же танец накануне военного похода с целью повысить боевой дух в сражающихся, дикарь повышает тем самым число шансов на победу и военную добычу. При заключении мира тот же танец исполняется обоими враждующими племенами с целью закрепить связь между ними. Поэзия диких племен отличается крайне примитивным характером: она состоит из повторений одних и тех же восклицаний и слов; и все же в этих первых побегах поэтического творчества можно подметить связь между эстетическими представлениями доисторического человека и его военными походами и охотою. „Если присмотреться таким образом — хотя бы и вскользь — к искусству первобытных племен, к искусству дикарей — говорит В. Фриче — то мы видим, что оно известным образом (известным воспроизведением телодвижений, известным подбором слов и звуков, путем известного рода украшений) вызывает определенные чувства или настроения, объединяет в одном чувстве или настроении многих, причем эти чувства и эти настроения суть такие именно, которые нужны для более обеспеченного существования племени или для его размножения в виде наиболее приспособленных к жизни экземпляров". Отсюда следует, что искусство обязано своим происхождением потребности общественного коллектива в продолжении рода и выживании племени; в этом смысле функции примитивного искусства или точнее — первых его побегов — играют весьма важную роль орудия для борьбы за существование. Связь искусства с трудовыми процессами и крупная роль его в смысле организации общественно-необходимого труда еще ярче выявляется на более высокой стадии общественного развития первобытных народов, когда организация физического труда призывает к жизни целый класс работников и работниц, занятых физическим трудом: рабочие песни у всех народов — начиная с диких племен и кончая народами, вступившими уже на путь цивилизации — преследовали одну цель: облегчение процесса работы и урегулирование движений работника с целью поднять производительность его труда; в частности рабочая песня, сопровождающаяся хоровым припевом группы работников (какова, например, известная рабочая песня „Дубинушка") способствует не только облегчению процесса работы, но и ее коллективной организации. Рабочие песни послужили истоками народившейся впоследствии „поэзии"; в частности сущность стихосложения, как чередование долгих и кратких слогов, есть наследие рабочей песни, поскольку в ней нашло себе ритмическое воспроизведение правильное чередование телодвижения работника во время его трудовых процессов; таким образом „поэзия с ее ритмами родилась из ритма работы. Общественно-необходимый труд— колыбель поэзия. Поэзия была первоначально не чем иным, как средством облегчить и организовать общественный коллектив". Рабочая песня представляла первоначально сочетание слова с напевом, подражавшим голосу работника или звукам, которые производили рабочие инструменты в процессе его труда; таким образом не только пение, но и музыка берет свои истоки в трудовых процессах. Параллельно с рабочею песнью возникает и рабочий танец, поскольку он воспроизводит телодвижения, сопровождающие рабочие процессы, и служит

как бы тренировкой для работника; к числу таких песен относится, например, получившая широкое распространение земледельческая песня „А мы просо сеяли, сеяли". „Если принять во внимание, — говорит В. Фриче: — что рабочие песни и рабочие танцы были в ходу решительно у всех народов, начиная с полудикарей и кончая вступившими на путь цивилизации, у народов во всех частях света, — то мы можем отсюда сделать вывод, что когда-то искусство — поэзия, музыка, танец — существовало вовсе не как нечто самостоятельное, а было частью трудовой жизни, было порождением труда и вместе с тем средством организации труда — этой основы всякого цивилизованного общества. Отнюдь не „бесполезное", искусство тогда выполняло социальную функцию насущнейшего значения".

В обществе с классовой организацией искусство служило для господствующего класса средством к закреплению его классового господства. В этом смысле искусство на ряду с наукой и философией относится к числу так называемых „идеологий" или „идеологических надстроек" господствующего класса в этом смысле разница между наукой, философией и искусством заключается в способах и путях воздействия на психику человека. Философия и наука оперируют над отвлеченными логическими построениями и взывают к уму человека, между тем как искусство вызывает с помощью художественных образов те или иные настроения путем воздействия на наши чувства и воображение. Не взирая на различие средств воздействия на психику человека, все идеологии стремятся, однако, к закреплению господствующего класса путем идеализации его „морали" и общественных взаимоотношений, поскольку они служат базисом для господства этого класс: так, например, в феодальную эпоху, когда власть была в руках господствовавшего класса землевладельцев-воинов, искусство способствовало закреплению идеи величия, мощи и красоты феодального быта; равным образом и в древнем Египте, где вся полнота власти принадлежала царям или фараонам, искусство обслуживало в первую голову нужды господствующего класса властелинов: в честь фараонов воздвигались монументальные пирамиды и каменные гробницы, образы фараонов и царей запечатлевались в колоссальных статуях, их военные подвиги воспевались в египетских папирусах и служили источником для художественного творчества египтян; даже трудовые процессы изображались на барельефах египетских гробниц в свете феодального режима; таким путем искусство закрепляло в умах господствующего класса идею его величия, военных подвигов и исторических заслуг, прививая ему идею законности эксплоатации труда рабов; даже на высших ступенях цивилизации культурных народов „искусство является — по словам В. Фриче — также средством идеализации господствующего класса, его нравов, его идеалов, т. е. средством, с одной стороны, более прочного в умах закрепления феодального порядка — а с другой — воспитания как господствующего, так и подчиненных классов в духе морали и настроений камандующего верха". В соответствии с этим господствующим мотивом средневековой литературы феодальной эпохи, была идеализация военных подвигов рыцарей: образ рыцаря окружали ореолом красоты и блаженства; их любовные похождения воспевались поэтами, как проявление наивысшей красоты; романы той эпохи сплошная идеализация быта, нравов и вкусов феодального класса с целью возбудить в умах порабощенных классов чувства благоговения перед величием господствующего класса, окруженного ореолом несокрушимой силы.

Хотя в буржуазном обществе мотивы художественного творчества и его содержание — иное по сравнению с феодальной эпохой, однако,

и здесь социальные функции искусства остаются без изменения, и здесь искусство способствует закреплению идеологии господствующего класса и противоположению его другим классам; так, например, в Голландии XVII века художественное творчество почерпало свои мотивы в изображении быта и нравов общества купцов и мореплавателей, идеализации их семейного уюта и мещанского благополучия: таковы, например, картины знаменитых голландских художников XVII века Иорданса, Остаде, Тенирса, Стеена, Терборха и др.: певцы голландского мещанства, они идеализируют его быт и нравы, изображая картины безмятежного благополучия сытой, мещанской жизни. В западной Европе в XIX и XX столетии, когда промышленная буржуазия стала господствующим классом, живопись голландцев становится идеализацией промышленно-технической деятельности нового господствующего класса. Художники избирают темой для своих картин монументальные железные мосты, гиганты-заводы с целым лесом покрытых копотью труб и грандиозные машины, обслуживаемые сотнями едва видимых рабочих; на выставках демонстрируются картины, гравюры и рисунки, представляющие хвалебный гимн мощи и величию индустрии и блестящими достижениям техники. В капиталистических государствах буржуазия обнаруживает стремление закрепить и выявить свое господство не только в живописи, но и в изящной литературе, так, например, незадолго до великой французской революции буржуазия в лице Дидро развенчала ореол королей и воинов, возвеличив купца и капиталиста, как представителя нового господствующего класса „третьего сословия"; Эмиль Золя создает в романе „Деньги" синтетический образ короля биржи Аристида Саккапа, мечтающего захватить в свои цепкие лапы пустыню и с помощью миллионов покрыть ее сетью городов, гаваней и каналов; в романе „Тунель" Келлерман рисует образ финансиста, мечтающего соединить Америку с Европой с помощью проведенной под дном океана электрической железной дороги. Восхваляя изобретательность, инициативу и творческую волю финансистов, возвеличивая капитал, буржуазные писатели умалчивают о страданиях тысяч рабочих, устлавших своими костями тунели и подземные электрические дороги.

Создавая свои каноны искусства, буржуазия пользуется им, как средством закрепления своего классового господства путем порабощения других классов. Неудивительно, поэтому, что когда в XIX столетии на арену общественной жизни вступил новый класс — пролетариат, он призвал к жизни новые кадры художников и поэтов, пытавшихся укрепить в его сознании свойственные ему настроения и устремления: писатели и художники — идеологи пролетариата, раскрывая в своих произведениях его социальную сущность, воспевают героизм труда; так, например, певец пролетариата Менье дает в своих произведениях целую галлерею пролетариев — фабричных рабочих: в задуманном им грандиозном памятнике труду он рисует поэзию труда рабочих и крестьян. Прославляя труд, как источник общественного благополучия, Менье и английский художник-социалист Вальтер Крэн укрепляют в сознании трудящихся идею коммунистического строя, воспевая героизм и пафос труда, как средства к укреплению принципа международной солидарности. „В этом мире образов идеализированного труда, объединяющего работников всех стран в одну беспредельную семью— говорит В. Фриче—не доставало еще нескольких настроений, составляющих отличительные черты этого класса: с одной стороны — сознание своей коллективной связанности, сознание, что личность сильна только как часть коллектива, и даже — сознание, что для этого класса, спаянного машинами в единый железный организм, спаянного чувством

неразрывной товарищеской солидарности, нет ничего невозможного, ничего запретного, что он перевернет низом вверх весь общественный порядок, так что от всей старой жизни, от всего старого хлама, от всех былых зол и бед не останется ничего, когда над миром королей и воинов, купцов и банкиров пронесется, как очистительная гроза, синеблузый отряд творцов „катастроф и чудес", отряд, — изображенный в поэме Гастева „Гудки".

Таковы перспективы социальной роли искусства, и его социальные функции: воспитательная роль искусства заключается, по мнению В. Фриче, в том, что каждый класс воспитывает с помощью искусства своих представителей в духе тех лозунгов, идеалов и устремлений, которые закрепляют его победу, подчиняя его социальному влиянию остальные классы и общественные группировки. Такова классовая сущность искусства, как могучего социального фактора в борьбе за господство классов[1].

2. Н. Бухарин.

Углубляя вопрос о социальных функциях искусства, Н. Бухарин дает новую формулу классовой сущности искусства, как „систематизации чувств в мыслей в художественных образах".

Определяя искусство, как продукт общественной жизни, Н. Бухарин привносит новый существенный признак в это определение: „искусство — не только продукт общественной жизни, но и особый род духовной деятельности". Необходимой предпосылкой для развития искусства и науки служит более или менее высокий уровень производительности труда: без этой предпосылки искусство обречено на гибель.

Задача науки сводится к систематизации идей и мыслей: устраняя противоречия в ходе наших мыслей, наука создает из разрозненных обрывков знаний „целое покрывало научных теорий и систем". Общественный человек не только мыслит, но переживает тонко ньюансированную гамму сложных чувств, настроений и эмоций; „искусство и систематизирует—по словам Н. Бухарина—эти чувства, выражая их в художественных образах или словом, или звуком (например — танец), или какими-нибудь другими средствами (иногда „весьма материальными, например—в архитектуре"). В этом смысле „искусство можно определить, как средство обобществления чувства или—говоря языком Л. Н. Толстого—как средство распространения эмоциональной заразы". Слушая, например, музыкальное произведение,—вы невольно „заражаетесь" настроением автора. Таким образом, настроение композитора стало благодаря психической заразе настроением слушателей; или „обобществилось"; тот же процесс психической заразы „заразы" и „обобществления" чувств, наблюдается и в творчестве живописца, архитектора, скульптора, поэта и т. д. Отсюда следует, что искусство есть не что иное, как „систематизация чувств в образах"; отсюда — социальная роль искусства, как могучего „средства" обобществления этих чувств, их передачи, их распространения в обществе.

Искусство и действительность.

Б. Арватов, А. Богданов, Н. Чужак.

Старая школа эстетики изолировала творчество художника, не только от экономики, но и от практических запросов и нужд окружающей его общественной среды. Еще Эммануил Кант признавал

[1] В. Фриче, „Очерки по искусству". Изд. „Новая Москва", 1923 г.

эстетическую эмоцию „незаинтересованным наслаждением" и подчеркивал в своей „Критике способности суждения" бескорыстный характер художественного творчества в виду оторванности его от практических задач действительности: „красивое — по определению Канта,— есть то, что непосредственно и у всех одною своею формою вызывает незаинтересованное наслаждение". Идея бескорыстного художественного творчества и оторванности искусства от практических нужд и задач действительности господствовала в буржуазной эстетике с начала XIX столетия вплоть до той поры, когда машина вытеснила художника „за порог социального строительства".

Даже такой последовательный монист, как Гегель, рассматривает произведение искусства, как некое самодовлеющее явление — вне связи с потоком жизни и социальными корнями действительности: „создание искусства—говорит он в „Курсе эстетики"— надобно понимать, как нечто целое, организованное в себе самом".

Другой крупный монист — Герберт Спенсер — идет еще дальше и видит в оторванности искусства от действительности неотъемлемый признак эстетической ценности художественного произведения: „отделимость от служащего для жизни отправления есть одно из условий для приобретения эстетического характера"; в письме к Гюйо он утверждает, что доколе мы руководствуемся практическими жизненными интересами, — не может быть и речи о какой бы то ни было эстетической эмоции. „Если даже для такого позитивного мыслителя — говорит по этому поводу Б. Арватов — искусство оказалось лишь своего рода бесплатным приложением к жизни, то теоретически — идеалисты, в глазах которых реальный мир представляется временной и тягостной формой нашего существования, превозносят эту „бесплатность" как величайшую ценность". Немецкий эстетик Фолькельт видит в отрешенности искусства от нужд и запросов действительности не только характерную черту, но даже „особенное преимущество" художественного творчества: „особенное преимущество художественного созерцания заключается в свободе от действительности и полной от нее отрешенности". Рихард Гаман идет еще дальше и строит свою концепцию красоты на принципе полной отрешенности искусства от реальных запросов и нужд действительности: „переживание будет — по его словам — эстетическим тогда, когда оно довлеет себе и в себе замкнуто... Сущность эстетического начала заключается в безотносительности переживания, в свободе его от всяких обязанностей, привычки, насущных нужд, вытекающих из тех или других условий нашей повседневной жизни", так как „произведение искусства и эстетическое переживание не зависят ни от какой житейской потребности. В соответствии с этим взглядом Рихарда Гамана на природу искусства творения художника приобретают эстетическую ценность лишь тогда, когда они „и не нужны и не полезны", и открывают широкий простор для его творческой фантазии. Французский эстетик Шарль Лало отрицает вообще красоту в природе и признает лишь красоту в искусстве: „красота в природе — говорит он в „Введении в эстетику"— лишь псевдо-эстетична... красота природы — не только не союзник красоты художественной, но часто является даже ее конкурентом и придатком. Одна красота изгоняет другую". Природа, как таковая, лишена — по мнению Шарля Лало — всякой красоты, и только наше художественное воспитание „наделило ее прекрасным".

Выдающиеся мыслители древности — Платон и Аристотель — выдвигают в своей концепции красоты принцип подражания: их теория

[1] Н. Бухарин, „Теория исторического материализма", Госиздат Украины, 1923 г.

покоится на предположении, что „обычное станковое искусство — как формулирует этот тезиз Б. Арватов — так или иначе — воспроизведение действительности. Приняв это искусство за единственно подлинное, научная мысль не могла не прийти к теории подражания. Наиболее последовательные защитники этой теории должны были объявить преступным всякое условное творчество, грехом — всякое уклонение от натурализма". К числу непримиримых противников принципа подражания в искусстве принадлежит Джон Рескин; он бичует символические течения древней ландшафтной живописи за то, что художник берется изменять творения бога по своему произволу, накладывая свою собственную тень на все, что он видит: он делает себя властителем там, где почетно быть учеником". („современные художники"); задача художника сводится, по мнению Джона Рескина, к объективному воспроизведению картины природы, без каких бы то ни было отступлений от „творения бога".

Возникает вопрос: в чем же заключается сущность такого „изображательского" искусства? Чем объясняется его огромное значение и какова его роль в жизни?

Старая школа буржуазной эстетики сводит вопрос о роли искусства к формуле: „изображение — подражание"; так, например, немецкий философ Мендельсон считает подражание неотъемлемым признаком понятия прекрасного: „подражание должно — по его словам — представлять для нас эстетическую иллюзию, чтобы быть прекрасным". Зибек идет еще дальше и видит иллюзию красоты не в материальной сущности мира, а в „чистом созерцании его видимости". Эдуард Гартман называет эстетические эмоции „мнимыми чувствованиями". Еще Шиллер учил, что искусство освобождает от гнета материальной действительности, возвышая нас над миром реальности: „печальна жизнь — говорит он, — но радостно искусство"; яркой иллюстрацией такой „иллюзионистской" эстетики могут служить слова Пушкина: „Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман".

Представители так называемой „иллюзионистской" школы старой эстетики отрицают вообще реальность мира искусства: „мир искусств — говорит Иоганн Фолькельт — несомненно мир призрачный... Образы искусства существуют и могут существовать только как призраки нашего воображения". Эта формула Фолькельта приемлема, по мнению Б. Арватова, лишь для характеристики „буржуазного" искусства, так как, в условиях капиталистического хозяйства, она утрачивает под собой всякую почву. Видный представитель старой школы эстетики Карл Гроос идет еще дальше и ставит искусство выше реальной действительности: „искусство" — по его словам — „в эстетическом смысле превосходит действительность, прежде всего тем, что по отношению к созданию искусства, игра внутреннего подражания обладает гораздо большею свободою, гораздо большим простором"; для развития подражательных чувств, в качестве иллюстрации этого тезиса, Гроос приводит следующий пример: ребенок охотно играл бы с большой живой собакой, но, опасаясь, как бы она не укусила его, — он предпочитает ей деревянную игрушку, которая не внушает ему никакого страха. Эта иллюстрация весьма характерна для „иллюзионистской" школы старой эстетики с ее отрывом от реальной действительности и устремлением в область иллюзий и творческой фантазии. Даже позитивисты социологи впадают в заколдованный круг буржуазной идеологии искусства, так, например, по словам авторитетного французского эстетика Ипполита Тэна; „вещи восходят от реального к идеалу, когда художник воспроизводит их сообразно своей идее... Искусство — это сон человеческого идеала, замкнутого в твердом камне или на полотне, откуда никогда не встать ему и не пойти".

В противовес старой „иллюзионистской" школе искусства социалист-революционер Чернышевский видит задачу искусства в воспроизведении и истолковании картины действительности: „Прекрасное есть — по его словам — жизнь... Первая цель искусства — воспроизведение действительности; вторая — объяснение ее". Отводя искусству чисто пассивную роль воспроизведения и объяснения картины действительности, Чернышевский низводит художественное произведение чуть ли не до фотографически точной копии и сурогата вещи: „гораздо лучше — по его словам — смотреть на самое море, нежели на его изображение, но, за недостатком лучшего, человек довольствуется и худшим, за недостатком вещи — ее сурогатом". Взгляд Чернышевского на задачи искусства представляется Б. Арватову отголоском старой метафизической эстетики: „в своей ограниченности и абсолютной безусловности — говорит он — по этому поводу, — формула Чернышевского представляет собою только перевернутое путем отрицательной оценки credo (верование. *С. Г.*) метафизической эстетики. И там и тут иллюзорность принимается за сущность художественного творчества; разница только в отношении к ней: для Чернышевского она является актом, понижающим искусство, для метафизики иллюзорность есть величайшее его достоинство; еще более яркое выражение нашли себе тенденции „иллюзионистской" школы искусства во взглядах итальянского эстетика Бенедетто Кроче на природу художественного творчества: „физические факты — говорит он — не обладают никакой действительностью: в то время как искусство, которому столь многие посвящают всю свою жизнь и которое всех наполняет божественной радостью, действительно в высшей мере".

Если вышелушить из приведенных теорий старой эстетики их ядро, то в нем не трудно обнаружить их классовую установку: буржуазная эстетика изолировала художника от реальных нужд и запросов действительности и неизбежно поэтому уготовила себе банкротство; буржуазная эстетика — говорит Б. Арватов, — не извлекла художника из одиночной камеры его „мольбертной" тюрьмы: наоборот,— она сама попала на невидимую удочку индивидуалистического искусства. Приманкой была потусторонняя действительность, и в результате появилось представление о вневременном и внепространственном искусстве. В этом — основная причина банкротства буржуазной эстетики. Она оказалась практически бесполезной и лишней. Художник, как творец эстетических ценностей, нуждается в жизненной опоре. „Иллюзионистская" школа старой эстетики отрывает художника от здоровой социальной почвы, изолирует его от жизни и действительности, обрекая его тем самым на одиночество и трагический разлад с окружающей его средой [1].

Характерная черта буржуазного искусства — незыблемость его эстетических канонов; не учитывая изменчивости социальных явлений и художественных вкусов, старая буржуазная эстетика создает своего рода фетишизм эстетических норм, считая их непогрешимыми формулами. Выхватывая из картины мироздания разрозненные элементы, старая школа эстетики присваивает им эстетическое значение. В поэзии она относит к числу таких элементов слова и речевые обороты (названия светил, цветов, красок, драгоценных металлов и т. п.), которые отвечают представлениям буржуазии о красоте. Противопоставляя мир искусства миру действительности, художник изолирует зрителя и читателя от мира реальной действительности, подавляя в нем активность

[1] По вопросу об иллюзорности искусства проф. С. О. Грузенберг, „Гений и творчество", стр. 40—44 (также приведена литература вопроса).

и усыпляя его волю. Противоположение идеального, возвышенного мира чистой красоты миру низменной действительности продиктовано потребностью буржуазии в создании иллюзии гармонии; для пролетариата такое противоположение мира чистой красоты миру реальной действительности не только не нужно, но даже вредно, в виду его реакционной тенденции и несоответствия шаблонных эпитетов и образов их внутреннему содержанию. Пролетарское искусство — как понимает его А. Богданов — должно преследовать совершенно противоположные задачи: „полное соответствие формы с содержанием". Когда данный общественный класс сыграл свою историческую роль, — его искусство становится упадочным; упадочное искусство, сопровождающееся обычно пресыщением и притуплением вкуса к жизни, неизбежно влечет за собой упадок социально-творческой деятельности"; жизнь — говорит А. Богданов — пустеет, теряет „разумный", т. е. именно социальный, смысл. Пустоту стараются заполнить исканием новых и новых наслаждений, новых и новых ощущений. Искусство организует эти искания, с одной стороны — по пути возбуждения угасающей чувственности, уходит в декадентские извращения, с другой стороны — по пути утончения и изощрения эстетических восприятий, начинает до крайности усложнять и массой мелочных ухищрений, стремится изукрасить свои формы [1]. Все это не раз наблюдалось в истории при упадке разных культур — восточных, античной, феодальной; наблюдалось и за последние десятилетия на почве разложения буржуазной культуры, большинство направлений декадентствующего „модернизма" и „футуризма" [1]. Не певцы упадочной эпохи, а творцы художественных ценностей, созданных в период расцвета и подъема художественного творчества отмирающих классов призваны стать учителями художественной техники для пролетариата. Тщетно искал бы поэт-пролетарий образцов художественного письма „у какого-нибудь кривляющегося интеллигента-рекламиста Маяковского или еще хуже — у Игоря Северянина — идеолога альфонсов и кокоток, талантливого воплощения лакированной пошлости"; учиться технике литературного мастерства, чистоте форм, простоте и ясности изложения следует, по мнению А. Богданова, у великих мастеров художественного слова — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова и Толстого. Каковы должны быть содержание и тематика искусства, интересующего пролетариат? На этот вопрос дает ответ Н. Чужак в статье „К эстетике марксизма".

„Марксизм не знает — по его словам, — и не может знать никаких ограничительных рамок для содержания, никаких запретных тем. Раз всякая действительность таит в себе неуловимые противоречия, то ясно, что отображение любого клочка этой действительности в свете будущего есть, при условии необходимого формального соответствия, совершенно приемлемое, с пролетарской точки зрения, творчество. Никакого специального обязательства художнику писать во что бы то ни стало рассказы из рабочей жизни или стихи о рабочем, как это представляют себе многие наивные, марксизм не ставит и не может ставить".

Предоставляя фантазии и вкусу художника полную свободу выбора тем, для его произведений, марксизм не может однако оставаться безразличным к вопросу: каково отношение художника к изображаемому им явлению, каков его подход к теме, какова его трактовка художественного задания? Трудно, конечно, учесть, в какие формы может вылиться отрицательное отношение художника к изображаемому им явлению, здесь возможна тонко ньюансированная скала едва

[1] А. Богданов. „Искусство и рабочий класс".

уловимых психологических оттенков — „от смутной и почти неуловимой тревоги Флобера, от метущейся тоски буржуазных романов Золя, от жгучей боли Мопассана, до буйного протеста Кнута Гамсуна, до неумного крика нашего русского Решетникова и др. Тревога — вот тот минимум, который предъявляет пролетариат, как класс, к художнику". Что касается вопроса о форме пролетарского искусства, то в этом отношении диалектический материализм отрицает вообще, по словам Н. Чужака, всякую „сомнительность формы": он оценивает форму лишь постольку, поскольку она соответствует содержанию художественного произведения; ни грандиозный замысел писателя ни внутреннее горение его не могут искупить отсутствия гармонической связи между содержанием и литературным оформлением произведения; „пусть грандиозен замысел, пусть честен до конца в своей любви к мотивам будущего автор, — говорит Н. Чужак, — пусть он истинно проникнут этими мотивами, но если он не ищет нужной формы, идеально выявляющей его духовный мир, но если новое вино он слепо льет в изжитые меха, — все лучшие намерения автора и лучшие его надежды выльются в такую безнадежность, от которой жить не хочется. Если между содержанием литературного произведения и его художественным оформлением нет внутренней гармонической связи, — автор никогда не заразит читателя своим настроением и бессилен будет вызвать в нем художественную эмоцию. Даже самый искренний художник способен оскорбить наше художественное чутье ложным пафосом и холодной рассудочной схемой своих построений, не согретых внутренним огнем непосредственного воодушевления".

„Разве все живое в жизни не страдает именно несоответствием волнующего нового с изжитой формой? Человеческая мысль ужели не сгорает в пламенном стремлении перерасти все воплощенное, подняться над застывшим выявлением, порвать готовую овеществленность мысли? И не в этой ли своеобразной диалектике — трагизм живого духа, ищущего осязательную форму, но бессильного однажды обрести ее?"

„В бессилии художника найти гармонически законченную форму для выражения его творческих замыслов кроется узел его душевной драмы, муки творчества — удел художника, потому что „искусство — по словам Н. Чужака — не что иное, как творение прекрасной формы — формы образа, творимого все тем же человеком, но отличного от всех овеществленных мыслей" [1].

Обзор важнейших течений русской марксистской школы социологии искусства приводит к выводу, что русская социология искусства далеко еще не сказала своего последнего слова: она находится еще — как говорят немцы — в процессе становления (im Werden). Трудность построения системы социологии искусства заключается в отсутствии строго объективного метода для изучения вопросов теории и психологии художественного творчества. Доколе не решен сложный вопрос о методе для объективного изучения природы творческих и эстетических эмоций, до тех пор не может быть и речи о построении законченной системы социологии искусства как науки.

Социология искусства, как и психология творчества, по крайней мере в нынешнем ее состоянии, еще не наука: она — наука будущего. Да позволено будет мне закончить беглый обзор наиболее крупных течений русской социологии искусства словами, заимствованными из

[1] Б. Арватов, 1) „Эстетика станкового изобразительства" (в сборнике „Искусство и классы", Госизд., 1923; 2) „Эстетический фетишизм" („Печать и революция", 1923, № 3; А. Богданов. „Искусство и рабочий класс", М., 1918); Н. Чужак: „К эстетике марксизма" (в сборниках „К диалектике искусства", Чита, 1921.

речи, произнесенной мною в ученой конференции б. Петроградского института мозга: „в заключение позволю себе высказать пожелание, чтобы построение психологии творчества, как науки, стало неотложной задачей представителей не только гуманитарных, но и естественно-научных дисциплин: только дружные усилия и близкое сотрудничество психологов, философов и историков искусства с натуралистами и в первую голову с биологами, физиологами и невропатологами поможет заложить прочный фундамент науки о законах творчества, свободной от метафизических предпосылок. Крупные завоевания биологии и новые достижения рефлексологии, возникшей на русской почве, позволяют надеяться, что, быть может, творческий гений обновленной России призван внести свой ценный вклад в науку о творчестве человека!“ [1].

Р. Пельше, отмечая неустойчивость во взглядах и разноголосицу среди критиков марксистов по целому ряду коренных методологических вопросов социологии искусства, говорит следующее: „Такое положение крайне ненормально: многомиллионный класс, волею истории ставший господствующим классом в величайшей стране, не может жить, развиваться, воспитывать самого себя, свои подрастающие поколения без своей художественной литературы, без своей критики, эстетики, без своих ученых искусствоведов“...

Поэтому необходимо принять все меры к возможно быстрому установлению нормального порядка [2].

Одной из таких мер могла бы служить популяризация и распространение научных знаний в области социологии искусства в широких кругах трудящихся и организация при вузах и техникумах целой сети семинариев для изучения вопросов социологии искусства. Еще более рациональной мерой к подготовке кадров ученых искусствоведов было бы учреждение в вузах специальных кафедр социологии искусства, психологии художественного творчества и сопредельных с ней дисциплин.

БИБЛИОТЕКА

[1] См. проф. С. О. Грузенберг, „Гений и творчество“, Основы теории и психологии творчества с приложением неизданных материалов по вопросам психологии творчества и указателя литературы, Изд. П. П. Сойкина, Лен. 1927 г., стр. 226.

[2] См. предисловие Р. Пельше к книге И. Гирна „Происхождение искусства“. Исследование его социальных и психологических причин. Госиздат Украины, 1923 г., стр. VI.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стр.

Предисловие 3

Глава первая: Г. В. Плеханов 5

Глава вторая: Проблема искусства у первобытных народов 13

Глава третья: Искусство и общественная жизнь 16

Глава четвертая: А. В. Луначарский. 21

Что такое красота? 23

„Прекрасное" в искусстве 24

Что такое искусство? 26

Глава пятая: Вопросы современной русской социологии искусства (А. Воронский, Н. Чужак, Л. Ортодокс, Л. Троцкий, Н. Бухарин, В. Фриче, Б. Арватов, А. Богданов 30

Что такое искусство? . . . . . „

Искусство—познание жизни . . . . . „

Искусство—строение жизни 32

Доктрина „чистого искусства" 33

„Чистое" и тенденциозное искусство 34

Социальные функции искусства 36

В. Фриче . . . . . „

Н. Бухарин 40

Искусство и действительность (Б. Арватов, А. Богданов, Н. Чужак) . . . . „