

# Литература и искусство

1. Л. АКСЕЛЬРОД-ОРТОДОКС. — Пролетарское искусство и классики. 2. Арк. ГЛАГОЛЕВ. — О «Новой земле» Ф. Гладкова. 3. Л. ПОЛОНСКАЯ. — Из еврейской литературы.

## 1. ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО И КЛАССИКИ<sup>1</sup>

Л. Аксельрод-Ортодокс

I  
Массовое мировое пролетарское движение представляет собою без всякого сомнения новое, совершенно небывалое в истории человечества явление, открывающее собою новую эру в исторической жизни. Угнетенные классы всегда так или иначе проявляли свой протест против своих угнетателей, всегда велась, как выражается «Манифест коммунистической партии», классовая борьба — скрыто или явно. Но борьба угнетенных протекала стихийно, в общем смысле бессознательно и местно, национально в пределах одного и того же города, общины, государства. Движение современного пролетариата происходит в общем международном, всемирном масштабе, организовано, будучи объединено общей целью, общими задачами и в основе общим мировоззрением, покоящимся на правильном понимании классовых интересов и исторических идеалов. Никогда в истории жизнь и борьба какого-либо класса не достигали такой степени осознания, планомерности и организованности, какую мы видим в пролетарском движении. Буржуазный философ Куно Фишер, несмотря на свой национал-либерализм в политических взглядах, и в качестве идеалиста проникнутый идеалистической философией истории, тем не менее не мог не обратить внимания на это новое подлинно историче-

<sup>1</sup>) Статья печатается в дискуссионном порядке. *Ред.*

ское явление массового общественного сознания. Современные массы, пишет историк философии, идут вперед под командой абсолютного духа. Мы не гегельянцы и не верим в существование такого командира. В действительности массы идут вперед под командой социалистического классового сознания, продиктованного все более и более нарастающим противоречием между достигнутым в настоящее время уровнем производительных сил и несоответствующими этому уровню отживающими формами имущественных отношений. Такое всеобщее мировое пролетарское движение с виду преследует как будто исключительно социально-политические цели, в действительности же оно является вместе с тем глубоко культурным творческим процессом во всех областях теории и практики. Многообразные формы организации мирового пролетариата от небольшой стачки до уличных демонстраций или начиная местным профессиональным комитетом и кончая мировыми конгрессами; движение, охватывающее все возрасты и оба пола различных национальностей; борьба, которая ведется изо дня в день в течение столетия (считая от лионской стачки 1831 года) со все более возрастающей силой и все большей и большей степенью сознательности, — все это вместе взятое не может не создать и создает на самом деле совершенно новые элементы исторической жизни и тем самым творит новую

культуру. В этом творческом процессе создаются без сомнения новые человеческие общественные отношения, и рождается новый человек.

Это могучее сознательное творчество, открывая новую эпоху, эпоху социалистического строя, порывает с предшествующими общественными формациями, которыми, по правильному определению Маркса, завершается пред'история (*Vorgeschichte*) человеческого общества. До этого человеческое общество как такое в целом существовало бессознательно, и впервые в истории появляющееся сознательное сверху донизу массовое мировое пролетарское движение и подготавливает тот «скачок из царства необходимости в царство свободы», содержательная формулировка которого найдена Энгельсом с исключительным проникновением в сущность противоположности между историческим прошлым и историческим будущим. Такое коренное различие между историческим прошлым и историческим будущим диктует современному пролетариату проблему отношения ко всему культурному наследию «пред'истории человеческого общества», с которой мы теперь решительно порываем. Впервые в истории человечества эта проблема ставится в таком всеобщем и притом сознательном историческом масштабе, хотя само собою разумеется, что в частном виде вопросы переоценки культурных ценностей имели место и в предыдущие революционные переходные эпохи. Но отличие прежних переоценок от той радикальной переоценки всего исторического наследия, которая осуществляется в настоящее время идеологами пролетариата, заключается в том, что диалектический и исторический материализм смотрит на всю историческую действительность с диалектической точки зрения; другими словами, наше мировоззрение не занимается осуждением истории, т.-е. не дает в этой области нравственных и рационалистических оценок, а старается всюду раскрыть закономерность исторического процесса.

Диалектическое движение истории заключается именно в том, что каждое ее звено преодолевается, т.-е. оно в од-

но и то же время и отменяется и сохраняется.

В этой статье мы ставим себе узкую, ограниченную задачу рассмотреть по мере возможности смысл и значение классической литературы для общественно-политического развития пролетариата. Впервые этот вопрос был поставлен и сформулирован, правда в ограниченном смысле, в Германии в 10-х годах нашего столетия социал-демократическими критиками. Молодое поколение с.-д. критиков поставило эту проблему с точки зрения чистой тенденции в искусстве. Указав на целый ряд классических произведений, общее содержание которых конечно не соответствует пролетарской идеологии, они пришли к заключению, что все превзойденное прошедшее не в состоянии заразить нас художественно, а, поскольку это возможно, такое художественное восприятие может лишь воспитать чисто мещанскую идеологию. Против этого течения выступили с резким осуждением Фр. Меринг, Клара Цеткин и другие социал-демократические критики. Меринг объявил все это мнимо левое течение «бесчинством». Но тут же надо сказать, что вопрос, почему должны сохраняться классики для воспитания пролетарских поколений, по существу теоретически не был разработан. Необходимость сохранения классиков скорее подразумевалась сама собою очевидной и потому декретировалась. Poleмика эта заглохла под влиянием надвигавшейся империалистической войны, которая двинула с.-д. мысль на совершенно иные пути... Эта полемика, имевшая место в среде германской соц.-демократии, послужила толчком к возникновению той же проблемы в русской с.-д. литературе. У нас эта проблема приняла иной, более общий характер. Вопрос был поставлен так: возможна ли вообще пролетарская культура? Спорящие по этому вопросу разделились на два лагеря; один из них, с Потресовым во главе, отрицал эту возможность; другие же придерживались противоположной точки зрения. И на этот раз полемика оборвалась и также по-видимому под влиянием империалистической войны. После октябрьского переворота вопрос о про-

летарской культуре как такой был выдвинут всем ходом революционных событий. В общей постановке вопроса о возможности пролетарской культуры всплыла и частная проблема, которая в свое время была поставлена германской с.-д.; именно — об отношении пролетариата к классикам. Резко отрицательное отношение выразилось в известном в пролетарских кругах стихотворении Кириллова:

Мы во власти мятежного, страстного хмеля;  
Пусть кричат нам: «вы палачи красоты»;  
Во имя нашего Завтра — сождем Рафаэля,  
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.  
Мы сбросили тяжесть наследья гнетущего,  
Обескровленной мудрости мы отвергли химеры;  
Девушки в светлом царстве грядущего  
Будут прекрасней Милосской Венеры.

Такая оценка значения всей прежней художественной культуры была выражением мнения некоторых активно интересующихся художественной идеологией пролетарских кругов. Постепенно это отношение сглаживалось, вероятнее всего под влиянием высказанного Лениным взгляда на пролеткульт, а с другой стороны, сам процесс развития пролетарского искусства бессознательно подсказывал необходимость учиться у классиков. Спустя некоторое время тот же Кириллов пришел к другой оценке значения классиков.

В настоящее время у нас, как известно, постоянно переизданные в миллионах экземпляров сочинения русских классиков читаются пролетариатом, судя по отзывам библиотечных работников, весьма интенсивно и с большим увлечением. Тем не менее такой факт, сам по себе взятый, еще не снимает вопроса об отношении развивающегося пролетарского искусства к классикам. Сущность проблемы сводится все к тому же: что художественные достижения прошедшего потеряли всякое значение для нашего времени, когда строятся совершенно новые формы жизни. Такой односторонний взгляд обуславливается метафизической точкой зрения на историческое развитие вообще и на оценку исторического культурного наследия в частности.

Для решения этой сложной проблемы необходимо прежде всего определить отличие искусства от других идео-

логических областей. Философская или научная мысль каждой данной эпохи сохраняется в общей цепи развития данной области. Но, сохраняясь, она в значительной степени теряет свою индивидуальность, выступая в общем двумя сторонами: с одной стороны, каждое достижение научно-философской мысли является объективным звеном в общей эволюции сознания, а с другой — познавательно, это звено дает возможность понять весь процесс развития данной области во всей ее полноте. А такое познание имеет огромное значение для теоретического мышления данной эпохи. Философское обобщение, сделанное напр. праотцем философии Фалесом, гласящее, что сущностью всего мироздания является вода (по толкованию Аристотеля — влага), потеряло для нашего времени как индивидуальное учение всякое значение. Оно умерло безвозвратно. Однако, в историческом смысле и это наивное учение сыграло значительную роль, так как Фалесом впервые была поставлена проблема отношения единства к множеству и объединения всего разнообразия природы, в едином материальном веществе. Этот принцип как таковой и вошел в историческое развитие философских идей. Полное диалектическое познание современной философии с необходимостью требует усвоения всей исторической эволюции данной области. То же самое относится и к искусству: и в нем историческая преемственность неизбежно должна быть учтена при познании каждого отдельного звена художественного развития. Но между искусством, с одной стороны, и научно-философским мышлением — с другой, существует значительное различие, обусловленное специфическим характером искусства. Философское и научное мышление отвлеченно, т.-е. представляет собою систему отвлеченных идей. Искусство, напротив, конкретно, выражая всю воспроизведенную им действительность как природу, так и общество, как индивидуальные явления, так и общие, понятия и идеи, чувственно, в образах или при помощи образов. Этот специфический характер искусства делает то, что каждое произведение искусства, составляя звено в общей цепи, сохраняет

в то же время свою индивидуальность. «Илиада» и «Одиссея» по своему содержанию не менее наивны и не менее отдаленны от нас, чем философия Фалеса. Но несмотря на это, названные художественные произведения до сих пор сохраняют значение произведений искусства. Сохраняют они свою индивидуальность по той причине, что искусство, как уже сказано, воспроизводит действительность в ее непосредственной чувственной форме. «Илиада» и «Одиссея» дают нам действительность своей эпохи во всем конкретно чувственном ее разнообразии. Художественно образно передаются вещи, формы производства, действия людей, классовые отношения и разнообразные типичные для различных социальных слоев мировоззрения. Эта картина жизни воспроизведена в ее единичных индивидуальных проявлениях и в конкретных очевидных связях. Короче, дана часть всего чувственного комплекса эпохи. Такое чувственно - конкретное воспроизведение дает картину действительности, понимаемой согласно тогдашним классовым воззрениям. Если бы современному художнику удалось, как гласит известная мечта, перенестись в обстановку давно прошедшего, в частности в эпоху древней Греции, то можно быть уверенным, что у него с древнегреческим художником оказалось бы при всех различиях в передаче данного объекта действительности то общее, что небо, земля, солнце, луна, звезды, животный, растительный мир, человек, мужчина, женщина, старик и ребенок и т. д., и т. д. все же оказались бы в о б щ е м такими же, как у Гомера. В противном случае, т.-е., если бы это было иначе, если бы весь конкретный мир природы и истории представляли бы собою а б с о л ю т н о нечто другое, по всей линии о т л и ч н о е от нашей конкретной действительности, то восприятие искусства прошедшего вообще и античного искусства в частности было бы совершенно невозможно. Если же представить себе, что современный мыслитель очутился в древней Греции в эпоху Фалеса, то с наименьшей уверенностью можно утверждать, что этот современный мыслитель не

стал бы ни в каком случае защищать положение Фалеса о воде, как сущности всего космоса. Указанное основное различие художественной деятельности от научной вызывает то, что художник данного времени, данной страны и данного класса может достичь высшей степени художественного совершенства. Его уметь может отвечать действительности того времени, которое он воспроизводит. Эмпирическое подтверждение этого положения мы находим не только в древнегреческом культурном мире, но также и в том общепризнанном теперь факте, что выпарапаные на камне изображения животных, относящиеся к палеолитической эпохе, представляют подлинные и притом высокосовершенные произведения художественного творчества. Сущность этого заключена в том, что чувственная действительность в значительной степени сама навязывается художнику. в то время как научно - философское мышление, имея своей задачей отыскание закономерности, не находит их на поверхности чувственно воспринимаемых явлений, а составляет результат накопленного растущего опыта, с одной стороны, и развития мышления — с другой. Художник палеолита прекрасно изображал бизонов, но анатомия и физиология этих животных была абсолютно недоступна человеку той отдаленной эпохи. Благодаря этой специфической особенности искусства, истинно художественные произведения, к какому времени они бы ни относились, способны произвести на нас впечатлительные художественности и даже служить образцом в смысле степени приближения к действительности: «Одиссея» и «Илиада» переносят нас в древнегреческое средневековье, и мы по прошествии веков видим целые подробные картины жизни, переданные сквозь призму тогдашнего аристократического мировоззрения. Эти поэмы, как и все истинно выдающиеся художественные произведения давно прошедших времен, представляются нам старыми и новыми в одно и то же время: старыми потому, что заключающаяся в них действительность во многих отношениях превзойдена и преодолена, а новыми потому, что они дают возможность познать

прошлое в конкретно образном живом и следовательно для каждого данного восприятия новом процессе. Гете говорил о Гомере, что каждый год он перечитывает «Илиаду» и «Одиссею», находя в них все новое и новое. Ясно, что новизна, которую имел в виду Гете, стоявший на высшем уровне знаний своего века, заключалась отнюдь не в новых для него сторонах мировоззрения, открывавшегося ему этим наивным эпосом, а в том, что эпоха древнегреческого средневековья раскрывалась перед ним во все большей полноте своих конкретных образов, тем самым вызывая каждый раз новые формы художественного восприятия.

В этой плоскости должна быть разрешена в общем проблема, поставленная Марксом.

«Трудность, — пишет Маркс во «Введении к критике политической экономии», — заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными общественными формами развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают давать нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца».

При этом Маркс справедливо подчеркивает, что греческая мифология, составляющая «не только арсенал греческого искусства, но и его почву», «преодолевает, подчиняет и формирует силы природы и воображения и следовательно исчезает вместе с действительным господством над последними».

Таким образом мифология как мировоззрение отпадает при действительном овладении силами природы, ибо по сравнению с позднейшим уровнем знания оказывается неверной. Между тем «греческое искусство предполагает греческую мифологию, т.-е. природу и общественные формы, уже получившие бесознательную художественную обработку в народной фантазии». Т.-е. неверная с нашей теперешней точки зрения мифология служит необходимым «материалом» (Маркс) для греческого искусства, сохранившего для нашего времени «в известном смысле значение нормы и недостижимого образца». Выходит, что мифология как мировоззрение совершен-

но преодолевается современным уровнем образования и техники; она объективно неверна и никакой роли в современном научном знании играть не может. А между тем стоящее всецело «на почве этой самой объективно неверной для нашего времени мифологии греческое искусство» продолжает давать еще и в наше время «эстетическое наслаждение». Таким образом научно-философская отсталость греческой мифологии, обесценивающая эту древнюю форму идеологии для сферы нашего научного как теоретического, так и практического знания, отнюдь не мешает этому наивному и преодоленному мировоззрению составлять «и почву, и материал того искусства, которое до сих пор играет в известном смысле роль нормы и недостижимого образца».

Как мы уже пытались выяснить, суть разрешения проблемы заключена в самом спецификуме искусства. Искусство передает конкретность, т.-е., отражая даже объективно ложную идею или мировоззрение, оно даст тем не менее картину действительно существовавшей общественной психики данного класса в конкретных условиях его исторического бытия. В этой конкретной передаче даже ложного и подлежащего критике мировоззрения и лежит причина того, что истинное художественное произведение, несмотря на полное преодоление выраженного в нем мировоззрения, все же сохраняет для нас значение произведения искусства. К тому же следует прибавить, что эстетическое наслаждение будет тем интенсивнее, чем ярче действительность, составляющая его «почву и материал».

## II

Из изложенного следует со всей отчетливостью признание силы и значения искусства для конкретного познания всего прошедшего. Это во-первых. Во-вторых, искусство именно в силу своего конкретного характера связывает нас с историческим прошлым с большей осязательностью, чем какая-либо другая отрасль идеологического сознания. Рассматривая искусство с этой точки зрения, можно сказать, что все искусство безо всякого исключения сохра-

няет свою индивидуальность, потому что каждое произведение искусства передает ту или иную область действительности и следовательно должно иметь указанные два момента. Но такое всеобъемлющее требование не может быть удовлетворено целиком вследствие обилия материала, частью его недоступности, вследствие утраты памятников и т. п. Однако идеал историка остается исчерпывающей полнота материала, хотя часто и недостижимая. История человечества впрочем сама ограничивает предметы художественного творчества, выделяя отдельные, считающиеся классическими, экземпляры искусства. Встает вопрос, что же мы называем классическими произведениями и что составляет основные признаки этой категории. Чтобы ответить на этот вопрос, приходится подойти к художественному творчеству с другой стороны. В области искусства, как и в области науки, возможны два направления: чисто эмпирическое и обобщающее. Эмпирическое в области научного познания представляет собою простое описание предметов познания. В области художественного творчества это — воспроизведение предметов во всей их конкретности. В науке таким образом даются индивидуальные факты, а в искусстве — индивидуальные образы. В первом случае это в сущности материал для научных выводов, во втором случае — являясь иногда самостоятельными произведениями искусства, они в то же время дают материал для художественных классических произведений. Обобщающее научное мышление действует на основании общих понятий.

В искусстве же дело обстоит совершенно иначе. Имея своей задачей воспроизведение конкретной действительности в чувственной форме, искусство пользуется разнообразными приемами для осуществления этой главной своей задачи. Создавая типы, оно действует как бы наподобие науки. Оно суммирует отличительные черты определенной социальной психологии данного общественного класса в тех или иных исторических условиях, концентрируя эти черты в конкретных образах. Такими являются например образы Дон-Кихота, Гамлета, в русской литературе —

Хлестакова, Обломова, Базарова, Рудина. В этом случае мы имеем обобщающие образы, послужившие основанием для образования общих понятий: донкихотства, гамлетизма, обломовщины, хлестаковщины и т. д. Такие понятия, вытекающие из художественного образа, обладают всеми свойствами настоящего научного обобщения, так как могут быть рассмотрены с точки зрения анализа синтеза и их взаимоотношений, другими словами, — диалектически.

Но искусство далеко не ограничивается типизацией. Воспроизводя конкретную действительность, оно дает индивидуальные предметы и явления не в оторванном конечно виде, а в их взаимной связи, т. е. в искусстве явления не остаются замкнутыми в их отграниченной индивидуальности. Искусство пользуется неограниченным количеством приемов для воспроизведения конкретной действительности. Главными из них являются: изображение предмета искусства в движении и в действии, изображение посредством контрастов, оттенение предметов искусства при помощи другого предмета, изображение посредством разнообразных взаимоотношений и т. д. Применение этих приемов делает то, что художественное произведение похоже на действительность и в то же время не вполне адекватно ей. Похоже потому, что оригиналом служат предметы и явления окружающей реальной среды, не вполне адекватно потому, что для достижения конкретизации и выразительности художник объединяет и связывает предметы и явления согласно требованию **в р а з и т е л ь н о с т и** и полноты конкретизации. Деятельность художника — чувственная, поскольку окружающий мир воспринимается им, как и человеком вообще, конкретно, чувственно, образно, но она в то же время интеллектуальная, поскольку художник совершает отбор материала, комбинируя и объединяя его в общее целое, сопровождающее художественное произведение. Обычное распространенное утверждение, будто художественное творчество являет собою бессознательный процесс, — насквозь ошибочное утверждение. Самый незначительный художник делает свое художественное дело сознательно, обду-

манно, ставя перед собою определенную цель, как незначительна ни была бы эта последняя. Бессознательность художника возможна и действительно имеет место лишь в том случае, когда воспроизведенная им конкретная действительность противоречит его общему мировоззрению. Но это противоречие отнюдь не может служить подтверждением мысли, что художник творит бессознательно. Противоречие этого порядка нередко, как известно, и у деятелей науки и представителей философской мысли. Бессознательность в этом отношении не следует смешивать с бессознательностью творческого художественного процесса, которая сводится к мистической интуиции. Крупные, великие художники творят свои произведения по существу с такой же степенью сознательности, как и научные деятели. Каждое произведение большого художника конкретизирует определенную идею, выражая ее в конкретном образном материале. Сама идея подсказывается художнику данными общественными отношениями, данным классом, идеологом которого он является. Сама идея, следовательно, есть продукт общественно-исторической жизни. С другой стороны, будучи продуктом конкретной действительности, идея реализуется обратно в конкретных формах этой же действительности через искусство. При этом следует заметить, что конкретизация идеи может принять выражение отличное от породившей ее данной конкретно - общественной жизни. Например идея буржуазной свободы, порожденная сознанием общественных идеалов третьего сословия, в исторических условиях его борьбы с дворянством и духовенством выражалась сплошь и рядом в конкретных образах древнегреческой, римской и средневековой мифологии.

Сила, значение и историческое величие крупных, великих художников, именно в том, что их произведения являются выражением идей данной эпохи. Революционный класс порождает естественно революционную идеологию; падающий класс — либо консервативную идеологию, либо реакционную. Великие художники обычно примыкали так или иначе к революционным классам и отразила соответственно их революцион-

ные стремления. Но бывали однако случаи, что художники реакционного или консервативного мировоззрения творили вопреки своему мировоззрению художественные произведения, имевшие и революционное значение. Например Эсхил был по своим политическим убеждениям консерватор и, несмотря на это, создал Прометея, послужившего прообразом революционера в продолжение дальнейшей истории. Или же возьмем пример из нашего времени. Л. Толстой по своему мировоззрению в полном смысле этого слова реакционер, однако в его художественном творчестве мы находим несомненно целый ряд революционных мотивов, воплощенных в конкретных художественные образы. Это противоречие между художником и сидящим в нем мыслителем объясняется опять-таки спецификой искусства. Эсхил в качестве консерватора или даже реакционера был недоволен существующими отношениями и условиями Греции его времени (V век до начала н/э). Недовольный всеми последствиями торгово-капиталистического развития своей родины, Эсхил ищет выхода из создавшегося положения. Он находит желанный выход в сохранении устоев и следовательно в возвращении назад. С этой целью он подвергает критике все существующее. Борьба требует героических личностей. Он и создает своего недовольного, протестующего Прометея. Цель реакционная, а художественное произведение тем не менее революционно. Происходит это по той причине, что вся критика воплощена в совершенно конкретных художественных образах. Тем самым он передает действительность в критической форме, т. е. действительный протест против существующего в бурных революционных условиях древней Греции, коренящихся в конфликте между ростом производительных сил и феодальными формами государства и общества. Поэтому, вопреки субъективным намерениям и мировоззрению великого трагика, Прометей восстает против властителя Олимпа—Зевса, а заслуги свои этот герой видит в том, что он дал Греции новую технику, что он является носителем технического прогресса. Он научил людей астрономии, грамоте, искусству, приручению животных, кораблестро-

нию и т. д.<sup>1)</sup>). Выходит стало быть, что то, чем Эсхил в качестве консерватора и реакционера должен быть глубоко недоволен, то именно ставит себе в заслугу пользующийся симпатией Эсхила его герой — Прометей. Как крупный художник греческий трагик передает революционную конкретность своего времени вопреки своему мировоззрению. Революционная действительность побеждает реакционное мировоззрение. То же мы видим и в творчестве Толстого. Дворянин с ног до головы, помещик, крупный землевладелец, уходящий всеми корнями в прошлое крупного дворянства, граф Толстой ясно видит гибель своего класса. Сложным и запутанным, и мучительным путем он приходит к своему религиозно - мистическому мировоззрению, сущность которого сводится к мистическому пассивному самозерцанию и непротивлению злу насильем. Но недовольный упадочным состоянием своего класса, Толстой подвергает беспощадной, справедливой критике жизнь, деятельность, интересы и стремления русской аристократии своего времени. По существу эта критика вытекает из приверженности Толстого к своему классу; она следовательно исходит не из революционных намерений, а наоборот, при антисоциалистическом образе мыслей Толстого исходной точкой служит по внутреннему существу желание оздоровить аристократию. Несмотря на это общее стремление, Толстой в своих произведениях дает целый ряд гениальных ярких картин действительности, которые вопреки его ненависти к социализму, внятно и убедительно подсказывают социалистические выводы. Основная причина такого противоречия лежит опять-таки в самом спецификуме искусства.

Весь материал сферы действий художника — это конкретная историческая действительность, которая естественно воздействует на творчество своими наиболее четкими и яркими сторонами. На Толстого без сомнения оказало силь-

нейшее влияние русское революционное народническое движение и революционная критика господствующих классов, т.-е. как раз то, чему так сильно сопротивлялся в пределах своего религиозно-мистического мировоззрения.

Тут же однако следует заметить, что большие художники с реакционным мировоззрением представляют собою весьма редкое явление в истории. Большинство же крупных художников примыкали к передовым революционным течениям своего времени или во всяком случае делали это в первую часть своей жизни, когда восприятие подлинной жизни еще свежо, когда привычка к существующему порядку не стала второй натурой. Под конец жизни, теряя остроту восприятия и творческую силу, многие из них становятся в конце концов консерваторами. Но в своем лучшем периоде крупные художники стремятся воспроизводить жизнь в ее полноте. Выразить же жизнь художественно, в ее полноте, значит изображать действительность не только в ее данном бытии, но также в ее становлении, в ее движении, в ее развитии, т.-е. в художественном произведении должно быть видно не только настоящее, но и прошлое и будущее. Молодой Гете еще сравнительно задолго до Великой французской революции, в 1773 году, вкладывает в уста своего Прометея формулировку: «Прошедшее и будущее заключено в настоящем». Следуя сознательно или бессознательно этому бесспорному диалектическому принципу, классики давали в своем творчестве критику действительности, которая диктует социальные идеалы.

Все классики революционных эпох в цветущую пору своей жизни являлись защитниками интересов класса, ставшего на революционный путь. При этом следует обратить внимание на то, что истинно революционным классом в истории является впервые буржуазия, в противоположность феодальной аристократии, никогда не выступавшей в качестве активной революционной силы и ограничивавшейся в лучшем случае небольшими фрондами, носившими частный и притом в большинстве случаев даже реакционный характер. Объясняется это в общих чертах тем, что феодальный строй явился

<sup>1)</sup> Пусть каждую из названных отраслей Эсхил считает полезной, но общим следствием развития всех этих новшеств неизбежно явилось именно то развитие капиталистических отношений, против которых восстает его мировоззрение.



продолжением и усложнением основ родового быта. Окончательно же рвет с остатками родового уклада жизни, покоящегося на земельной собственности, только промышленная буржуазия. Интересы промышленной буржуазии заключались прежде всего в возможностях развития производительных сил, требующего реабилитации всей материальной природы и живого человека, т. е. освобождения природы от мрачных оков католической церкви.

Эта борьба за освобождение природы выразилась философски в критике схоластики и церковной догматики; в искусстве этот же процесс находит свое проявление в живописи и скульптуре по той причине, что эти отрасли искусства наиболее наглядно, наиболее очевидно и наиболее осязательно передают природу и человека. Несмотря на обилие церковной тематики и церковной сюжетики, вызываемых частью заказами самого Ватикана, все эти сюжеты выполняются по своему внутреннему существу не с религиозной точки зрения. Мадонны в большинстве изображены здоровыми, полнокровными женщинами с не менее здоровыми младенцами, протестующими всем своим видом против церковной догмы и свидетельствующими наглядно о том, что святой дух тут был не при чем. Все эти великие творения можно было бы принять за злую насмешку над изможденными, бестелесными иконописными святыми, как бы принадлежащими миру двух измерений и, откровенно говоря, вызывавшими вероятнее всего отвращение даже у самих пап. Во всем этом великом течении ренессанса находила свое осуществление классовая борьба бесправного развивавшегося среднего сословия против власти феодальной аристократии как светской, так и духовной. Но классовая борьба, как известно, есть борьба политическая. При помощи философии и искусства бесправное сословие фактически ведет свою классовую борьбу, но политические цели, которые по существу уже заключены в этих идеологических отраслях, не выражены как определенные общественно-политические задачи. Наряду с этим, в зависимости от процесса развития производительных сил, ведется третьим сословием с возрастающей

силой и специфически политическая борьба, выражающаяся в войнах, крестьянских восстаниях, борьбе национальных республик и городов, в реформации и т. д. Так как художественная литература и в частности драматургия отражают общественно-политическую жизнь с наибольшей выразительностью и наибольшей полнотой, то эта область искусства развивается и растет с развитием и усилением откровенной политической борьбы, которую ведет третье сословие. Наиболее сильное выражение она находит, как сказано, в драматургии, так как в этом виде искусства выражается с наибольшей силой действительность и борьба. На самой высшей стадии революционной мысли буржуазии мы видим также развитие классической литературы, которое находит свое выражение главным образом в драматургии. В Англии в XVII веке и в том же столетии также во Франции, на которую несомненно оказывает влияние английская революция и вся английская идеология, в Германии, где развитие третьего сословия совершается в гораздо более медленном темпе и на которую оказывает влияние в свою очередь идеология Франции, — всюду возникают великие классические произведения, преобладающим жанром которых также является драматургия. Что касается России, то литература по существу протестующего характера, появляющаяся значительно позже, принимает форму романов, повествований и поэзии; что же касается драмы, то ее развитие не может идти в сравнении с этими литературными жанрами, что объясняется поздним и сравнительно слабым развитием капитализма в России. Крупное явление в русской драматургии — произведения Островского — связано с торговым капиталом и царским абсолютизмом и рисует особые, по-своему острые формы классовой борьбы, развивавшейся на почве торговых отношений. Но эти произведения, равно как и предшествовавшие два значительные русские театральные представления XIX века, — «Горе от ума» и «Ревизор», — порождены критическими задачами и в подавляющем большинстве лишены положительных идеалов. Вся же литература революционной буржуазии Запада, заключая в

себе критику исторического прошлого и отживающего настоящего, создавала соответствующие типы борцов за идеалы будущего. Если обобщить идеалы, выразившиеся в литературе революционной буржуазии, то они сводились к требованию буржуазной свободы. Это требование проявлялось в совершенно различных формах, в разных ситуациях. Почвой могли быть и общественные и даже индивидуально - романтические отношения, которые часто были завуалированы и скрыты в индивидуальной психологии, и тем не менее основным мотивом все же была та же свобода.

В «Ромео и Юлии» Шекспир выразил в самой высшей форме чувство страстной романтической любви двух молодых людей. С этой исключительно точки зрения рассматривают знаменитую трагедию все историки литературы. По их мнению, Ромео и Юлия погибли именно от страстной любви. Отсюда нередко делается тот пессимистический вывод, что истинно великое чувство любви обязательно, неизбежно кончается гибелью любящих. На самом же деле юные герои Шекспира гибнут не от любви как таковой, а от отсутствия социальной свободы. Если бы эта свобода была осуществлена в эпоху Монтекки и Капулетти, и если бы следовательно члены двух враждующих между собою аристократических домов могли беспрепятственно встречаться и соединяться друг с другом, то никакой трагедии у Шекспира не получилось бы даже в случае еще большей страстности чувства двух влюбленных. Хотя историки литературы не могут не обратить внимания на вражду двух влиятельных домов, но этот мотив остается ими в тени, а выдвигается исключительно мотив любви. На самом же деле «Ромео и Юлия» — это трагедия отсутствия свободы, а не трагедия любви.

Коротко: какой сюжет ни трактовался бы у классиков этого направления, — а «Ромео и Юлии» Шекспира, «Полиэкте» Корнеля, «Разбойниках» Шиллера или в любой симфонии Бетховена и т. д. — основная идея всех — это общественная свобода. Эта общая идея, пронизывающая все произведения классиков, была вызвана освободительными

стремлениями третьего сословия. Что означала свобода победившего третьего сословия, это выразил довольно энергично в художественной форме Маркс, сказав, что лозунги свободы, равенства и братства, стоявшие на знаменах революционной буржуазии, были заменены новыми: кавалерия, артиллерия и пехота. Тем не менее, как учил тот же Маркс, стремления и задачи революционного третьего сословия охватывали в то время всю нацию, за исключением привилегированных. В художественной литературе классиков отразилось то общее, которое охватывало всю непривилегированную массу. Так как художественному творчеству свойственно передавать общее в индивидуальном, то общие идеалы третьего сословия находили выражение в деятельности различных героев классических произведений. Если мы теперь, *post factum*, знаем, что идеалы революционной буржуазии впоследствии осуществились в свободной конкуренции и в капиталистическом обществе, то ни Гете, ни Шиллер, ни Бетховен, разумеется, этого не подозревали, а чувствовали и сознавали борьбу третьего сословия как борьбу за освобождение всего человечества. Гетевский Прометей поднимает бунт против властителя Олимпа, и когда Минерва старается защитить богов, указывая на их вечное существование, на их силу, на их мудрость и на их любовь, то Прометей отвечает:

Haben sie das All! doch nicht allein!  
 Ich daure so wie sie. Wir allein sind ewig!  
 Meines Anfangs erriner' ich mehr nicht  
 Zu enden hab ich. Keinen Beruf  
 Und seh' das Ende nicht.  
 So bin ich ewig, denn ich bin!  
 Und Weisheit! — Siehe diese Stirne an!  
 Hat mein Finger nicht sie ausgeprägt!  
 Und dieses Busens Macht  
 Drangt sich entgegen  
 Der allanfallenden Gefahr umher <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Но это все  
 Не им одним досталось:  
 И я бессмертен, как они.  
 Мы вечны все!  
 Начала своего не помню я  
 И кончиться не чувствую стремленья.  
 Конца не вижу.  
 Я вечен, потому что существую!  
 А — мудрость...  
 Взгляни на этот лоб!  
 Не мой ли перст  
 Его отметил?  
 А сила этой груди рвется  
 В борьбу с опасностью, всему грозящей.

Так восстает Прометей против существующего господства. Как далека эта речь от артиллерии, пехоты, кавалерии, которые до сих пор служат во всех капиталистических странах защитой существующего капиталистического порядка. И дальше тот же Прометей поднимает свой грозный и смелый голос против того же Юпитера:

Ich dich ehren? Wofur?  
Hast du die Schmerzen gelindert  
Je des Beladenen?  
Hast du die Thränen gestillet  
Je des Geängsteten? <sup>1)</sup>

Бунтующий и борющийся герой равняет себя божеству. Он также мудр, он так же вечен, более того, он ставит себя даже выше божества, упрекая божество в жестокости и бессердечии. Серьезно говоря, здесь в старой мифологической форме ведет борьбу человеческая индивидуальность за свое достоинство, за свою самостоятельность и за свою свободу. Этой индивидуальностью была, как нам теперь известно, буржуазная индивидуальность. И не отдельная индивидуальность, а третье сословие как такое. Только сильное историческое движение общественной массы могло подсказать большому поэту гордый и решительный вызов на поединок, — вызов, сделанный Прометеем самому властителю Олимпа. В обращении Прометей к Юпитеру (1773) слышится уже победный возглас Сиеса (1788):

«Qu'est-ce que c'est le tiers état? Il n'était rien, maintenant il doit devenir tout» <sup>2)</sup>

Вряд ли Гете сознавал, что он предвосхищает Сиеса. Вероятнее всего, о судьбах третьего сословия, как такового, поэт и не думал, несмотря на то, что Гете неоднократно высказывал мысли и не однажды ее подчеркивал, что творчество поэта является продуктом коллектива в широком смысле этого слова. Привычка к тому, что творчество осуществляется отдельными индивидуумами, всегда служит препятствием к обна-

<sup>1)</sup> Мне чтить тебя? За что?

Бывало ль, что скорбь ты утолил обремененного?

Когда ты слезы осушал у угнетенного?

(Сочинения Гете в русском переводе под редакцией В. В. Гербеля).

<sup>2)</sup> Что такое третье сословие? Оно — ничто, но должно стать всем.

ружению и пониманию истинных источников его содержания. Размеры этой статьи лишают нас возможности подвергнуть подробному анализу ряд классических произведений с этой указанной точки зрения. Но нет никакого сомнения, что все классики революционной буржуазии выявляют в различных формах и под различными покровами одни и те же исторические задачи. В художественном творчестве исторические задачи выражаются в конкретных индивидуальностях, которые являются обобщением требований известных групп и определенных классов. Жизнь, мысль и деятельность этих конкретных индивидуальностей служат агитационным воспитательным средством и действующими образами. Достигается это именно тем, что художественный образ конкретно, чувственно воспринимаем.

С другой стороны, революционная идея эпохи, воплощенная в конкретный образ, выходит за пределы эмпирической данной действительности, приобретая тем самым длительное существование. Идея буржуазной свободы, вытекавшая из отрицания зависимости социальных условий данной ступени исторического развития и представлявшая собою в сущности отрицание зависимости и м о с г и, сохраняет именно благодаря этому своему отвлеченному характеру значение и для последующих эпох. Происходит это по той причине, что отрицание зависимости выражено художественно-образно в борьбе и протесте. Этим именно объясняется роль и значение тех художественных произведений, в которых на основе отрицания конкретного настоящего намечаются тенденции нового будущего и которые непременно заключены как элемент в настоящем.

Чем шире кругозор и чем полнее мировоззрение художника, тем глубже его творческая сила способна проникнуть в общее целое, как и в детали своего времени. Тут можно сказать словами Гете: «Тот, кто все сделал для своего времени, тот работал для вечности», или, выражаясь нашим точным языком — «тот работал для истории».

Далее среди классических произведений, выражающих свою эпоху и сохраняющих в этом смысле длительное зна-

чение, существуют некоторые художественные явления весьма обобщающего характера. К таким творениям относятся например Дон-Кихот, Гамлет и т. п. Каждое из этих произведений обусловлено, как и всякое произведение, общим состоянием того класса, социально-психологическим выражением которого оно является, оно следовательно подсказано конкретными соотношениями классов данного времени. Но они сосредоточивают в свое такие черты, которые свойственны в той или другой степени разным революционным эпохам. Дон-Кихот есть несомненно результат разложения феодальной системы и падения романтической идеологии рыцарства. Дон-Кихот воодушевлен именно этим романтическим элементом. По существу он реакционер в героической оболочке. Вследствие полного несоответствия его идеологии нарождающимся общественным условиям, его сознание абсолютно оторвано от действительности. Вследствие этого он принимает одни вещи за другие: стадо баранов за полчища рыцарей, с которыми он сражается, таз цирюльника за шлем героя рыцарского романа, постоялый двор за рыцарский замок, и деревенскую девушку, не отличающуюся никакими особыми качествами, — за принцессу, первую в мире красавицу, во имя которой он совершает все свои подвиги. Самоотверженный смелый фантаст, готовый в каждый час дня и ночи ставить свою жизнь на карту во имя блага человечества, он, принимая одни вещи и одни отношения за другие, пытается всех избивать и остается каждый раз сам позорно побитым. В своей замечательной трагикомедии Сервантес показал с изумительной силой, к каким результатам приводит общественная деятельность, когда она противоречит историческому ходу вещей. Сила обобщения в типе Дон-Кихота, как известно, настолько велика, что его имя стало нарицательным, обозначающим определенный общественно - психологический комплекс, встречающийся в разные времена.

В конкретном образе полусумасшедшего рыцаря Сервантесом раскрыта великая философская проблема о корнях идеализации вообще. Такие обобщающие художественные образы появляют-

ся при особенно резко выделяющихся классовых отношениях, когда отживает целая историческая формация. Такие моменты дали почву для трагикомедий, трагедия которых заключается в том, что поставленный и фанатически проводимый идеал — неосуществим, а комедия — в том, что этот возвышенный идеал общественно реакционен и не соответствует данному уровню производительных сил и обусловленных этим уровнем общественных отношений.

Такую же обобщающую силу мы находим в Гамлете: философская проблема, раскрытая этим гениальным и художественным творением, заключается в конфликте между теорией и практикой, между рефлектирующим рассудком и волей к действию. Этот именно конфликт и носит нарицательное название гамлетизма. Психологический конфликт Гамлета характеризует собою определенные группы интеллигенции, принадлежащие по своему происхождению к господствующему упадочному классу, сознающие это упадочное состояние, но в то же время лишенные силы воли для того, чтобы примкнуть к революционному классу.

Гамлетизм, как и донкихотство, выражая собою повторяющуюся ситуацию в классовой борьбе, представляет собою длительную историческую категорию, которая проявляется в различных конкретных формах в зависимости, от данного содержания общественных классов и их взаимоотношений.

### III

Вернемся теперь к основной теме нашей статьи — к вопросу об отношении пролетариата к классическому искусству исторического прошлого. Как было отмечено выше, мнения по этому вопросу в с.-д. среде разделились. Одни считали возможным существование пролетарского искусства, отрезанного от всего прошедшего, и требовали полного разрыва с классиками; противники же этого воззрения утверждали вообще невозможность возникновения пролетарской культуры как таковой. Последние мотивировали свое отрицание тем, что пролетариат поглощен всецело и исключительно социально-политической борьбой, лишаящей

возможности творить какие-либо другие культурные ценности. Это—во-первых. Во-вторых, искусство является такой отраслью культуры, которая требует наличия материальных благ, высокой степени умственного и эстетического развития и вообще особенно благоприятной обстановки. Рабочий класс лишен всех этих возможностей, а потому нет почвы для возникновения, культивирования и развития искусства. А поэтому то, что можно назвать новой стадией в искусстве, может быть осуществлено только в социалистическом обществе. Эта точка зрения в русской литературе была защищена главным образом Потресовым, а впоследствии Троцким.

Противоположная точка зрения не нашла себе, по нашему мнению, настоящей аргументации и принималась в сущности как догматическое утверждение самостоятельного существования и возможности развития пролетарской культуры. Лишь в области литературы проводились доводы против классиков.

Первая точка зрения — об отсутствии пролетарской культуры — безусловно ошибочна. Вторая может считаться правильной лишь постольку, поскольку ею признается существование и развитие пролетарской культуры в период досоциалистический. Доводы первой категории поверхностны. Они свидетельствуют, во-первых, о незнании исторического развития искусства; во-вторых, о непонимании сущности и содержания искусства; в-третьих, о недостаточном проникновении в процесс и историю пролетарской борьбы. Политическая борьба пролетариата вовсе не ограничивается политикой в старом избитом смысле этого слова — в смысле государственных и правительственных распоряжений в буржуазном государстве. Все движение и политическая борьба пролетариата подсказаны многосторонними интересами и вытекают из глубин жизни, действий, стремлений, надежд, страданий, солидарности, социальных идеалов и исторических задач рабочих масс. Во всяком политическом действии пролетариата можно раскрыть эти стороны. Такая политическая борьба, такие политические действия дают беско-

нечное количество новых сюжетов для всех видов искусства. Второй довод — что искусство требует наличия материальных благ, воспитывающих массы эстетически, и досуга для развития специальных способностей, — заключает в себе долю истины, но не всю истину. Отсутствие материальной и эстетической культуры у пролетариата компенсируется силой, свежестью и новизной выраженных пролетарскими художниками процессов жизни, что составляет выгодный контраст по отношению к упадочной продукции буржуазного общества. Кроме этих соображений принципиального свойства, доводы Потресова—Троцкого грешат и против фактического положения вещей. В действительности пролетарская культура в течение ряда десятилетий накапливает вопреки бешеному противодействию буржуазии множество как материальных, так и эстетических и интеллектуальных ценностей. Разве вся марксистская мысль, начиная с классического «Манифеста коммунистической партии» и кончая всей марксистской литературой наших дней, не является огромнейшим культурным богатством пролетариата? Сказанное относится ко всемирному пролетариату. Что же касается в частности Советского союза, то здесь у нас создана колоссальная материальная база для развития пролетарской культуры и пролетарского искусства в частности. Советское государство и коммунистическая партия осуществляют художественное просвещение масс в невиданных в истории масштабах. Для капиталистических же стран всякое просвещение масс означает ускорение гибели буржуазного общества. Кроме того, следует заметить, что буржуазное искусство насчитывает несколько сот лет развития, причем деятели искусства преимущественно являются выходцами из того класса, в руках которых отнюдь не были скоплены все материальные богатства—именно из мелкой буржуазии и примыкающей к ней интеллигенции. Крупная буржуазия в подавляющем большинстве случаев была потребителем искусства; это значит, что художники обслуживали количественно незначительный контингент потребителей, между тем потребителями пролетарского искусства являются ши-

рокие массы. А это несомненно огромное преимущество.

После всего до сих пор сказанного является возможность подойти еще ближе к существенному вопросу о том, какое значение имеет буржуазное классическое искусство для пролетарской культуры. В вышеуказанной полемике немецкой с.-д. Шпербер и другие ополчались с большой энергией против классиков, указывая и подчеркивая тот, по их мнению, несомненный факт, что все классические произведения литературы прошедших эпох, во-первых, не в состоянии заразить пролетариата чувствами и мыслями, в них выраженными, так как пролетариат придерживается совсем другого мировоззрения и смотрит вообще иначе на вещи и людские взаимоотношения. Во-вторых, если и поскольку эти произведения могут заразить, то такое заражение имело бы отрицательное значение, так как могло бы вселить и привить пролетариату буржуазного-мещанские чувства и воззрения. Иначе говоря, идеи художественных произведений буржуазных классиков могут оказать вредное воспитательное влияние на пролетарские массы. Какое дело пролетарскому читателю или зрителю до трагедии Гретхен, которая душит своего ребенка? — спрашивает Шпербер. Никто не станет в настоящее время сражаться и умирать за честь своей сестры, потерявшей так называемую невинность. Такое дело разрешится при нынешних условиях совершенно иначе.

Возьмем, независимо от Шпербера, еще пример из классической литературы — «Короля Лира». Король отдал свое наследство при жизни дочерям, а дочери изгнали отца из его бывших владений. Какое, спрашивается, дело современному пролетарию или идеологу пролетариата до такого рода трагедий. Короли и троны сняты со сцены истории, их судьба не может тронуть в настоящее время передового человека, т.-е. социалиста. Поскольку же возможно противоположное, то оно может оказать только отрицательное действие, и т. д. На первый поверхностный взгляд эти соображения могут показаться вполне убедительными. Но только на первый и только поверхностный взгляд. В действительности же дело обстоит иначе.

Во-первых, искусство, отражающее исторический процесс, восстанавливающее конкретную обстановку, — жизнь, быт, людей, общественные идеи в их взаимной связи, — это искусство дает нам познание исторических явлений, и не только рациональное познание. Художественное познание связывает нас с объектом исторического прошлого через эмоцию, расширяя наш кругозор и обогащая нашу индивидуальность. Как беден кругозор и как неполна индивидуальность человека, не имеющего ни малейшего представления об исторических связях, лишенного познания прошлого, обладающего памятью на события, не превышающие длительности человеческой жизни! Что же касается возможности эстетических переживаний на основе воспроизведения отдаленного прошлого, то эта возможность зависит всецело от творческой силы художника. Если художнику удалось увидеть, пережить и воспроизвести действительность своей эпохи, то художественное произведение имеет эстетическую ценность и для нас, поскольку оно переносит нас в ту эпоху, из которой взята данная тематика.

Далее, совершенно неверно утверждение, будто от истинно классического произведения одной эпохи ничего не остается для другой эпохи. Возьмем трагедию Гретхен. Верно то, что в указанных выше оценках трагедии с нашей современной точки зрения совершенное Гретхен преступление и его причины — убийство ребенка из-за «незаконного» сожительства — превзойдено нашей эпохой и в особенности не имеет убедительности для пролетарского зрителя. Но трагедия Гретхен далеко не исчерпывается этим убийством. Сущность трагедии состоит в том, что Гретхен оставлена Фаустом. А оставлена она вследствие конфликта между мужчиной и простой девушкой, дочерью народа. Для Гретхен любовь к Фаусту есть цель, смысл, полнота всего ее существования. Для Фауста же это одно из многих средств на пути к удовлетворению его жадной, многосторонней и ненасытной требовательности к жизни. Исчерпав это средство, он идет дальше, а ей идти некуда, и поэтому она гибнет. Этот конфликт не изжит и в наше время. Корни его лежат в социально-историче-

ском положении женщины. Конфликт этот может исчезнуть лишь в социалистическом обществе, и именно в том его состоянии, о котором Энгельс говорит, что классовое строение общества будет не только уничтожено, но и забыто. Поэтому вся конкретно-историческая обстановка вместе с воспитанием Гретхен, говоря термином Гегеля, «снята» историей, но идея конфликта сохранилась, выражаясь в других конкретно-исторических формах, более, разумеется, смягченных. Кроме всего отмеченного, трагедия Гретхен выражает собою непосредственно классовый момент, сохраняющий все свое значение и в настоящее время в капиталистическом обществе. Мефистофель выбирает для разорванной психики Фауста близко стоящее к природе, цельное, наивное, ничем не испорченное существо, которое отдается Фаусту беззаветно, повинаясь своему глубокому, цельному, непосредственному чувству. Фауст пользуется этим чувством без всяких размышлений в значительной степени потому, что перед девушкой из народа он несет меньшую ответственность, и потому же он ее жестоко и безжалостно оставляет. Можно не сомневаться в том, что Фауст не поступил бы так бессовестно с принцессой, как он сделал это с бедной Гретхен.

Далее посмотрим на содержание «Короля Лира». Если смотреть на эту трагедию только как на конфликт между королем, отдавшим своим дочерям в наследство трон и скипетр, и дочерьми, изгнавшими отца из дому, — то пьеса теряет для нашего времени всякий интерес. Но такой взгляд является чисто формальным, и трагедия замыкается, остается исключительно в своей эпохе. В действительности конфликт короля Лира имеет место не только в этом исключительном положении, но простирается гораздо дальше за его пределы. Если например молодая женщина отдает свою красоту, силу и молодость мужчине, который через некоторое время ее оставляет, — разве это не положение короля Лира? Если философ, ученый, поэт, крупный общественный деятель отдает все творческие силы, все помыслы, весь напряженный труд и страданье обществу, а впоследствии, как это часто бывает, всеми оставлен, забыт

«Новый мир», № 3.

и одинок — разве это не положение короля Лира? Если рабочий производит общественное богатство и каждый раз может быть выброшен безжалостной рукой капиталиста на улицу — разве это не положение короля Лира? Виндельбанд замечает, что философия, овладевшая когда-то всеми областями науки, отдала все это богатство положительному знанию и сама осталась в положении короля Лира. Этот конфликт между философией и положительным знанием может конечно волновать и трогать только метафизика. Но такая аналогия четко показывает, как далеко простирается конфликт трагедии Шекспира. Можно быть уверенным, что великий драматург, избрав своим сюжетом конфликт короля, не думал, что конфликт имеет только местное ограниченное значение. На самом деле Шекспир выбрал образы короля и его приближенных потому, что эти образы для его времени более яркие, более убедительны и более сильны; король, изгнанный своими дочерьми, произвел во времена Шекспира большее впечатление, чем произвел бы на ту же публику образ лица другой, более скромной, более честной и более производительной профессии. В общем можно сказать, что крупный художник избирает такие социально-психологические отношения своего времени, которые сохраняются и в следующих исторических периодах, но находят свое конкретное выражение в иных конкретных образах. Трагические конфликты, подобные трагедии Гретхен и короля Лира, являются общими понятиями, выраженными в образах, и охватывающими все конфликты этого порядка. Историческая дальновидность классических произведений объясняется таким образом, с одной стороны, конкретным характером искусства, а с другой — исторической длительностью социальных условий, определяющих их общее идейное содержание.

Одно из плодотворных и великих положений исторического материализма

гласит, как известно, что «история всего предшествующего общества есть история борьбы классов». «Свободный и раб, патриций и плебей, барон и крепостной, цеховой мастер и подмастерье, короче, угнетатели и угнетенные находились в постоянной вражде друг с другом, вели непрерывную то скрытую, то явную борьбу, которая каждый раз кончалась революционным переустройством всего общества или совместной гибелью борющихся классов». И дальше читаем мы в том же «Манифесте»: «Но какую бы форму она (эксплоатация — Л. А.) ни принимала, эксплуатация одной части общества другою является фактом, общим всем прошлым столетиям. Неудивительно поэтому, что общественное сознание всех веков, несмотря на все различия и на все разнообразие, вращалось до сих пор в известных общих формах, формах сознания, которые исчезнут совершенно лишь с полным уничтожением противоположности классов.

Таким образом, вопреки распространенному ныне вульгарно-релятивистскому взгляду, выдаваемому обычно за самый подлинный марксизм, утверждающему одну изменчивость форм классового сознания, без раскрытия диалектического единства в этой изменчивости, с общей постоянной основой идеологии, которая обусловлена непрекращающейся до нашего времени классовой борьбой,— вопреки этому вульгарному взгляду «Манифест Коммунистической партии» подчеркивает, на ряду со всеми различиями и всем разнообразием, непрекращающееся до сих пор существование известных общих форм сознания, характерных для всей истории классовой борьбы в целом. Возможность исчезновения этих общих всем классовым обществам форм сознания «Манифест» видит только лишь в «полном уничтожении противоположности классов», т.-е. в социализме. Отсюда следует, что художественные произведения, заключающие в конкретных формах данного времени общую идею классовой борьбы, обладают обобщающим значением. Этим и объясняется длительное историческое действие упомянутых выше классических произведений: Прометея Эсхила и Гете, короля Лира, трагедии Гретхен и т. д. Выражая собою обобщаю-

щую идею конфликтов, возникающих в конечном счете на почве классовой борьбы, этого рода произведения играют роль стимула для революционных классов будущих эпох.

Мы видим таким образом связанные между собою изменчивость и постоянство, как диалектическое движение исторического процесса классового общества. Гегель свел бы это единство и эту устойчивость, выражающиеся в классовой борьбе и классовых противоречиях, к идее, как таковой, а все конкретные проявления этих общественных процессов оказались бы с точки зрения абсолютного идеалиста одною лишь видимостью, проявлявшейся для полноты идеи. С нашей же материалистической точки зрения единство исторического процесса, выражающееся в классовых противоречиях и в классовой борьбе, сводится к конкретной материальной основе, состоящей в принадлежности орудий производства господствующим классам, а видоизменение конкретных форм классовых образований и классовой борьбы и всех форм общественного сознания определяется ростом и развитием производительных сил. Этот диалектический процесс, определял собою состояние и борьбу классов, классовую психологию, обуславливает в свою очередь всю идеологическую надстройку вообще и искусство в частности. Искусство, выражающее этот же самый диалектический процесс, сущность которого в художественной области сводится к раскрытию единства во множестве, является великой воспитательной школой для развития и совершенствования пролетарского художника. У величайших мастеров-классиков нужно учиться видеть и воспроизводить всю полноту объектов и связей действительного мира, т.-е. нужно учиться передать отрезок той действительности, с которым художник имеет дело, передать его так, чтобы взаимная связь выходила за пределы этого отрезка, открывая собою те же связи в иных конкретных отрезках. Таким образом оба возражения против значения классического искусства для пролетариата, приведенные в начале этой главы, падают — первое потому, что изображенная в классиче-



ских произведениях конкретная обстановка не отживает постольку, поскольку она сохраняет для нас идеи и связи, сохранившие свое значение и до нашего времени; второе же потому, что классические произведения, выражая общую идею антагонизма классов, тем самым заражают передовой революционный класс современности пролетариата не мещанством, как думает Шпербер, а напротив, общественной действенностью и героикой. Современный зритель, слушатель и читатель из пролетариата, воспринимая «Разбойников», «Прометея» и др., обогащаясь восприятиями исторической обстановки, в то же время идейно освобождались от нее, подставляя мысленно нынешнюю ситуацию классово-вой борьбы.

В связи со всем написанным мне живо вспоминается то сильное, глубокое действие, которое оказывало на революционную молодежь 80-х годов «Жанна д'Арк» Шиллера в превосходном исполнении Марии Николаевны Ермоловой. Эта буржуазно-национальная трагедия, совершенно чуждая по своим идеям революционным стремлениям 80-х годов, производила тем не менее огромное революционное впечатление. Революционная молодежь придерживалась космополитических, как тогда выражались, идей, ко всякого рода национализму она относилась со свойственным молодежи фанатическим отвращением. Короли были самыми презренными и ненавистными существами, с не меньшим отвращением она смотрела на войны, для которых она не искала никаких исторических оправданий. И несмотря на все это, трагедия вызвала революционные эмоции. Чем же, какими сторонами этого произведения вызывалось революционное действие? Оно вызывалось героизмом, порывом к подвигу, готовностью жертвовать собой во имя общественной идеи, действовал благородный пафос, драматический язык, драматическая ситуация, диалектика конфликта и вообще напряженная настроенность всей трагедии. А затем проникновенное исполнение Ермоловой, которая выступала как настоящая героиня. Великая артистка была героиней всерьез, действительной Жанной д'Арк.

Молодежь пропускала мимо своего

внимания неприемлемую для нее идеологию эпохи Жанны д'Арк, она проникалась героикой, и под общим героизмом, если можно так выразиться, под алгебраической героикой она подставляла свои конкретные арифметические цифры. Героическое усилие, страсть, темперамент и; если угодно, мученичество требовались всеми тяжкими условиями подпольной революционной борьбы, и революционная молодежь воспринимала эти именно стороны в классической трагедии, оставляя в стороне все то, что не отвечало ее идейным стремлениям, она инстинктивно относилась все не соответствующее данному времени к историческому прошедшему, на которое она смотрела, согласно тогдашнему господствующему мировоззрению, как на сплошное заблуждение и варварство.

Исполнители артисты хотя и перевоплощаются, погружаясь в ту историческую эпоху, откуда взяты те или другие сюжеты, тем не менее они более чем кто-либо из художников других жанров связаны со своим временем. Находясь, можно сказать, ежедневно лицом к лицу со своими потребителями, деятели сцены проникаются их настроениями, а живое, эмоциональное настроение более всего свойственно публике с передовыми идеями. Вследствие этого артисты обычно подчеркивают из классических пьес те мысли и те выражения, которые доходят до публики и которые соответствуют стремлениям и задачам данной эпохи.

Та же самая Мария Николаевна Ермолова вела на сцене во всех ее героических ролях энергичную, действительную, успешную агитацию против царской власти. Такая же борьба против царской власти велась и на сцене Художественного театра, ставились ли произведения Шекспира, Ибсена, Чехова или других классиков.

Шиллер и Лессинг были того убеждения, что искусство призвано перевоспитать род человеческий. Настоящее, подлинное искусство должно и может, по мнению этих великих просветителей, сделать человека более содержательным, более гуманным, более просвещенным и более совершенным существом.

Марксистское мировоззрение отвергает самым решительным образом такую идеалистическую точку зрения. Истори-

ческий материализм учит нас со всей научной убедительностью, что ни одна идеологическая область не в состоянии перевоспитать человеческую индивидуальность. Лишь и исключительно коренное переустройство общества, полная и завершенная организация общественных отношений сделают возможным усовершенствование человеческой породы.

Тем не менее и согласно историческому материализму искусство имеет огромное, всестороннее воспитательное значение. Влияние искусства пронизывает собою все поры общественно-исторической жизни. Влияние это до такой степени многообразно и до такой степени разносторонне, что оно не поддается ни малейшему учету.

Исторический материализм ничего общего не имеет с анархическим нигилизмом, объявляющим весь культурно-исторический процесс отрицательной величиной, которую следует отбросить, как досадно мешающую ветошь. Марксистское мировоззрение представляет собою полную противоположность шпенглеровской метафизике, согласно которой каждая стадия исторического процесса представляет собою изолированный, законченный индивидуальный организм, который рождается, живет и умирает, не оставляя после себя никакого следа. Материалистическая диалектика рассматривает историю человечества в общем как связанный, единый и неразрывный процесс, каждая ступень которого, говоря словами Гегеля, «снимается» и в то же время сохраняется. Конечно не в абсолютном смысле гегелевской теодицеи, сообразно которой история осуществляет плановый целесообразный процесс.

С этой именно диалектической точки зрения следует подходить ко всякой отрасли культуры вообще и к искусству в частности, идет ли речь о научном объяснении данной отрасли или о практически целесообразном использовании тех или иных ее элементов для настоящего или будущего. С этой же диалектической точки зрения надобно смотреть и на отношение классического искусства к новому пролетарскому искусству. Содержание классического искусства во многих отношениях и смыслах исторически превзойдено, но оно в то же

время сохраняет—и не только в качестве исторических памятников — живое, плодотворное значение и для современного революционного пролетариата. Энгельс писал в письме к Лассалю: «Полное слияние большой идейной глубины осознанного исторического содержания с шекспировской живостью и насыщенностью действия будет достигнуто, пожалуй, только в будущем». Элементы из шекспировского творчества сохраняются, стало быть, по мнению Энгельса, и в историческом будущем. Есть таким образом, по мнению Энгельса, чему учиться пролетарскому художнику у Шекспира. Ясно, что не только у Шекспира и не только «живости и насыщенности действия», но и у всех других великих мастеров-классиков и многим другим сторонам художественной деятельности.

Художник не есть особенное, субстанционально отличное существо. Он не является к нам, смертным, из иного потустороннего мира, как тому учат идеалисты, начиная с Платона и кончая Кантом и кантианцами включительно. Художник отличается от нехудожника, от обыкновенного среднего человека лишь большей степенью восприимчивости к конкретной окружающей действительности. Метафизическая точка зрения, утверждающая качественное, т.-е. субстанциональное отличие художника, оставлена даже некоторыми идеалистами под очевидным влиянием современного естествознания, с одной стороны, и массового революционного движения, обнаруживающего зависимость идеологического творчества от специально исторической обстановки — с другой. Вот что например пишет по этому важнейшему коренному вопросу эстетики идеалист эстетик Бенедето Кроче: «Только количественную разницу можем мы признать и существенным моментом смысла слова гения или художественный гений в отличие от не-гения, от обыкновенного человека. Говорят, что великие артисты открывают нас нам самим. Но как было бы это возможно, если бы наша фантазия не была по природе своей тождественна с их фантазией и если бы различие не касалось только одного количества. Вместо того, чтобы говорить:

poetā nascitur (поэты рождаются), следовало бы сказать: homo nascitur poetā (человек рождается поэтом). Одни—поэтами незначительными, другие—поэтами великими. Сделав это количественное различие качественным, тем самым расчистили место для культа и суеверия гения». Но за то — как это тоже следует здесь заметить — со всей возвышающейся над человечностью позиции художественный гений низвергается и становится ниже человеческой природы трудами тех, кто думает, что его существенным свойством является бессознательность, «и артистическая гениальность, как и всякая другая форма человеческой активности, всегда сознательна. В противном случае она знаменовала бы собою слепой механизм. У артистического гения может отсутствовать единственно лишь рефлекслирующее сознание, добавочное сознание историка или критика»<sup>1</sup>). Такой же взгляд на сущность природы художника высказал известный искусствовед Гирн, а также и некоторые другие эстетики.

Если верно, что отличие художника от обыкновенного человека сводится к количественным отношениям, если верно, что творческий процесс состоит из сознательных актов, — а сомневаться в этом может лишь метафизик и мистик, — то совершенно очевидно, что крупные достижения художественного таланта или гения обуславливаются соответственным воспитанием, развитием потенциальной силы восприятий, суммой воспринятых впечатлений, усвоенных образов и продуманных идей. Вполне очевидно таким образом, что из всех идеологических областей наибольшее влияние на художника оказывает искусство. Классические произведения мастеров являются его истинными учителями. Чтение и работа над классическими произведениями расширяют кругозор, дают образцы больших масштабов, указывая, какими сложными путями достигается воспроизведение художественного единства в разнообразии. Истинно классические произведения, воспроизводящие общественно историческую действитель-

ность в больших масштабах, всегда скрывают в себе неразрешенные проблемы. Разве «Дон-Кихот», разве гетевский «Фауст», разве «Гамлет» или «Война и мир» не заключают в себе ряда проблем, требующих своего объяснения, своего освещения и своего разрешения с точки зрения диалектического материализма и идеалов коммунизма. Истинно художественное произведение, отражающее процессы действительности, всегда диалектично, а диалектическое движение никогда не выступает и не может выступить в абсолютно законченном виде. Наше время знает донкихотство и Дон-Кихотов, и в наше время существуют Фауст и Гамлет и т. д. И все эти проблемы не чужды современному пролетариату, и они требуют своего художественного развития и художественного разрешения согласно нашему мировоззрению. Мне могут возразить, что в таком случае классическая литература сохраняет интерес лишь своей проблематикой. Нет, не только проблематикой, Постановка и разрешение той или иной крупной проблемы в прошлом намечает пути к разрешению ее согласно условиям настоящего времени. Никто из марксистов не станет в настоящее время отрицать значение классической политической экономии, французского материализма XVIII века, системы Гегеля и философии Фейербаха для создания диалектического материализма.

Гораздо большее, несравненно большее значение имеет классическое искусство для искусства пролетарского. Классическое искусство, как это было развито выше, сохраняет свое значение не только в смысле исторической преемственности и диалектического преодоления, но и также с точки зрения индивидуальной ценности. Вот эта именно индивидуальная сохраняемость классического искусства может и должна оказать необходимое воспитательное действие на борющийся пролетариат и на пролетарских художников. Борющемуся пролетариату, не только европейскому, но и нашему, предстоит большая, бурная и жестокая борьба за осуществление идеала социализма и коммунизма.

В этой борьбе потребуется немало жертв, немало героического упорства, потребуется высокий эмоциональный

<sup>1</sup>) Бенедето Кроче «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика». ГУС. Перевод В. Яковенко. 1920 г., стр. 18.

под ем, стальная воля и самый сильный практический идеализм, т. е. исключительная способность жить осуществлением будущего, ощущать это будущее как настоящее. А для этого революционное коммунистическое искусство должно уметь развить идеалы социализма во всей их величине, красоте, силе. Классическое искусство, во-первых, может содействовать эмоциональному подъему своими историческими масштабами, своей революционностью и своей действенностью. А с другой — оно должно стать школой всевозможных навыков воспроизведения всей полноты конкретной действительности в художественных образах и формах. Поэтому совершенно прав был Ленин, когда прямо и ясно высказался в пользу усвоения прежней культуры: «Без ясного, — писал он, — понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не решить»<sup>1)</sup>).

Тем не менее, классическое искусство не должно быть нами принято без исторической и социально-политической критики. Критически должна быть обнаружена вся б у р ж у а з н а я природа классического искусства; должны быть со-

<sup>1)</sup> Плеханов хотя непосредственно этой проблемы не касался, но из всего отношения его к классикам ясно видно, какое значение он им придавал.

рваны все религиозные покровы и критически преодолены религиозные элементы, окрашивающие, за очень редкими исключениями, эмоциональные моменты у классиков. Для буржуазных классиков религия являлась сферой высших субъективных ценностей, исканием субъективного смысла жизни; иначе говоря, религия заполняет субъективную область сверх личного и возвышенного. Поэтому отсутствие религии означает для такого мировоззрения отсутствие идеальной сферы вообще; без религии жизнь становится с их точки зрения плоской, бессодержательной в высшем смысле, лишенной высших целей. Но для революционного пролетарского сознания религия целиком снимается мировоззрением диалектического материализма; субъективные же ценности даются не небесными сонмами, не мистической темной бездной и не загробным миром, а возвышающим познанием космических законов, идейным содержанием исторического процесса и его высшего завершения — коммунистического общества. Они даются переживанием того великого исторического момента, когда «место старого буржуазного общества с его классами и антагонизмом классов, займет ассоциация, в которой свободное развитие каждого будет условием свободного развития всех».

Искусство пролетариата должно проникнуться мировоззрением диалектического материализма в его всеобъемлющей форме и полном его значении.