

Л. Я. ЗИВЕЛЬЧИНСКАЯ

Кл  $\frac{81}{7}$

О П Ы Т  
МАРКСИСТСКОГО АНАЛИЗА  
ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ



Л. Я. ЗИВЕЛЬЧИНСКАЯ

Кл  $\frac{81}{7}$

О П Ы Т  
МАРКСИСТСКОГО АНАЛИЗА  
ИСТОРИИ ЭСТЕТИКИ

*Сравнительно  
теория, книга*

*е. Зеновский  
теория и практика*

*Л. Зивельчинская,  
2.1-72-57*

*Л. Я. Зивельчинская*

ИЗ КНИГ  
А. И. РЕВЯКИНА

ную, заражающую силу музыки, мощь ее физиологического воздействия на героиню рассказа. Тут разумеется Толстой не избегнул некоторого преувеличения в ущерб правде, но в угоду его намерению доказать пагубное влияние искусства праздных классов. Но всегда и везде Толстой устанавливает безмерное могущество искусства.

Надобно к великой чести Толстого отметить, что он никогда не становился на скользкий путь изображения чисто физиологических страстей. Его всегда пленяла, как давно уже писал, еще на заре творческой деятельности Толстого, великий Чернышевский, диалектика всех душевных движений.

В эстетике Толстого обнаруживается утопичность мыслей и упований обреченного класса, который пытается удержать свое господство преобразованиями исключительно идеологического порядка. Искусство есть идеологическое средство, которое имеет самое могучее преобразующее действие при наличии общественного подъема. Искусство может в неизмеримой степени содействовать упрочению класса поднимающегося, но высочайшие художественные ценности не способны удержать от гибели исторически истощивший свою экономическую, а стало быть, и идеологическую жизнеспособность класс.

#### 4. Эстетика пролетариата

##### ЭСТЕТИКА ПЛЕХАНОВА

1856—1918

Под эстетикой Плеханов разумел так же, как Н. Г. Чернышевский, общее учение об искусстве. Искусство он рассматривал как многостороннее изменчивое общественное явление надстроечного порядка. Задача Плеханова состояла в том, чтобы доказать, что не природа человека, не характер данного народа, а его история и его общественное устройство, или, точнее говоря, состояние материальных производительных сил и тип производственных отношений, объясняют литературу и искусство. Необходимо твердо помнить, что Плеханов не имел возможности заняться специальным изучением искусства и эстетики. У него были для его времени более насущные, неотложные задачи и заботы теоретического и практического порядка. Нужно раз навсегда запомнить, что теоретики пролетариата могут вплотную подойти к задачам искусства и искусствознания только после победоносной пролетарской революции. Когда рассуждают об эстетике Плеханова, то вовсе не имеют в виду, что Плеханов написал три увесистых фолианта наподобие исследований Фолькельта. Но можно смело утверждать, что 3—4 небольших исследования—о первобытном искусстве, о французском искусстве XVIII века, о драмах Ибсена и очерки о трех беллетристах-народниках—стоят выше, в смысле содержательности и плодотворности мысли, многочисленных тяжеловесных книг по искусству и эстетике. То, что ценно в эстетике Плеханова, это—его

метод, его приемы применения марксистского метода к объяснению наиболее сложного идеологического материала, так как искусство охватывает не только систему мыслей, но весьма бессистемную область, хаотическую, пеструю сферу человеческих эмоций.

Я очень кратко изложу эстетику Плеханова, так как считаю, что всякий мало-мальски образованный человек обязан прочесть хотя бы один том Плеханова, который трактует об искусстве (XIV т.).

На обширном материале, добытом этнологами, Плеханов обстоятельно доказал, как примитивное искусство вырастает из смены труда и отдыха, из игры, которая есть дитя труда, и оформляет такие мотивы, которые непосредственно вытекают из способа производства. Например, охотничьи и отчасти пастушеские племена рисуют, вырезают, моделируют, воспевают и в пляске воспроизводят всякие предметы, играющие важную роль в их быту, в их борьбе с природой. У земледельческих племен художественные мотивы сильно осложняются—включают, кроме животных, физический, растительный и человеческий мир. Не только темы, но и ритмы заимствуются примитивной поэзией, музыкой и пляской, которые на первых ступенях не обособлены из ритмов работы. Это положение признается и буржуазными мыслителями, как Карл Бюхер и др. Орнаментака восходит своими корнями к первым попыткам ткацкой и других видов ремесленной деятельности.

Гораздо сложнее и труднее объяснение искусства в классовом обществе, так как то искусство, которое до сих пор главным образом изучалось искусствоведами, принадлежит классам непродуцирующим, господствующим. И чем сильнее дифференцируется, расчленяется классовое общество, тем сложнее и запутаннее художественная жизнь его, так как мало того, что каждый из составляющих его классов имеет свое собственное искусство, но художественная идеология одного класса воздействует на другой в той мере, в какой разворачивается классовая борьба между ними. Сначала, когда класс существует только в себе, он сознательно и бессознательно подражает в значительной степени искусству класса господствующего и в то же время уже творит нечто новое, подсказываемое его собственными общественными потребностями. Далее, когда класс конституируется как класс для себя, он всеми средствами противопоставляет себя господствующему классу, выдвигая не только новые темы, небывалое содержание, но и новые, невиданные формы. Но вот этот класс сам стал господствующим, вытеснив побежденный класс, он вновь заимствует кое-что из художественного арсенала прежних командующих классов. А так как эти три стадии классовой борьбы постоянно сосуществуют, то и создается сложная художественная идеология в классовом обществе.

В то время как связь искусства с производством в примитивном обществе непосредственна, связь этих процессов в бур-

жуазном обществе опосредствована через глубокую толщу всех многообразных общественных надстроечных явлений, образующих вместе с искусством сложнейший переплет классово-борьбы.

Непревзойденным мастерством отличается образчик такого объяснения французской литературы, театра и живописи XVIII века, даваемого Плехановым. Ясно и выпукло обрисовывает Плеханов ход художественного развития от XVII века до классицизма конца XVIII века и смены его романтизмом. В то время как классицизм XVII века черпает свои темы в древне-греческой трагедии для прославления придворной аристократии, классицизм конца XVIII века заимствует темы из истории республиканского Рима и его искусства для превознесения героизма и самопожертвования, свойств, без которых невозможна какая-либо революция, в них нуждалась и революционная буржуазия. Кроме того, в симпатии французского общества конца XVIII века к классицизму действовало начало антитезы—увлечение простотой линий, симметричными формами наперекор аристократическим вкусам к извилистым линиям, изысканным очертаниям.

Еще несравненно сложнее должно быть объяснение художественных направлений XIX и XX века. Обстоятельно заняться этим вопросом Плеханов, как уже было выше отмечено, не имел возможности. Он лишь намечает пути, по которым должны пойти специалисты-искусствоведы.

В суждениях о художественной идеологии второй половины XIX века Плеханов выступает не только как исследователь, но как ценитель, как эстетик.

Импрессионизм, который имеет в живописи своим главным предметом свет, не удовлетворяет Плеханова, хотя и знаменует собой значительный технический сдвиг и достижения. Плеханов сравнивает «Тайную вечерю» Леонардо-да-Винчи с импрессионистской живописью и отдает свое предпочтение Леонардо-да-Винчи, так как упомянутое произведение мастерски изображает человеческую душевную драму, а не игру световых бликов и пятен. Здесь, конечно, явно эстетическое, а не познавательное суждение.

Символизм—это нечто вроде свидетельства о бедности. Он характеризует идейную опустошенность буржуазного искусства. Когда мысль вооружена пониманием действительности, ей нет надобности идти в пустыню символизма. Мистицизм в искусстве есть беспомощная попытка выйти из тупика безыдейного, несодержательного искусства. Мистицизм, как и символизм, есть потуга на идею в головах тех художников, которые находятся во враждебном разладе с передовым освободительным движением своего времени, в котором он мог бы при созвучии настроения черпать обильный материал для своей художественной деятельности.

Особенно враждебно Плеханов относится к кубизму; он признавал, что произведения этого направления неспособны доставлять ему какое-либо эстетическое наслаждение. Здесь опять налицо замена познавательного суждения эстетическим.

Реализм Флобера и Гонкуров также не удовлетворяет Плеханова, так как эти романисты пытаются заменить идейность содержания лишь зоркой наблюдательностью.

Все поименованные художественные течения составляют плод деятельности упадочного класса буржуазии.

Выдающийся интерес представляет анализ, произведенный Плехановым над художественным творчеством Генриха Ибсена. С непреложной убедительностью вскрыта ими мелкобуржуазная подоплека гордого индивидуализма Ибсена, пустой формализм его требования «все или ничего», мнимость, видимость его революционности, множество внутренних противоречий. Одновременно однако Плеханов высоко ценил глубокое сатирическое значение многих произведений Ибсена.

Такому же обстоятельному анализу Плеханов подвергает одну из пьес Гамсуна «У царских врат». Бегло разобраны пьесы: Франсуа де Кюреме «Трапеза льва», Бурже «Баррикады». Все три разбора проникнуты одной мыслью: художественные произведения, имеющие в своей основе ложную идею, т. е. идею, несогласную с фактами действительности, производят антиэстетическое впечатление, несостоятельны с точки зрения художественной критики, несмотря на значительные таланты авторов. В основе упомянутых пьес лежит нелепая идея, что современный пролетариат живет за счет других классов общества, и призыв к борьбе против пролетариата.

Одну из наиболее блестящих страниц, посвященных Плехановым эстетическим проблемам, составляет разбор и объяснение генезиса теории искусства для искусства и искусства как служения обществу. «Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой».

«Так называемый утилитарный взгляд на искусство, т. е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всегда ее сопровождающая готовность участвовать в общественных битвах, возникает и укрепляется там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством».

Всякая данная политическая власть всегда предпочитает утилитарный взгляд на искусство. Поэтому нет основания думать, что именно эта теория есть только взгляд революционеров, это зависит от обстоятельств места и времени. Людовик XIV, Наполеон I, Николай I были сторонниками искусства как средства нравственного воспитания. Точно так же Белинский в последний период своей деятельности, Чернышевский, Добролюбов, Некрасов, Перов и Крамской смотрели на искусство как на орудие умственного и гражданского воспитания.

Это обстоятельство лишней раз подтверждает, что искусство используется каждым классом как незаменимое орудие классовой

борьбы. Так как Плеханов был одним из активнейших участников и руководителей классовой борьбы пролетариата, то ему также не чужда склонность к теории искусства, как орудия общественного воспитания. Вот художественный критерий, который носит неизгладимый отпечаток этой теории: «Достоинство произведений искусства определяется высотой выражаемого им настроения». При этом Плеханов даже соглашается с Рескиным, что человек может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах, так как песня последнего никого не тронула бы, т. е. не могла бы служить средством общения между ним и другими людьми.

Несмотря на то, что эта не совсем удачная формулировка заимствована Плехановым у Рескина, однако у Плеханова она приобретает иной и несравненно более глубокий смысл. Вышеупомянутый критерий можно иначе выразить—и это будет ближе к духу и смыслу эстетики Плеханова: чем шире и глубже охват общественного содержания в произведении искусства, тем оно значительнее и тем длительнее его влияние. Именно в этом смысле надо понимать утверждение Плеханова, что Венера Милосская несомненное, нежели принципы 1789 года. Она выражает представления, соответствующие многим фазам в развитии белой расы, в то время как принципы 1789 года выражают интересы только одного класса, только в один период развития европейского общества. Таким образом «достоинство художественного произведения определяется в последнем счете удельным весом его содержания».

Все искусствознание до Плеханова и его школы придавало исключительное значение роли личности художника-поэта. Марксизм не свел к нулю роли личности в историческом процессе вообще, а тем более в искусстве. «Но я ведь и не отрицаю значения личности в истории вообще и в истории литературы в частности. Ведь без личностей не было бы и общества, а значит, не было бы и истории. Когда данная личность протестует против окружающей пошлости и неправды, тут непременно сказываются ее умственные и нравственные особенности: ее проницательность, ее чуткость, ее отзывчивость и т. п. Каждая личность своей особой походкой идет по дороге протеста. Но куда ведет эта дорога, это зависит от общественной среды, окружающей протестующую личность. Характер отрицания определяется характером того, что подвергается отрицанию»<sup>1</sup>.

Роль личности в искусстве сводится к значению художественного гения: «Огромный талант заставляет внимать себе даже в тех случаях, когда идет наперекор всем установившимся привычкам и всем самым дорогим взглядам публики»<sup>2</sup>.

По вопросу о том, какова должна быть художественная критика, Плеханов не раз высказывал, что истинно-философская

<sup>1</sup> Плеханов, т. XIV, стр. 211.

<sup>2</sup> Плеханов—Собр. сочин., т. X, стр. 69.

критика является в то же время истинно-публицистической. Оба эти вида критики покрываются марксистской художественной критикой.

Плеханов дал блестящий анализ литературной критики Белинского и Чернышевского. Плеханов положил начало марксистскому изучению истории русской критики и русской литературы в связи с историей русской общественной мысли.

Плеханов вместе с Дарвиным отказывается от объяснения происхождения эстетических чувств людей, он вместе с Дарвиным признает, что «у цивилизованного человека такие ощущения (т. е. эстетические. Л. З.) тесно ассоциируются, однако, со сложными идеями и с ходом мыслей». При помощи богатого этнографического материала Плеханов убедительно доказывает, что все понятия диких племен о красоте связаны с предметами, рисующими их храбрость, ловкость, богатство и в особенности с последним. Кроме того, одни и те же предметы служат одновременно украшениями и амулетами, т. е. имеют магическое значение. Эстетические понятия связаны с общественным строем, состоянием производительных сил и типом производственных отношений. В объяснении смены эстетических понятий Плеханов использует начала подражания и противоречия, но оба обнаруживают свое действие в эволюции понятий прекрасного в строгой зависимости от хода классовой борьбы. В XVII и XVIII веках в Англии не любили Шекспира, переделывали его сообразно придворно-аристократическим вкусам, между тем как буржуазия продолжала любить старого, веселого, буйного Шекспира, потому что английская аристократия после реставрации изгоняла все, что могло бы отдаленным образом напоминать о нравах накануне и во время революции XVII века. Плеханов при помощи обильного материала показывает, как прирожденное человеку удовольствие от ритма и симметрии в соединении с телодвижениями человека в процессе труда порождает поэзию, пляску. Природные данные человека, свойства его нервной системы, чувство ритма и симметрии (симметрия есть частный случай ритма) укрепляются и развиваются в ходе общественного развития.

Плеханов выявляет возрастающую сложность эстетических суждений по мере роста культуры. Суждение вкуса несомненно предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у индивидуума, его высказывающего. «Кант говорил, что наслаждение, которое определяет суждение вкуса, свободно от всякого интереса, и что то суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень партийно и отнюдь не есть чистое суждение вкуса. Это вполне верно в применении к отдельному лицу. Если мне нравится данная картина только потому, что я могу выгодно продать ее, то мое суждение, конечно, отнюдь не будет чистым суждением вкуса. Но дело изменяется, когда мы становимся на точку зрения общества. Изучение искусства первобытных племен показало, что общественный человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только

впоследствии переходит в своем отношении к некоторым из них на точку зрения эстетическую. Это проливает новый свет на историю искусства. Разумеется, не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым; но несомненно, что красивым ему может казаться только то, что ему полезно,—т. е. что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком. Это не значит, что для общественного человека утилитарная точка зрения совпадает с эстетической. Вовсе нет! Польза познается рассудком; красота—созерцательной способностью. Область первой—расчет; область второй—инстинкт. Притом же—и это необходимо помнить—область, принадлежащая созерцательной способности, несравненно шире области рассудка: наслаждаясь тем, что кажется ему прекрасным, общественный человек почти никогда не отдает себе отчета в той пользе, с определением о которой связывается у него представление об этом предмете<sup>2</sup>. В огромнейшем большинстве случаев эта польза могла бы быть открыта только научным анализом. Главная отличительная черта эстетического наслаждения—его непосредственность. Но польза все-таки существует; она все-таки лежит в основе эстетического наслаждения (напоминаем, что речь идет не об отдельном лице, а об общественном человеке); если бы ее не было, то предмет не казался бы прекрасным».

Идеал человеческой красоты, господствующий в данное время в данном обществе или в данном классе общества, коренится частью в биологических условиях развития человеческого рода, создающих, между прочим, и расовые особенности, а частью—в исторических условиях возникновения и существования этого общества или класса.

Таким образом Плеханов первый положил краеугольный камень марксистского метода истолкования искусства и литературы. Он создал блестящую плеяду марксистских искусствоведов и литературоведов. Первое место в марксистской школе искусствознания и литературоведения занимает Владимир Максимович Фриче—автор «Социологии искусства» (1927 г.), «Очерков по социологии искусства» (1923 г.) и многих трудов по истории литературы. К плехановской школе литературоведения принадлежит Любовь Исааковна Аксельрод. Ею написана книга о Л. Н. Толстом на русском и немецком языке, об Оскаре Уайльде и ряд отдельных очерков по методологии искусствознания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский—Том X и XI.
2. Чернышевский—Эстетическое отношение искусства к действительности, том X, часть 2 СПб, 1906.
3. Чернышевский—О переводе Ордынским «Поэтики» Аристотеля, том I.
4. Писарев—Разрушение эстетики.
5. Стасов—Собрание сочинений, 3 тома.
6. Л. Толстой—Что такое искусство. М. 1914.
7. Плеханов—Том X и XIV.

<sup>1</sup> Цитата из XIV т., стр. 118.

<sup>2</sup> Под предметом здесь надо понимать не только материальные вещи, но и явления природы, человеческие чувства и отношения между людьми.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

*Стр.*

Предисловие . . . . .	7
Гл. I. Введение . . . . .	11
Гл. II. Эстетика рабовладельческого общества . . . . .	16
Общественная и художественная жизнь Греции . . . . .	16
Досократики: Пифагорейцы, Гераклит, Эмпедокл . . . . .	27
Демокрит . . . . .	28
Сократ . . . . .	29
Платон . . . . .	30
Аристотель . . . . .	37
Гл. III. Эстетика западно-европейского феодализма . . . . .	47
Дионисий Лонгин . . . . .	54
Плотин . . . . .	57
Августин . . . . .	60
Гл. IV. Эстетика восходящей буржуазии . . . . .	61
1. Классицизм и эмпиризм итальянской эстетики	
XVI — XVII вв. . . . .	61
Общественная и художественная жизнь Италии в конце XV и в	
XVI веке . . . . .	61
Художественные возрения Леонардо-да-Винчи . . . . .	66
Леон Баттиста Альберти . . . . .	67
2. Классицизм и эмпиризм английской эстетики	
XVIII века . . . . .	69
Общественная и художественная жизнь Англии в XVIII веке . . . . .	69
Шефтсбери . . . . .	72
Франциск Гетчесон . . . . .	74
Давид Юм . . . . .	77
Виллиям Хогарт . . . . .	80
Генрих Гом . . . . .	84
Эдмунд Борк . . . . .	90
3. Классицизм и эмпиризм французской эстетики	
XVIII века . . . . .	98
Общественная и художественная жизнь Франции в XVIII веке . . . . .	98
Поэтика Буало . . . . .	106
Дюбо . . . . .	108
Батэ . . . . .	112
Дени Дидро . . . . .	117
Гельвеций . . . . .	126
Монтескье . . . . .	128
4. Классицизм и рационализм немецкой эстетики	
XVIII века . . . . .	130
Общественная и умственная жизнь XVIII века . . . . .	130
Баумгартен . . . . .	133
Моисей Мендельсон . . . . .	134
Лессинг . . . . .	138
Винкельман . . . . .	143

	<i>Стр.</i>
Гаман . . . . .	146
Иммануил Кант . . . . .	147
Шиллер . . . . .	163
Гердер . . . . .	168
Вильгельм Гумбольдт . . . . .	172
<b>Гл. V. Эстетика господствующей буржуазии . . . . .</b>	<b>176</b>
1. Метафизическая эстетика . . . . .	176
Методологические основы эстетики Гегеля . . . . .	176
Эстетика романтизма . . . . .	211
Вакенродер . . . . .	215
Фр. Шлегель . . . . .	217
Задачи и содержание философии искусства Шеллинга . . . . .	220
Шопенгауэр . . . . .	227
2. Психологическая эстетика . . . . .	229
Эстетика Фехнера . . . . .	229
Эстетические воззрения Вундта . . . . .	233
Теория вчувствования Теодора Липпса . . . . .	236
Теория иллюзионизма и дополнения. Конрад Ланге . . . . .	240
3. Эволюционная эстетика . . . . .	247
Герберт Спенсер . . . . .	248
Биологическая эстетика Грант-Аллена . . . . .	253
Морализирующая эстетика Рескина . . . . .	255
Морализирующая эстетика П. Ж. Прудона . . . . .	258
4. Социологическая эстетика . . . . .	261
Социологическая или, точнее, позитивная эстетика Тэна . . . . .	262
Социологическая эстетика Гюйо . . . . .	263
5. Нормативная эстетика . . . . .	268
Эстетика Кона . . . . .	269
Эстетика Рихарда Гамана . . . . .	276
Эстетические воззрения Иоганнеса Фолькельта . . . . .	285
<b>Гл. VI. Наука об искусстве . . . . .</b>	<b>287</b>
Готфрид Земпер . . . . .	287
Эстетические воззрения Макса Дессуара . . . . .	288
Эрнст Гроссе . . . . .	291
Эрнст Мейман . . . . .	292
Вельфлин . . . . .	294
Шпенглер . . . . .	296
Эстетика как наука о выражении. Бенедетти Кроче . . . . .	299
<b>Гл. VII. Русская эстетика XIX века . . . . .</b>	<b>302</b>
1. Эстетика просветителей . . . . .	303
Эстетические воззрения Белинского . . . . .	303
Эстетические воззрения Чернышевского . . . . .	308
Отрицание эстетики у Писарева . . . . .	319
2. Эстетика народничества . . . . .	321
Художественная критика В. Стасова . . . . .	321
3. Эстетика кающегося дворянства . . . . .	326
Морализирующая эстетика Л. Н. Толстого . . . . .	326
4. Эстетика пролетариата . . . . .	330
Эстетика Плеханова . . . . .	330
Дополнение. Шопенгауэр . . . . .	337
Примечания . . . . .	342
Главнейшие пособия . . . . .	349
Указатели . . . . .	350