

КРИТИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА  
• НА ЛИТЕРАТУРНОМ ПОСТУ •



МИХ.ЛУЗГИН

ПО  
ЛИТЕРАТУРНЫМ  
ВОПРОСАМ



1928

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

КРИТИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА  
«НА ЛИТЕРАТУРНОМ ПОСТУ»

---

МИХ. ЛУЗГИН

ПО ЛИТЕРАТУРНЫМ  
ВОПРОСАМ

СБОРНИК  
СТАТЕЙ

1 9 2 8

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА—ЛЕНИНГРАД

## ОБ ОБЪЕКТИВНОМ СОДЕРЖАНИИ ИСКУССТВА.

Сказать, что «искусство есть познание жизни, в форме чувственного образного созерцания ее», сказать что «как и наука искусство дает объективные истины», что «оно опытно», что художник «имеет дело с объектом» и т. д.—это значит еще ничего не сказать. Разве в нашем понимании и искусства, и науки от этого что-нибудь прибавится? Разве мы получим отсюда ответ хотя бы на вопрос: почему существуют две формы познания, а не одна? Для того, чтобы познать явления во всем их своеобразии, недостаточно констатировать их единство. Действительное познание имеет место лишь тогда, когда явления познаются и в их единстве, и в их различии. И наука и искусство есть элементы объективного общественного процесса—и в этом их единство. И то и другое есть формы человеческого сознания, отражающего бытие, и отсюда их познавательное значение и в этом их единство. Но это две разные формы, и только тогда мы

их действительно познаем, когда познаем их как различные формы. Это элементарное требование диалектики некоторые товарищи почему-то предпочитают игнорировать. Нет слов, что такое игнорирование вполне объяснимо, если подойти к нему с точки зрения конкретных условий классовой борьбы в нашей действительности. Познавательная ценность, рассуждений этих товарищей, впрочем, от этого не становится выше <sup>1</sup>.

Познать искусство в его различии от науки—это значит определить различие предмета науки и искусства, различие их методов, различие их социальной функции.

О различии предмета искусства и науки свидетельствует практика. Стал ли бы кто-нибудь из то-

---

<sup>1</sup> Попытка Л. И. Аксельрод (Ортодокс) истолковать формулировку Воронского «Искусство есть познание жизни с помощью образов» как формулировку, имеющую целью противопоставить реалистическое понимание искусства романтическому, — не отвечает действительности ни по существу, ни исторически. Статья тов. Воронского «Искусство, как познание жизни и современности» была написана им в период борьбы с напостовцами, заострявшими действительный момент в искусстве, его организующую роль, написана против напостовцев (всегда стоявших на почве реалистического понимания искусства), против этого заострения, которому Воронским было противопоставлено познавательное значение искусства, как основное, его определяющее. Возможно, впрочем, что теперь тов. Воронский и убедился в несостоятельности своей точки зрения. (Смотри Л. Аксельрод. «По вопросам искусства», в №№ 6—7—12 «Кр. Новь» за 1926 год).

варищей, почивших на «единстве», изучать, скажем, по романам Жюль-Верна географию? Стал ли бы кто-нибудь из них по Арцыбашеву или Вербицкой изучать физиологию пола? и т. д., и т. п. Мы не сомневаемся, что при всем их нежелании видеть различия между наукой и искусством для указанных целей они предпочли бы обратиться к науке. Это было бы закономерно, так как—и в этом первое определение предмета искусства—он, этот предмет—не есть природа, не есть явления естественные. Всегда во всех случаях, когда идет речь об использовании художественного произведения в познавательных целях, речь идет о познании общественной жизни, а не о чем-нибудь другом<sup>1</sup>.

Значит ли это, что предмет искусства и общественной науки тождественен, совпадает во всех своих частях? Можно ли, напр., по тем же произведениям Арцыбашева, да и по всем произведениям эпохи изучить всю сложность социальных причин и отношений, породивших эту литературу, судить о закономерностях социальных причин и отношений? Нимало не сомневаемся, что и в этом случае всякий предпочтет обратиться к общественным наукам—истории, социологии, политэкономии и т. п., вос-

---

<sup>1</sup> Явления естественные захватываются художественным произведением в той мере, в какой они вступают в то или иное отношение к людям, т.-е. потому, что общественная жизнь протекает не вне места и пространства, а не потому, что они сами по себе есть предмет искусства.

пользовавшись художественными документами, как иллюстрирующим материалом. Очевидно, что и тут тождества нет; что, отражая общественный процесс, эти две формы общественного сознания—общественная наука и искусство—отражают его неодинаково, в разной мере с разных сторон, и этим объясняется, что общественная наука существует как наука, не сливаясь с искусством, и наоборот.

В интересах дальнейшего надо остановиться еще вот на чем: не только недостаточно констатировать общее в науке и искусстве, не определяя одновременно их различие, но не нельзя также не отличать в самой науке разных ее ветвей. Так, Энгельс («В Антидюринге», стр. 41—43, «Московский Рабочий», 1922) всю область познания разбивал на три группы:

1) Науки о неодушевленной природе, предметы которой более или менее доступны для точного математического исследования: математика, астрономия, механика, химия, физика.

2) Науки о живых организмах.

3) Науки исторические, которые исследуют условия жизни людей, общественные отношения, правовые государственные формы, с их идеальной надстройкой, философии, науки, искусств и т. п.

Далее Энгельс констатирует, что, если в первой группе имеются лишь некоторые данные, представляющие собою вечные истины, что, если во второй группе «каждый отдельный вопрос может быть разрешен только по частям рядом многих исследо-

ваний, требующих столетий», то с 3-й группой обстоит по части «истин вечных в последней инстанции» всего хуже. Мы приведем здесь это место, в виду его исключительного интереса, полностью:

«В органической природе, по крайней мере, нам приходится иметь дело с рядом явлений, которые,— поскольку имеет значение наше непосредственное наблюдение, — довольно регулярно повторяются в очень широких пределах. Виды организма остались со времен Аристотеля в общем и целом те же самые. В истории общества, напротив того, повторение явлений составляет исключение, а не общее правило, по мере того, как мы удаляемся от первобытного состояния человечества, так называемого каменного века; а где такие повторения и имеют место, они никогда не приходят при точь-в-точь одинаковых условиях. Таковы, напр., история возникновения первобытной общинной собственности на землю у всех культурных народов и форма ее разложения. Поэтому в области истории человечества наша наука еще более отстала, чем в области биологии; более того, если в виде исключения иногда и удастся познать внутреннюю связь общественных политических форм, известного исторического периода, то это по общему правилу случается только тогда, когда эти формы уже наполовину пережили себя и клонятся к упадку. Познание здесь таким образом по своему существу носит относительный характер, ограничивается выяснением связи и след-

ствий известных существующих только для данной эпохи и данных народов и по своей природе преходящих общественных и государственных форм». (Курсив мой—М. Л.).

Как видите, в прямой зависимости от различия предмета познания находится степень относительности самого познания, и именно общественные науки по своему существу дают нам наиболее относительную истину.

Таким образом, даже если считать, что предмет и методы искусства во всех отношениях совпадают с предметом и методами общественной науки, то необходимо было бы указать на особо-относительный характер истин, познаваемых искусством (по отношению к наукам о природе).

Что же, однако, отражает искусство, что оно познает? Если область естественных явлений в их закономерном движении не есть область искусства, если оно не познает закономерности общественного процесса как таковые, то что же конкретно находит свое отражение в произведениях искусства?

Тов. Бухарин, как нам кажется, близко подошел к правильному ответу на этот вопрос: «Мы видим, что науки систематизируют мысли людей,—пишет он в своей «Теории Истмата». — Но общественный человек, не только мыслит, но он также чувствует, страдает, наслаждается, желает, радуется, горюет, предается отчаянию. Искусство и систематизирует эти чувства, выражая их в художественных образах



или словом, или звуком, или движениями, или какими-нибудь другими средствами»<sup>1</sup>.

Эта формулировка должна быть уточнена. Подходя к людям со стороны их чувств, искусство по самой природе людей охватывает и их мысли. Между теми и другими не лежит никаких непроходимых границ. Напротив, чувства выражаются в мыслях, мысли вызывают чувства. Далее—в чувствах и мыслях людей выражаются отношения людей. Таким образом искусство охватывает и эти отношения.

Суть вопроса, следовательно, не в том, что наука систематизирует мысли людей, а искусство их чувства, а в том, что искусство, в частности, литература, не отвлекает общественного сознания и общественных отношений от их конкретных носителей, от живых людей, но берет вместе с людьми как их чувственное переживание, берет как конкретную действительность, как конкретных людей, действующих в пределах определенного отрезка времени и пространства.

Этим определяется основное в познавательной функции искусства. Имея своим предметом чувственные переживания людей, оно отражает все социальные отношения, все общественное сознание,

---

<sup>1</sup> «Систематизацию» чувств в искусстве не следует смешивать с организующей чувства ролью искусства. У тов. Бухарина здесь вполне четкое разграничение.

как чувственное переживание конкретных людей. Следовательно, искусство познает всю совокупность общественной жизни, но через чувства людей. Как видно из этого, различие между искусством и общественной наукой не такое, как, скажем, между двумя любыми ветвями общественной науки, у которых у каждой свой конкретный участок совокупности общественной жизни, но гораздо более глубокое и существенное. Искусство не есть одна из ветвей общественной науки. У искусства своя область — чувства людей (взяты не как биологический факт, но как общественный), и так же как у науки — вся совокупность общественной жизни, но в чувственном переживании и выражении. Этим определяется, что искусство не является, не может являться основным источником познания жизни вообще. Этим же определяется ее громадная дополняющая по отношению к научно-историческим обобщениям роль.

Но чувственное преломление, всегда конкретное, «общественных форм, существующих для данной эпохи и данных народов», несравненно более относительно, чем их же отражение в общественной науке. Чувственное преломление — это субъективное преломление, ибо чувства всегда чьи и каковы. Отсюда, между прочим, может быть понят образный характер искусства. Чувства перестают быть чувствами, превращаясь в понятия о чувствах, коль скоро имеет место отвлечение

от конкретных их носителей. Не отвлекаться же от них — это и значит дать образ людей вместе с их чувствами, дать образ чувствующих людей. Все композиционные «законы» об оправданности деталей (ружье, которое должно стрелять), о «свободных» и «связанных» мотивах и т. п. — все это специфическое выражение одного закона: содействовать выявлению образов живых людей с живыми чувствами и мыслями и в этом находить себе оправдание («мотивировку»).

Однако, не следует отвлекаться в сторону. Восприятие, эмоциональная оценка явлений общественной жизни тем или иным человеком зависит от его классового положения. И такие отношения и чувства, как любовь, имея устойчивую биологическую базу, социально складываются и выражаются не одинаково в различные эпохи общества у различных образующих его классов. Следовательно, различны и оттенки чувств и их выражение. Кроме того, здесь играют роль также многочисленные чисто индивидуальные преходящие и постоянные особенности, которые трудно учесть, но неизбежность и необходимость которых художник обязан принимать во внимание, если он не хочет, чтобы у него получилась схема, штамп.

Научное познание — опытно. Не только в том смысле, что, как и искусство, оно черпает свое содержание из опыта, но и в том смысле, что основным методом научного познания является опыт-эксперимент. «Естествоиспытатель, — как справедливо пишет

тов. Аксельрод,—имеет все же возможность проверить в той или другой степени справедливость его руководящих принципов экспериментальным путем; его дисциплинирует, сдерживает его фантазию лаборатория. Упорные факты — хороший наставник». Это же относится и к общественным наукам с тем ограничением, что прямой эксперимент, большей частью невозможный, там заменяется методом абстрактного отвлечения. Говоря вообще, науки выработали такую методологию, которая максимально обеспечивает их от субъективизма ученого. В искусстве такой обеспечивающей ту или иную степень объективности методологии не существует. Основной творческий метод художника, основной его критерий, это — он сам, его чувственные переживания. Художник должен чувственно через себя претворить отношения и чувства людей, выносимые им в произведение. Художник, как говорят, должен в какой-то мере перевоплотиться в своих героев. Насколько он окажется способным прочувствовать то, о чем пишет, настолько он достигнет объективности изображаемого. Отсюда громадное значение интуиции художника<sup>1</sup>. Но и сфера сознания, и сфера подсознатель-

---

<sup>1</sup> Отмечая, что научное творчество тоже поконится в значительной мере на интуиции, тов. Воронский (см. А. Воронский «Об искусстве», стр. 9, изд. «Прожектор») совершает крупную ошибку, стирая качественную разницу методологии научного творчества и искусства. Впрочем, эта его ошибка является лишь дальнейшим развитием его основной ошибки — стирания качественной разницы между наукой и

ного в классовом обществе формируются под влиянием класса. Следовательно, мера объективного в творчестве художника в основном дана его принадлежностью к определенному классу: все чувственные отношения и переживания изображаемых людей он преломит через свое ощущение, свою классовую природу, и эта передача будет постольку отвечать действительности, поскольку класс художника не находится с этой действительностью в противоречии.

В наименьшей зависимости от класса, от классовой борьбы находятся науки, имеющие своим предметом природу. Они как бы более удалены от большой дороги классовой борьбы. Но это нельзя принимать метафизически, как сплошь и рядом пони-

---

искусством вообще. Что же в том, что интуиция имела и имеет место в науке? Ведь и сознательное, а не только интуитивное «снятие покровов» с действительности имело и имеет громадное значение в художественном творчестве (напр., у Толстого). Между тем как именно методология научного познания наиболее гарантирует от субъективных ошибок, а методология художественного творчества в себе никаких гарантий не заключает. Мы можем негодовать и порицать, мы можем вскрыть классовую обусловленность, — но факт остается фактом, что для экспрессионизма, например, никаких объективных задач не существует: художественное произведение должно выражать психику индивидуума, и только, хотя бы эта психика была с большим «повреждением». Нечто похожее можно найти в субъективной философии (соллипсизм), но вряд ли существует такой ученый, который бы считал, что задача его науки закрепит в потомках его (ученого) душевное состояние.

мают. В действительности это несколько не исключает того, что в ряде конкретных случаев на научных выводах отражаются классовые интересы, когда развитие науки приходит в противоречие с интересами класса. Это выступает особенно отчетливо там, где речь идет о широких научных обобщениях и выводах, о таких обобщениях, которые грозят основам мировоззрения класса. Эти вопросы неизбежно становятся объектом ожесточенной классовой борьбы. Но в общем можно сказать, принимая во внимание указание Энгельса, что эти науки наименее относительны и наиболее объективны.

Науки общественные прямо зависят от классов и классовой борьбы. Так, классическая политэкономия дала Марксу чрезвычайно много для его критического анализа капиталистической системы. Так, французские материалисты XVII века могли быть материалистами. Но коль скоро на арену общественной жизни выступил пролетариат и буржуазия почувяла опасность, ее общественная наука все более начала утрачивать объективный характер, т.-е. общественная наука будучи вообще более относительной, становилась и менее объективной. Содержание произведений искусства еще более относительно. Чувство, отношения и мысли людей, характерные для людей сегодня, не характерны для них завтра, с изменением общественной обстановки.

Ученый установит закономерность изменения общественной обстановки, изменения отношений. Художник должен создавать другое произведе-

ние. Ученый обобщает данные различных этапов развития человечества в пределах современных «общественных и государственных форм», выводит из этих данных «закон».

Художник дает конкретный образ чаще какого-либо отрезка одного этапа развития (типичный пример — романы Тургенева). Произведения, охватывающие отношения целых эпох, насчитываются единицами.

Следовательно, если даже художник дает объективную картину отношений и чувств, — он дает все же картину очень относительную.

Степень относительности, конечно, различна для различных произведений. Так, менее относительны произведения, охватывающие эпоху, прослеживающие на конкретных людях, на их отношениях и чувствах с большой степенью объективности основные для эпохи социальные отношения (хотя бы «Война и мир»).

Отраженные в других произведениях особенности характеров у представителей одного класса в данную эпоху оказываются настолько живучими, что в некоторой вариации встречаются и в другие эпохи и у других классов (например, Хлестаков).

Большинство же произведений отражают гораздо более преходящие и неповторяющиеся куски общественного бытия. Степень относительности их всех будет различна. Именно об этой относительности говорят, указывая обычно на разную «длительность жизни» произведений.

К вопросу можно подойти еще иначе, рассматривая искусство как целое, образующееся из всей совокупности произведений искусства, созданных человечеством.

Тогда возникает следующий вопрос: не отражает ли вся совокупность искусства в образах (как общественная наука в понятиях) весь общественный процесс в целом? Но это только возвращение к исходным позициям. Да, конечно, отражает. Но как отражает?

Исторический материализм есть примененный к общественным явлениям диалектический материализм. Но исторический материализм, являясь единственным научным методом познания явлений общественной жизни, вовсе не означает отрицания для каждой общественной эпохи своих отношений, своих закономерностей, особенностей развития. Всякая общественная эпоха имеет свои «связи и следствия» (Энгельс). Не может быть и не существует такого художественного произведения, которое отразило бы в себе все отношения всех эпох исторического прошлого человечества. Значит правильнее говорить о совокупностях искусства конкретных эпох, конкретных этапов развития производительных сил и экономических отношений. Но искусство эпохи выражается также не в одном художественном произведении, а в ряде их (при чем в ряде различных ветвей искусства — литературе, живописи, архитектуре и т. п.). Круг замыкается; перед нами необходимость выяснить степень их отно-



сительности, степени относительности каждого из них, для того, чтобы понять, как отражается общественный процесс в их совокупности. А как только мы поставим вопрос таким образом — наши выводы станут неизбежны. Вообще говоря, наличие или отсутствие произведений широкого и глубокого охвата находится в зависимости от конкретных исторических условий, от конкретных условий классовой борьбы. Совершенно очевидно, что наименее об'ективные произведения будут и наиболее относительными. Беря отношения людей в чувственном переживании их, творя конкретные образы, искусство отнюдь не занимается фотографированием. Всякое художественное произведение—о б о б щ а е т. Об'ективность же обобщения, — как видно из сказанного раньше, — прямо зависит от классового положения художника и от положения его класса. Из всей массы людей эпохи художник должен увидеть, выхватить тех, которые для нее типичны. Из всего многокрасочного калейдоскопа человеческих чувств и мыслей он должен выявить те, которые наиболее показательны, наиболее типичны именно для этих людей, для этих отношений. Идет ли речь о членах родного класса или о представителях других классов, он должен, преломив через себя этих людей, эти отношения, эти чувства, — в е р н о и х п е р е д а т ь. Пусть это даже будет не эпоха, только ее какой-то маленький отрезок, но произведение будет об'ективным произведением. Таким художником может быть только художник класса, ведущего эпо-

ху, классовые интересы которого в том, чтобы человечество развивалось, прогрессировало, а не топталось на месте или шло назад. Таким художником не может быть, напр., в нашу эпоху Илья Эренбург, глаза которого — кривое зеркало.

В классовом обществе искусство наиболее объективно выражает мироощущение, мировоззрение, внутриклассовые отношения класса, создавшего произведения; в зависимости от этого мировоззрения, в зависимости от положения класса в производстве, в зависимости от классовых отношений — находится объективность художественного изображения этим классом отношений с другими классами и мироощущения их представителей. Достаточно яркие примеры: Платон Каратаев у Толстого, переряживание «мелкопоместных» в казацкие жупаны у Гоголя. Художнику класса нетрудового чрезвычайно трудно дать подлинную картину мироощущения классов трудовых. Иное положение в производстве, иной опыт, иное эмоциональное отношение к одним и тем же фактам.

Итак: предмет искусства не совпадает с предметом науки вообще, предмет искусства совпадает с предметом общественной науки, но общественные явления берутся искусством в чувственном выражении их у кон-

кретных людей и отражаются через преломление в мироощущении художника.

Познавательные возможности искусства, так же как и общественной науки, ограничены: 1) тем, что познание в области общественной жизни «по своему существу носит относительный характер, ограничивающийся выяснением связей и следствий известных существующих только для данной эпохи и данных народов и по своей природе преходящих общественных и государственных форм»; 2) тем, что степень объективности познания общественной жизни в классовом обществе находится в зависимости от положения познающего класса.

Кроме того, в отличие от общественной науки познавательные возможности искусства затруднены: 1) тем, что отражаемые в каждом произведении отношения, чувства и мысли людей несравненно более изменчивы и преходящи, чем основные «общественные и государственные формы», в рамке, которых они заключены. И только лишь некоторые худ. произведения принимаются до уровня основных отношений эпохи; 2) своеобразием методов худ. творчества, ставящих возможность полного и точного отображения мироощущения и мировоззрения классов внешних по отношению к классу художника в большую зависимость от классового мировоззрения и мироощущения самого художника.

С вопросом об объективном содержании искусства, связан еще вопрос об историко-познавательной цен-

ности художественных произведений. От современного художественного произведения мы требуем объективного изображения современности. Следовательно, не умирающих отношений и чувств, представляющих «вчера» человечества, уродующих подлинную картину общественной жизни, находящихся в противоречии с ее развитием, но тех, которые развитие выражают. Мы в праве этого требовать, потому что мировоззрение уходящих классов искажает объективную действительность. Однако, всякое художественное произведение, как бы искаженно оно ни отражало действительность, представляет собой, как вытекает из выше изложенного, документ определенного класса. Если в нем действительные отношения искажены, если в нем объективная действительность изображена неверно, — это не значит еще, что он лишен всякой познавательной ценности. Мировоззрение класса, сколь бы ни противоречило оно действительности, закономерно определено положением класса в обществе. Как объективным фактом является общественное положение класса, так точно объективным фактом является его мировоззрение независимо от сущности этого мировоззрения. Иными словами — если не всякое художественное произведение дает возможность познать, основываясь на нем, действительные отношения и чувства всего общества или даже только основных классов эпохи произведения, то всякое произведение дает возможность получить,

основываясь на нем, представление о чувствах, мыслях, переживаниях, внутренних отношениях, отношениях к общественной среде, самооценке (хотя бы и неверной) того класса, который художественное произведение создал. В этом историко-познавательная ценность всякого художественного произведения. Легко видеть, что историко-познавательное значение худ. произведения находится в прямой зависимости от степени его объективности, от степени его значения для познания современности. Чем выше значение художественного произведения для познания современности, тем более высоко будет его историко-познавательное значение.

Даже, скажем, роман Клычкова «Чертухинский балакирь», реакционный по настроению и содержанию, при всем его противоречии объективному, все же представляет исторический интерес, как документ, выражающий настроение некоторых слоев интеллигенции (так или иначе связанных с деревней) в эпоху социалистического строительства. Другое дело, что его историко-познавательная ценность несравненно выросла бы, если бы он хотя сколько-нибудь верно отражал действительные отношения современности. Тут существенно отметить еще вот что: произведение, утратившее всякое непосредственное значение для познания нашего сегодня, произведение «устаревшее» — продолжает быть необходимым человечеству для косвенного по-

знания современности. Только хорошо зная прошлое, можно вполне понять настоящее.

Познавательное значение искусства отнюдь не исчерпывает его общественной роли. Оно лишь дает известную точку опоры для того, чтобы эту общественную роль искусства понять.

---

## СОДЕРЖАНИЕ.

Стр.

От автора . . . . .	3
О характере некоторых ошибок . . . . .	5
Герой «третьей» линии . . . . .	17
Социальное значение искусства . . . . .	20
От Плеханова к Арватову . . . . .	21
От Арватова к релятивизму . . . . .	27
«Оригинальная» теория № 1 тов. Полонского . . . .	32
«Оригинальная» теория № 2 тов. Полонского . . . .	37
Безмерная снисходительность или самсразоблачение «пролетарского рупора» . . . . .	45
Рецидив Богдановщины . . . . .	51
Тайна Чужака или всеобщее разоблачение . . . . .	51
Чужак и марксизм . . . . .	55
Еще о методологии . . . . .	60
О Чужаке и Троцком . . . . .	63
Метод т. Чужака в действии . . . . .	65
Об объективном содержании искусства . . . . .	71