



Б. БУРСОВ

Г. В. ПЛЕХАНОВ И НАШЕ ВРЕМЯ

Литературная борьба всегда была, но такого накала, как в наше время, может быть, она еще никогда не достигала. Сейчас эта борьба развернулась поистине в мировом масштабе. Столкновение реализма и модернизма — один из ее существенных аспектов.

Картина современного литературного развития чрезвычайно сложна, и не в наших интересах упрощать или огрублять ее. Марксистский анализ — самый правдивый и самый бесстрашный. Потому что марксизм всегда видит перспективу, победу живого и развивающегося.

Модернизм возник как противорес реализма. Вся история модернизма есть история его борьбы с реализмом.

Впервые глубокой марксистской критике модернизм был подвергнут в работах Г. В. Плеханова. К сожалению, об этом теперь редко кто вспоминает. Более того, некоторые марксистские теоретики искусства на Западе иногда говорят о Плеханове как о негнбком и догматическом критике, который оказался не способным разглядеть процесс обновления искусства в XX столетии. В одном своем выступлении Андре Жиссельбрехт заявил: «Марксизм — это не Тэн, даже улучшенный Плехановым»*. Можно подумать, что вся деятельность Плеханова как теоретика искусства едва ли не свелась к улучшению Тэна.

Вероятно, за такую интерпретацию Плеханова известная доля вины ложится на нас

самих. В противоположность утверждению Жиссельбрехта, что у нас Плеханов всегда был на шите, мы хорошо знаем, что, например, в 30-е годы в нашей печати очень редко появлялись добрые слова о Плеханове, и сейчас у нас читают его меньше, чем следовало бы.

Приходится напомнить отношение Ленина к Плеханову. При всех своих самых глубоких расхождениях с Плехановым как политическим деятелем Ленин неизменно высоко оценивал теоретические его достижения, настойчиво повторяя, что без внимательного изучения его книг и статей по социологии, философии, истории общественной мысли, а также замечательных работ по вопросам литературы и искусства невозможно овладеть марксистским мировоззрением, стать сознательным коммунистом. За последние десять лет, после празднования столетия со дня рождения Плеханова в 1956 году, у нас не раз издавали его произведения. Появлялись и исследования о Плеханове. Однако интерес и внимание к Плеханову явно недостаточны. Мне кажется, в известной мере это распространяется на Белинского, Чернышевского и Добролюбова.

Я боюсь, что это некий симптом. Не случайно в рецензиях на литературоведческие работы все чаще приходится встречаться с упреками в ослаблении социологического анализа. Но здесь уже проскальзывают и некоторые «перегибы». В одной недавней статье* предлагается вообще отказаться от дифференциации анализа произведения искусства на социологический и эстетический. Дескать, зачем нам такой «дуализм»? Будем-де говорить только о социологическом анализе, ибо, направленный на произведение искусства, он одновременно является и эстетическим анализом. Такое утверждение идет вразрез с лучшими традициями русской критики, всегда умело сочетавшей социологический и эстетический анализ.

Плеханов известен всему миру как один

* «La nouvelle critique», II—III, 1964.

* См. А. Иезуитов. Полезная книга. «Русская литература» № 4, 1965.

из выдающихся учеников Маркса и Энгельса. Его наследие — большой вклад в марксистскую мысль. Ему принадлежат громадные заслуги в различных областях гуманитарных наук. Как теоретик искусства и литературный критик, Плеханов воспитывался на Белинском и Чернышевском, на русской литературе. Белинскому и Чернышевскому он посвятил крупнейшие свои работы. На их примере он показывал величайшие завоевания русской мысли, неуклонное движение ее к марксизму. Среди западных критиков XIX века Плеханов не видел равных им поборников и теоретиков реализма.

Плеханов также целиком и полностью на стороне реализма. Но он идет дальше своих великих предшественников в объяснении природы, назначения и общественной функции искусства. Он развивает марксистское учение об искусстве, и его подход к искусству может служить примером тонкого сочетания социологического и эстетического анализа. В знаменитых «Письмах без адреса» на колоссальном материале он доказывает важнейшую роль художественного творчества в трудовой, затем и общественной деятельности человека. Эта же тема, но на материале развития классового общества, решается Плехановым в таких его сочинениях, как «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» и «Искусство и общественная жизнь».

Все эти работы написаны Плехановым не как кабинетным ученым (хотя учености их может позавидовать и академик самого высокого класса), а как мыслителем, целиком подчинившим и свои теоретические занятия служению социалистической революции. В основе его суждений об искусстве — классовый принцип. Но от этого требовательность художественности не понижается, а еще более возрастает. Труд создал искусство — вот основная идея «Писем без адреса». Она служит Плеханову исходной точкой для обоснования важнейшего положения о том, что искусство должно принадлежать трудящемуся человеку. Иначе искусство превращается в бесплодную, пустую игру. Этим пафосом проникнуты упоминавшиеся выше статьи Плеханова.

XVIII век не случайно избран Плехановым. Это век французской буржуазной революции, крупнейшей из всех революций, какие когда-либо до этого случались. На примере анализа французского искусства XVIII столетия Плеханов показывает влияние революции на искусство. Политика отнюдь не помеха художественному развитию человечества. Напротив, участие в революционной борьбе оказывает самое благотворное воздействие на художественное творчество. И это несмотря на то, что у людей революционных эпох мало времени для занятий искусством. Французская революция «все же заглушила эстетических потребностей народа; совершенно наоборот. Великое общественное движение, сообщившее народу ясное сознание своего достоинства, дало

сильный, небывалый толчок развитию этих потребностей». Стимулируя художественное творчество, революция накладывает неизгладимую печать на искусство своего времени. Оно становится «по преимуществу политическим искусством». Написав эти слова, Плеханов счел необходимым предупредить читателя: «Не пугайтесь, читатель. Это значит, что *гражданин того времени* (революционной эпохи.— Б. Б.) — то есть, само собой разумеется, гражданин, достойный своего названия, — был равнодушен или почти равнодушен к таким произведениям искусства, в основе которых не лежала никакая-нибудь дорогая ему политическая идея. И пусть не говорят, что такое искусство не может не быть бесплодным. Это ошибка. Неподражаемое искусство древних греков в весьма значительной степени было именно таким политическим искусством. Да и одно ли оно? Французское искусство «века Людовика XIV» тоже служило известным политическим идеям, что не помешало, однако, ему расцвести пышным цветом. А что касается французского искусства эпохи революции, то «санкюлоты» и вывели его на такой путь, по какому не умело ходить искусство *высших классов*: оно становилось *всенародным делом*»**.

Плеханов строит марксистскую теорию искусства, опираясь на весь мировой художественный опыт. На основании этого опыта он доказывает неотделимость художественных достижений от передовых идей и общественных движений.

Большой интерес представляет в этом отношении его статья «Искусство и общественная жизнь». Великолепно здесь рассмотрена диалектика эстетических теорий. Пушкин в некоторых случаях выступал сторонником теории «чистого искусства». В то время и в тех условиях это было формой резкого разрыва поэта с окружающей его консервативной и реакционной средой — значит, признаком верности великого поэта своему высокому призванию. В обстановке общественного подъема проповедь чистого искусства, напротив, приобретает открыто реакционный смысл. Это относится уже к французским неоромантикам середины XIX столетия, а в еще гораздо большей степени к русским декадентам конца прошлого и начала нашего века. Плеханов замечает по этому поводу: «...при нынешних общественных условиях искусство для искусства приносит не весьма вкусные плоды. Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка извлекает от художников все источники истинного вдохновения»***.

Плеханов является выдающимся теоретиком реализма. Он наметил свои аспекты понимания принципов реалистического искусства, исходя из условий своего времени. Реализм совершал победное шествие

* Г. В. Плеханов. Литература и эстетика. т. I, 1958, стр. 98.

** Там же, стр. 98.

*** Там же, стр. 185.

на протяжении всего XIX века. XIX век — век могучего анализа общественных противоречий и конфликтов, глубин человеческой психологии. Высочайшее средство анализа — материалистическая диалектика, открытая Марксом и Энгельсом. Марксизм выяснил научным путем способность человека построить общество в полном соответствии со своим идеалом. Поэтому закономерны восторженные отзывы Маркса и Энгельса о художниках-реалистах, которые своим особым способом открывали истины истории. Само определение реализма, данное классиками марксизма (изображение типических характеров в типических обстоятельствах), показывает родство высших научных и художественных открытий. В меру своего таланта и верности своему призванию художник-реалист может стать союзником революции, зеркалом ее, и оставаясь в стороне от революционной борьбы. Но такое истолкование реализма дал уже Ленин, а не Плеханов. Статьи Плеханова о Толстом замечательны во многих отношениях, но все-таки Плеханов не смог до конца преодолеть мысль, что Толстой — «большой барин».

Некоторые слабые стороны взглядов Плеханова в области эстетики, о которых мы трезво судим, не умаляют его принципиально марксистской позиции.

Плеханов предсказывал несомненное ближайшее наступление эры пролетарской, социалистической литературы — притом, разумеется, реалистической. Но это для него уже реализм на особой исторической и идейной основе. И другое столь же настойчиво доказывает Плеханов: литература пролетариата возможна как продолжение и развитие лучших художественных традиций, накопленных мировой литературой, но ее нельзя представить себе иначе, как в процессе непримиримой борьбы с модернизмом, то есть литературным направлением, в принципе отрицающим революционно-преобразовательную деятельность народа.

Модернизм, как уже сказано, появился давно, и ныне он уже не совсем тот, каким был во времена Плеханова. Плеханов не имел перед собой таких сложных явлений модернизма, как Кафка или Камю. Но в историческом и методическом плане опыт Плеханова для нас очень важен.

Мы обязаны Плеханову тем, что он первый с марксистских позиций раскрыл исторический смысл столкновения реализма с модернизмом. Об этом говорит английский марксист Давид Крейг в статье «Хаос и одиночество — модернизм в литературе», в которой удачно использованы некоторые положения и плехановской критики модернизма. Но встречаются случаи иного порядка. Я уже приводил отрицательные высказывания Жиссельбрехта о Плеханове. Суждения Роже Гароди о реализме и модернизме находятся в решительном противоречии с суждениями Плеханова на эту тему.

В одном своем выступлении (опубликованном в «Леттр франсез» 30 сентября —

6 октября 1965 года) Роже Гароди сказал: «Искусство идеализации действительности — прямая противоположность реализму. Самые потрясающие произведения советского реалистического искусства, начиная от «Бани» Маяковского и кончая «Тихим Доном» Шолохова, от «Чистого неба» Чухра и до поэм Твардовского, — велики именно своей критической требовательностью, к которой они зывают, своей борьбой против «самоуспокоенности» и «самодовольства», которые ненавиждат Мориа и которые столь же отвратительны и нереалистичны при социалистическом строе, как и при любом другом».

Как думает Роже Гароди, это доказывает общность задач у современного социалистического и буржуазного искусства при всем их идейном различии. Будто все дело в том, что и то и другое искусство аналитично, значит, по преимуществу критично. Это наталкивает на мысль об отсутствии принципиального различия между социалистическим и критическим реализмом.

Всякое настоящее, тем более реалистическое искусство — анализ, а следовательно, в той или иной мере и критика. Анализ дает предмет в движении, а движение есть и утверждение и отрицание. Это азбучные истины. Но связь между анализом и критикой все же не находится в прямом соответствии.

«Тихий Дон» Шолохова не менее аналитичен, нежели «Мертвые души» Гоголя. Однако характер и масштабы критики в этих двух произведениях принципиально различны. Гоголь подвергает анализу общественные условия, убивающие человека в человеке. И отсюда — сокрушительная гоголевская критика. Шолохов анализирует исторические обстоятельства, приведшие его героя к величайшей трагедии. Трагедия Григория Мелехова состояла в том, что в гигантской исторической схватке он оказался не там, где ему следовало быть. В результате история отбросила его со своего пути, но он сохранил в себе свою душу, хотя и трагически сломленную.

Я умышленно взял «Тихий Дон». Это несомненно произведение социалистического реализма. Оно посвящено революционному перевороту и утверждению революционного строя в нашей стране. При этом главный герой произведения — человек, не принявший революцию. Революция утверждается вопреки действиям героя.

Литература социалистического реализма призвана решить свою особую историческую задачу. Среди марксистов Плеханов первым основательно поставил проблему литературы, которую должна породить социалистическая революция. У Маркса и Энгельса встречаются лишь отдельные высказывания на эту тему. Плеханову пришлось вести свою теоретическую деятельность в условиях непосредственного приближения пролетарской революции. Правда, как полити-

чешский деятель, Плеханов не выдержал до конца испытания, оказавшись в лагере оппортунизма. Однако и будучи меньшевиком, он не раз вступал в союз с большевиками, неоднократно заявлял о *поддержке большевиков*, печатался в большевистских органах.

Плеханов оценивал перспективы литературного развития с точки зрения перспектив социалистической революции. Он отстаивал искусство самого глубокого и не знающего границ анализа. А так как искусством всегда было реалистическое искусство, искусство великих идей и возрожденных идеалов. Реализм социалистического искусства, доказывал Плеханов, самый аналитический, и его анализ, направленный непосредственно на анализ общественных противоречий, тем самым дает обоснование идее пролетарской революции. С другой стороны, аналитичность этого реализма имеет целью выяснение принципов новой морали, формирующей яркую человеческую индивидуальность, которая занимает свое место в рядах борцов, сплоченных единым идеалом. В решении этих проблем, вообще говоря, Плеханов и усматривал особую задачу социалистического искусства.

Плеханов писал о литературе не только в работах, специально посвященных литературным проблемам. Он писал об этом даже в таком сугубо философском труде, как книга «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю». Плеханов любил говорить: психология приспосабливается к экономике. На этой почве возникают различия в психологии различных общественных классов, различным образом повернутых к экономике своей эпохи. Без изучения движения общественной психологии вообще невозможно изучение исторического процесса. Историк, следовательно, должен быть в известном смысле художником. Во всяком случае, от него требуется глубокое знание природы и истории искусства. И Плеханов в своем философском труде то и дело прибегает к помощи художественной литературы, обнаруживая великолепное художественное чутье. Он очень высоко ценил Бальзака, который, по его словам, «много сделал для объяснения психологии различных классов современного ему общества». Те же достоинства он видел в творчестве Глеба Успенского.

Андре Жиссельбрехт скорбит по поводу того, что вместе с людьми своего поколения он долгие годы находился «под влиянием эстетики Плеханова. Это была не марксистская эстетика, но социологическое объяснение произведений искусства. Провинники марксизма воспользовались этим как аргументом, чтобы сделать вывод о том, что марксистская эстетика — это пусть не расовая, но классовая точка зрения, определяющая искусство моментом и местом его рождения. Между тем несомненно, что у самого Маркса можно найти мысль, что совсем не достаточно определить

произведение в социальном отношении. Содержание произведения искусства не исчерпывается содержанием социально-исторической действительностью, которая его породила. Между тем Маркс как раз и поставил проблему долгой жизни шедевров, сохраняющих свое значение и тогда, когда социальные условия, в которых они возникли, уже отошли в прошлое, и ссылался на греческое искусство, живое и ныне, несмотря на то, что никто уже не верил и не верит в мифологию, которой это искусство питалось.* Прием критики виднейших марксистов путем «столкновения» их с Марксом не так нов. Ничего не сказав о том, в чем Маркс усматривал причину бессмертности древне-греческого искусства, Жиссельбрехт подходит с той же меркой, правда, с некоторыми оговорками, к современному так называемому «новому роману». Раз, говорит Жиссельбрехт, такое течение в литературе возможно, значит, оно должно занять свое место в художественном развитии человечества. Я не хочу сейчас углубляться в этот вопрос. Скажу только, что точка зрения Жиссельбрехта на «новый роман» никак не может опереться на оценку Марксом греческого искусства. Это скорее два противоположных взгляда. Сила греческого искусства, по Марксу, заключается в том, что оно запечатлело те черты в людях своего времени, которые стали ценнейшим духовным наследием для всех последующих поколений. Какие бы достижения мы ни находили у авторов «нового романа», здесь едва ли возможно появление бессмертных шедевров, и прежде всего потому, что герой «нового романа» — потерявшая себя и раздвоенная личность.

Что же касается суждений Андре Жиссельбрехта о Плеханове, они ни в какой степени не соответствуют элементарной истине. Напомню хотя бы возражения, сделанные Плехановым Тургеневу по поводу сопоставления эстетического и политического идеалов. Тургеневу принадлежат следующие слова: «Венера Милосская несомненное принципов 1789 года». Плеханов отклонил такое противопоставление политики и искусства: и то, и другое обусловлено ходом исторического развития. Лишь на определенной социально-исторической почве возникает *такая*, а не иная политика, *такое*, а не иное искусство. Но рассуждая так, Плеханов вовсе не намеревался доказывать, что значение даже и гениального произведения искусства исчерпывается историческим моментом, его породившим. Напротив, Плеханов утверждал, что и политические идеи передовых классов не умирают вместе с этими классами. Ведь исторический опыт народов непрерывен. Это Плеханов хорошо понимал. Поэтому весьма странно слышать укоры Плеханову в непонимании общечеловеческого значения искусства. Приведу одну его черновую запись, которая прямо относится к этой теме и говорит сама за себя.

«Искусство XVII в.— сословно. Следует ли из существования сословий сословный характер искусства. Я показал, что — да... Искусство XVIII века наложило свою печать на все искусство Европы. В этом искусстве — элемент общечеловеческий. (Вообще о Расине см. Тэна.) Тартюф — есть нападение на духовенство. Расин дал ли общечеловеческое, что принадлежит всем эпохам? Я сказал, что Расин был художником истинной страсти. У Шекспира тот же анализ общечеловеческих страстей. Та сторона, которая занимается человеком...»* Политика больше занимается *людьми*, искусство — *человеком*.

Вглядываясь в человека, искусство видит его *во времени*, то есть в движении — от прошлого — через настоящее — к будущему. Человек в искусстве — это человек, который строит свою личность, и этим он занят всегда, каковы бы ни были его повседневные занятия.

Всякое истинное искусство является общечеловеческим. И общечеловеческое содержание искусства тем глубже, чем более последовательно рисует человека, занятого собою как человеком, во всех социальных связях.

Плеханов нетрудно было опровергнуть мысль Тургенева. Венера Милосская, замечает он, «в самом деле несомненное принципов 1789 года». Потому что «принципы 1789 года» отражают требования лишь определенного исторического момента — времени утверждения буржуазного порядка в его борьбе с феодализмом. Что же касается Венеры Милосской, она заключает в себе «такой идеал женской наружности, который соответствует *иным* фазам исторического развития»**.

Вот образец социологического, и одновременно эстетического подхода к искусству. (Хотя последние слова Плеханова, может быть, не совсем точны: Венеру Милосскую едва ли можно свести к идеалу «женской наружности». За женской наружностью здесь скрывается понятие о гармоническом идеале, который осуществляет человечество в своей исторической деятельности, нередко отступая или же отходя в сторону.) Предмет социологического анализа, в первую очередь, та историческая почва, на которой развивается искусство. Эстетический анализ обращается к самой особой природе художественного произведения. Плеханов не раз заявлял о том, что доказать общность искусства с другими идеологиями — значит сделать только поделку. Таким путем можно установить лишь родовые признаки, свойственные искусству. Назначение эстетического анализа — вскрыть видные его признаки.

Да, как и всякая другая идеология, искусство сословно и классово. Но у искусства есть и свои чрезвычайно важные особенности. Художник живет в обществе, и он не может быть независимым от общества. Ху-

дожнику приходится изображать человека, принадлежащего тому или иному классу или сословию. Но этот сословный или классовый человек берется художником и со стороны его возможностей стать человеком, принадлежащим не только своему сословию или классу, но и всему человечеству. Плеханов отмечает этот общечеловеческий элемент в творчестве таких художников, как Шекспир или Расин.

Развитие реализма представлялось Плеханову немалым в отрыве от главных общественных движений эпохи, в первую очередь пролетарского движения.

Я хочу напомнить о небольшой статье Плеханова «Два слова читателям-работчим». В ней содержится явно неверные утверждения, — например, рассуждения о том, что «господин Онегин» не представляет никакого интереса для рабочего человека. Но не в этом суть статьи. Если не ошибаюсь, Плеханов здесь первый раз говорит о пролетарской (точнее, социалистической) литературе. Рабочий человек, говорит он, будучи истинным представителем труда, становится столь же истинным носителем разума. Следовательно, рабочему классу необходимо создать свою литературу. Иначе он не сможет исполнить своей исторической миссии. Пролетариат является той исторической и духовной силой, которая должна взять на себя задачу хранения и продолжения великого культурного наследия. Так замкнулся целый исторический цикл, чтобы уступить другой исторической и культурной эпохе. Начиналась новая фаза в истории мировой литературы.

Эпоха Плеханова — эпоха крутой ломки в истории мировой литературы. Естественно, что Плеханов часто обращался к произведениям зарубежных писателей, он являлся автором замечательных работ по западноевропейской литературе. Великолепна его статья об Ибсене. Нет сомнения, Ибсен интересовал Плеханова и сам по себе. Но главное все-таки было в том, чтобы на примере анализа драматургии Ибсена установить некоторые симптомы мирового литературного развития. Ибсена называли пророком «бунта человеческого духа». И отсюда извлекали вывод о художественных недостатках драматургии Ибсена. Дескать, *идеальность* мешает *художественности*, приводит к *расщепленности*. Плеханов, можно сказать, переворачивает вопрос с головы на ноги. Действительно, пишет он, драмы Ибсена открыто тенденциозны. В этом их огромное достоинство. С другой стороны, несомненно, что Ибсену свойственны серьезные художественные недостатки. Однако причина их не в расщепленности самой по себе. Расщепленность — неотъемлемая черта искусства «всех цивилизованных народов, переживающих эпоху

* Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, М., 1936, стр. 163—164.

** Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, 1958, стр. 152.

* Г. В. Плеханов. Собр. соч., т. VII, стр. 237.

* «France nouvelle», 19—25, II, 1964.

перелома, когда старый общественный порядок клонится к упадку и когда представители новых общественных стремлений подвергают его своей критике. У греков времен Сократа рассудочность была развита не меньше, чем у французов восемнадцатого века. Немецкие романтики недаром нападали на рассудочность Эврипида. Рассудочность является плодом борьбы нового со старым, и она же служит ее же оружием. Рассудочность свойственна была всем великим юбкам. Ее вообще совершенно напрасно считают монополией Гамлетов».*

Вообще говоря, понимание Плехановым «рассудочности» было противоречивым. Нередко под рассудочностью он подразумевал революционное просветительство, не подынявшее до диалектического материализма, и порою впадал в грех *логизирования*, на что указывал в свое время Ленин. В приведенной же цитате «рассудочность» определяет у Плеханова глубокую духовность и необходимую интеллектуальность — спутники всякого великого искусства, которое в своем существе всегда на стороне нового в его борьбе со старым.

Великое искусство едва ли возможно без интеллектуального героя.

Все это имеет прямое отношение к современным литературным спорам.

Но вернемся к статье Плеханова об Ибсене. Плеханов иронизирует над критиками, отославшими художественные слабости Ибсена за счет его якобы чрезмерной идейности. Непременным условием художественности является то, чтобы идеи, проповедуемые художником, вошли «в его плоть и кровь», дабы «не смущали, не сбивали, не затрудняли его в момент художественного творчества». Стало быть, если и надо критиковать Ибсена, то не за идейность, а за то, что он «не сделался идейным до конца»**.

Интересным дополнением к статье могут служить многочисленные пометы, сделанные Плехановым по поводу пьесы Ибсена «Враг народа». (Сборник драм Ибсена с этими пометами хранится в Доме Г. В. Плеханова, и исследователи к нему, к сожалению, еще не обращались.)

Приведу некоторые места, которые очеркнул Плеханов.

«Штокман. Это учение вы унаследовали от ваших отцов и распространяете его, не понимая, что это учение о том, что толпа, масса является главным зерном в народе, — да, более того, что это и есть сам народ. Это учение о том, что простой человек, этот наш невежественный, духовно незрелый собор имеет такое же право выносить суждение, господствовать и управлять, как и некоторые аристократы духа...»

Плеханов так оценивал это суждение: «Интеллигенция (где критерий соц. истины. Ср. Сократ и его соц. консерватизм)».

Штокману возражает Рабочий. «Рабочий. Гунте вон человека, который осмеливается утверждать такое».

Надпись Плеханова: «Рабочий прав». Еще один пример: «Штокман. Я докажу вам с естественно-научной точностью, что «Народный вестник» позорно водит вас за нос, когда убеждает вас, что масса и есть истинное зерно народа. Толпа это лишь сырье, из которого мы, лучшие, еще должны сделать народ».

Надпись Плеханова: «Тут уже прямой аристократизм».

Чтобы оценить значение всех этих замечаний Плеханова, надо сделать, как говорят, поправку на время. В те теперь уже далекие годы с большой остротой стояла проблема интеллигенции. По своему происхождению и образу жизни интеллигенция была связана со старым миром, но без участия ее передовых умов невозможно было соединение научной теории коммунизма со стихийным рабочим движением, необходимым для победы революции. И она участвовала в этом процессе, однако сам этот процесс был чрезвычайно сложным, а для известной части ее даже болезненным. Это стало одной из тем драматургии Ибсена, привлекая такое внимание Плеханова.

Ибсена вспоминал Плеханов, читая и другие книги, например, книгу М. Гершензона «История молодой России»*.

Страница 195. Автор говорит о взглядах Н. В. Станкевича на обязанности человека: «Поступай так, чтобы во всем, что ты делаешь, ты был таков, как в самом деле, и не думай о последствиях... их все равно нельзя учесть никаким исчислением, а этот расчет отнимает способность охватить все разом из живого, действительного чувства. Спасение в том, чтобы уметь в отношении каждого житейского факта сразу определить непосредственное хотение своего я...»

Помета Плеханова: «Ср. Ибсена».

Страница 197. «...Когда трудно становится решать что-нибудь, когда начинаешь путаться в антиномиях — переставай думать и живи».

Помета Плеханова: «Ср. Ибсена».

Пометы Плеханова на книгах, сохранившиеся для нас ход его мысли, в особенности убеждают, что основную слабость мировоззрения Ибсена он видел в приверженности идеям индивидуализма и аристократизма.

Критику Гершензона Плеханов ведет по той же линии: всякое индивидуальное действие должно быть осознано, как элемент общей деятельности, при этом деятельность рабочего класса рассматривается одновременно как направленная на защиту своих классовых интересов и интересов всего народа. Вот точка зрения марксиста. И потому, когда Гершензон (стр. 117) призывает человека заковать в «броню веры», Плеханов восклицает: «Где же здесь принцип? Здесь смерть ума — и только!».

Плеханов в анализе литературы исходит из особенностей XX века — века великих освободительных идей, века революционных действий.

В многочисленных работах о русской литературе Плеханов внимательнейшим образом проследил все этапы развития русского реализма, рассматривая его как составную часть мировой литературы.

Плеханов посвятил ряд превосходных статей писателям-народникам, среди которых первое место отводит Глебу Успенскому. Все они изображали экономические процессы распада старой русской деревни, стало быть, вообще старого русского общества, значит, были реалистами особого толка — реалистами — исследователями социальной жизни.

Эти процессы вели к зарождению в России нового исторического класса — пролетариата. И тут возникла перед беллетристами-народниками непреодолимая трудность. Зараженные народническими предрассудками, в частности боязнь «языв пролетариата», они в общем проглядели рабочий класс, не оценили его исторической роли. Тем самым их значение в развитии русского реализма оказалось сильно сниженным.

С приходом пролетариата пришли новые мораль и нравственность, складывались новые связи между человеком и коллективом.

Плеханов напоминает нам слова Глеба Успенского о том, что «старосту Семена Никитича можно понимать только в куче других Семенов Никитичей». Из этих слов Плехановым сделан вывод: «Изображать Семена Никитича можно только в куче других Семенов Никитичей». Все это ставит художника в самые неблагоприятные условия. Тут, действительно, и сам Шекспир оказался бы в затруднительном положении. И Плеханов пишет в связи с этим: «Художественному изображению хорошо поддается только та среда, в которой личность человеческая достигла уже известной степени выработки. Торжеством художественного творчества является изображение личностей, принимающих участие в великом прогрессивном движении человечества, служащих носителями великих мировых идей». Логика его совершенно неотразима. Искусство изображает человеческую личность в процессе ее самосозидания. Следовательно, у художника тем больше простора, чем самодетальнее и требовательнее к себе люди, которых он изображает. Личность революционного пролетария имеет наилучшие перспективы для своего развития, ибо она, как никакая другая, связана с великим прогрессивным движением человечества. Отсюда заключение: судьба литературы и искусства неотделима от судьбы пролетариата.

Плеханов как борец за реализм и Плеханов как критик модернизма — две неразделимые стороны в его деятельности как марксистского теоретика искусства и литературного критика.

Можно, пожалуй, так выразить позицию

Плеханова: если в прежнем реализме его революционная сущность была стихийной, за редкими исключениями скрытой для самих писателей, то художник-реалист, защищающий интересы пролетариата, сознательно проводит в своих произведениях революционные идеи и идеалы. От этого меняется качество самого реализма.

Плеханов представлял себе искусство реализма как всегда обновляющееся и совершенствующее свои средства. И он не мог иметь другого представления о реализме, раз, с его точки зрения, суть реализма в уловении того, как непрерывно обновляется жизнь. Нет, тысячу раз не правы нынешние апологеты модернизма, по мнению которых Плеханов был не чуток к новым течениям в искусстве. В произведениях самих модернистов он сумел разглядеть нечто, заслуживающее внимания.

Ничего на Западе много пишут о том, что реализм устарел, не способен передать сложность переживаний современного человека. Все это не так ново. Даже очень не ново. Вспоминается книга апостола русского декаданса Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе». Эта книга вышла в свет в 1893 году. В то время гремел на весь мир могучий голос Толстого. Толстой создавал новые гениальные произведения. Чехов даже несколько позже, в связи с болезнью Толстого, писал, что, пока жив Толстой, можно оставаться уверенным, что русская литература будет исполнять свое великое назначение в мире. В таком же духе, но еще позже, высказывается о Толстом и Александр Блок. К моменту появления упомянутой книги Мережковского достиг своего расцвета гений Чехова. Начиная свой блестящий путь Горький, Мережковский словно не замечал всего этого. Он бросал пренебрежительные взгляды на реалистическое искусство. Он носил великие гуманистические идеалы, тем более — открыто революционные идеалы. Он приходил в ужас от поднимающей свою голову пролетария, называя его «грядущим хамом». Реализму он противопоставлял модернизм, приписывая модернизму умение расширить сферу художественных впечатлений по причине разрыва с общественными, в особенности с социалистическими идеалами. Даже поэтика Достоевского и Толстого изображалась Мережковским не как раскрывающая во всей глубине общественные и психологические конфликты, а как передающая нечто неуловимое, иррациональное, темное в человеческих переживаниях.

Естественно, Плеханов сразу же вступил в бой с русским модернизмом, обнаруживая его родство с прежде возникавшими модернистскими течениями на Западе. Плеханов без труда разглядел в модернизме направленность против реализма. В его понимании, великое искусство возможно лишь как искусство, связанное, пускай даже бес-

* Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, 1958, стр. 94.

** Там же, т. II, стр. 527.

* М. Гершензон. История молодой России, М., 1908. Дом Г. В. Плеханова. В 4654.

* Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. II, 1958, стр. 246.

сознательно, с теми общественными силами, которые устремлены в будущее.

Реализм — искусство большого исторического пути. Напротив, модернизм во всех разнообразных вариациях его — искусство тупика и безысходности.

Деятельность Плеханова приходится на исключительно важный период в развитии русской литературы. Новые задачи, поставленные ростом освободительного движения, требовали обновления реалистического метода. Такие титаны, как Толстой и Чехов, лишь косвенным путем подходили к революционной теме. Тема революции выдвигалась как главная тема русской литературы. Как преемник Толстого и Чехова, но вместе с тем как писатель новой эпохи, вошел в литературу Горький. Противоположной реакцией на революцию был русский декаданс. Он не случайно складывался в те же 90-е годы. Борьба декадентов против реализма имела прямую политическую подоплеку.

Все эти разнообразны, но связанные между собой явления русского литературного процесса конца прошлого и начала нынешнего века нашли глубокую оценку в трудах Плеханова. Белинский считал дар критика одним из наиболее редких. Плеханов был выдающимся критиком. Но сила его не только в критическом даре. Он, прежде всего, являлся выдающимся теоретиком марксизма. Характеристика литературного движения входила у него в характеристику экономических отношений и общественно-идеологических противоречий эпохи. Все это придало особую убедительность его литературно-критическим выступлениям.

Плеханов обогатил самый метод анализа и изучения литературы. Его статья о пьесе Горького «Враги» называется «К психологии рабочего движения». Это классическая работа по теории социалистического реализма. Она была напечатана в 1907 году, то есть как раз в самый разгар борьбы Ленина и большевиков со всякого рода ренегатством, как следствием поражения первой русской революции. Плеханов также был непримирим к ренегатству. Ренегаты истерически кричали о «конце Горького», объясняя это тем, что Горький как художник связал свою судьбу с революционным пролетариатом. Плеханов начинает свою статью с отповеди буржуазным критикам. В том, что Горький стал художником революционного пролетариата, он увидел причину величайших художественных завоеваний Горького.

Плеханов называет Горького художником-психологом. И не просто психологом, но психологом-социологом. Художник пролетариата решает проблему, оставшуюся камнем преткновения для всей литературы XIX столетия, — проблему личного и общественного идеала.

От изображения идеальных конфликтов эпохи не мог уклониться ни один художник, даже если он и пытался уклоняться от них. Но правильно раскрыть эти конфликты не-

возможно было, не сочувствуя той стороне, за которой было будущее. Позиция Ибсена часто была половинчатой. Хотя Ибсен назвал одну из основных своих пьес «Враг народа», ее главный герой, доктор Штокман, не был, собственно, враждебен народу. Плеханов убедительно показывает, что доктор Штокман по недоразумению считает себя врагом большинства, подосаженно он скорее вместе с большинством. Бела доктора Штокмана — в непонимании им своих собственных интересов, что объясняется незрелостью, крайней отсталостью большинства. На одной из книг, посвященных Ибсену, Плеханов сделал следующую надпись: «У Ибсена мораль борется (Sittlichkeit), и это неизбежно. Sittlichkeit того общества очень низка».

Видимо, смысл этих слов таков: Ибсен обличает низы общества не из презрения к ним самим, а из-за протеста и раздражения против их примитивности.

Кнут Гамсун, по мнению Плеханова, выступает против социалистических идей вполне сознательно. Свою статью о пьесе Кнута Гамсуна «У врат царства» Плеханов назвал «Сын доктора Стокмана», подчеркивая тем самым общность и различие между героями двух знаменитых писателей. Карено, герой пьесы Гамсуна «У врат царства», и в самом деле ослеплен ненавистью к пролетариату. В разговоре со своей женой он бросает такие слова: «Я выступаю против неба и земли... Я выступаю против всего, что стоит на моем пути...». Жена резонно замечает: «А что, если на тебя все набросятся?» Карено не задумываясь, отвечает: «...на самом деле выходит наоборот. На всех бросаюсь я». Плеханов подчеркивает приведенные слова Карено и делает в книге заметки: путь Карено — «он бросается на всех»*.

Я хотел бы вспомнить здесь об отношении Плеханова к польскому писателю Станиславу Пшибышевскому. Пшибышевский был декадентом и находился под сильным литературным влиянием Достоевского. Но, в отличие от своего учителя, он сочувствовал революционному движению и в своих романах «Ното Sapiens» и «Дети сатаны» показал героев, которые, подобно героям Достоевского, сознательно сгнетают себя по ту сторону добра и зла, причем бесспорно осудил их. В своем разборе пьесы Гамсуна «У врат царства» Плеханов резко противопоставил героя Гамсуна Ивана Карено герою романа Пшибышевского «Ното Sapiens» Эрику Фальку. Они похожи друг на друга своим человеконенавистничеством. Но если Гамсун идеализирует Карено, то Пшибышевский разоблачает Фальку. Образ Фальки, говорит Плеханов, художественно правдив, в образе Карено отсутствует всякая художественная правда.

Этот случай весьма показательен. Он говорит о большой гибкости плехановских приемов литературно-критического анализа.

* Кнут Гамсун. У врат царства. Книгоиздательство «Заря», 1901. Дом Г. В. Плеханова. Д. 678Б.

Плеханов называл Гамсуна *большим талантом*. Но никакой талант не может превратить ложь в правду. Кнут Гамсун создал произведения, которые никогда не потеряют своей ценности. Однако большой талант Гамсуна не спас его от позора, которым он покрывал себя в конце своей жизни, когда связал себя с гитлеровским фашизмом и квислинговцами. За несколько десятилетий до этого Плеханов словно предвидел такой страшный конец этого большого писателя.

■

К концу XIX столетия рабочее движение стало в подлинном смысле этого слова интернациональным. Литературу каждой страны теперь можно было понять лишь в тесной связи со всем мировым литературным развитием, а с другой стороны, в неопределимости от освободительного движения, также ставшего мировым по своему характеру. Вопрос об идейной направленности художника приобрел совершенно особый смысл, так как ни один художник теперь не мог оставаться нейтральным по отношению к определенным, решающим идеям эпохи.

Реализм — это идейность. Модернизм — безыдейность. Так Плеханов понимал положение в литературе своего времени. Он вел издали эту линию литературного размежевания. Резким протестом против идейности литературы отличаются многие выступления французских неоромантиков (например, Т. Готье) еще в середине XIX столетия. Не в большом почете была идейность даже у Флобера. Но Флобер при этом оставался великим реалистом, ибо по своей сути он был антибуржуазным писателем. В более позднее время Поль Бурже, например, выступая против социалистической идейности, оказывается апологетом идей, являющихся оплотом буржуазного мира. В других случаях писатели, напуганные все разгорающейся борьбой рабочего класса за свою свободу, уходили в башню из слоновой кости, замыкались в своем личном мире, неизменно гипертрофировали свое личное «я». Таковы, по Плеханову, корни модернизма, таковы его идейные основы.

Плеханов видел в русских модернистах своих прямых политических противников. С западноевропейским модернизмом дело обстояло несколько иначе. Он был политически менее активным. На Западе в это время не было непосредственно революционной обстановки. И хотя Плеханов в целом отрицательно относился также к западному модернизму, он находил и достойное внимания в произведениях ряда модернистских художников Запады.

Плеханов понимал значение художественного открытия вне зависимости от того, внутри какого литературного направления оно возникло. Вот его слова из статьи «Искусство и общественная жизнь»: «Нынешние «новаторы» в искусстве не удовлетворяются тем, что было создано их предшественниками. В этом нет ровно ничего плохого. Напротив: стремление к новому

очень часто бывает источником прогресса. Но не всякий находит нечто действительно новое, что ищет его. Новое надо уметь искать»*.

С точки зрения Плеханова, модернисты ищут новое не там, где надо. Они отворачиваются от передового общественного движения и передовых идей эпохи.

Плеханов хорошо знал, что среди художников-модернистов есть по-настоящему талантливые люди. А талант обычно не работает безрезультатно. И при безусловном отрицании им модернистского направления мы все время чувствуем озабоченность судьбами трудных талантов. Заявив, что модернизм *пугает*, Плеханов тут же делает оговорку — это не надо понимать так, что дело обстоит безнадежно для всех художников-модернистов.

Внимательнейшим образом изучал Плеханов современную ему западноевропейскую живопись. Статью, посвященную шестой международной художественной выставке в Венеции в 1905 году, он озаглавил так: «Пролетарское движение и буржуазное искусство». Тут многое сказано уже заглавием. С одной стороны, именно пролетарское движение — единственно верная мера для искусства, ибо оно, это движение, стало сутью эпохи. Но, с другой стороны, в своей массе искусство на Западе оставалось буржуазным, и в качестве буржуазного искусства оно не способно проникнуть в сущность пролетарского движения, так как буржуазный класс является антиподом пролетариата.

Статья «Пролетарское движение и буржуазное искусство», можно сказать, обличает модернизм — обличает за безыдейность. Но Плеханов вовсе не чернит всех художников-модернистов подряд. Он вообще никого из них не чернит. Он не мог этого делать, ибо был слишком влюблен в искусство, исполнен величайшего уважения к таланту. Приведа чье-то изречение «Кубизм есть чепуха в кубе», он тут же говорит, что ругательство не есть объяснение. Плеханов во всяком явлении считал необходимым доискиваться до его корней. Словом, в его статье «Пролетарское движение и буржуазное искусство» мы встречаемся с тем же пристальным плехановским взглядом. Плеханов называет не одного, но двух, а целый ряд художников, картины которых полюбились ему, хотя бы отдельными своими чертами. Это художники, за всеми живописно-техническими новшествами не забывшие о людях, о человеке. В их произведениях, говорит Плеханов, немало уродливого, но вместе с тем и истинно человеческого.

Плеханов отмечает у модернистов интерес к человеческой судьбе, но это ведь не их открытие, это принадлежит всякому искусству. Реализм тоже не первым открыл

* Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, 1958, стр. 185.

человека. И не здесь заслуга реализма и отличие его от модернизма. Художники-реалисты нашли новые пути к человеческой душе, представили нам человеческую душу с полнотой и глубиной, дотолпе не известными мировому искусству. Вот о чем должна идти речь. В таком случае встает вопрос: что же *нового* в указанном смысле принес с собою модернизм? И оказывается, что он скорее отступал от завоеванных до него позиций, чем продолжал их.

Плеханов был принципиальным противником модернизма, но в его суждениях о художниках-модернистах то и дело попадаются сочувственные и одобрительные слова. Я уже сказал, что Плеханов был особенно внимателен к тем модернистским картинам, в которых сквозило сострадание к угнетенному человеку, иногда поднимавшееся и до поэтизации его человеческого достоинства. Например, голландского художника Яна Тооропа, примыкавшего к модернистам, Плеханов называет большим мастером, а некоторые его картины — превосходными. Но, по Плеханову, сила таланта этого художника сказывается, в первую очередь, там, где он, пускай и не осознанно, выступает противником буржуазной безыдейности, значит, так или иначе смыкается с реалистическими традициями.

В искусстве, как это очень хорошо понимал Плеханов, огромная роль принадлежит технической стороне дела, мастерству художника. Это относится ко всем видам искусства, в особенности же к живописи. Чрезвычайный интерес представляет то внимание, с каким Плеханов изучал технику новейшей живописи. В этом деле, конечно, смогут разобраться лишь специалисты. И, на мой взгляд, оно заслуживает того, чтобы наши искусствоведы и сами художники занялись этим вопросом.

Приведу лишь две записи, сделанные Плехановым при посещении парижского художественного салона в 1912 году:

«Странное дело! Они говорят о красоте, а красоты-то и нет в их произведениях... А возможности огромные — техника нынешняя хороша, но они ею не пользуются. Они ищут. Непроизвольное признание того, что без идеи нельзя».

«...Scène champê» (Деревенская сцена) — ни смысла, ни колорита. А иногда вдруг поразит вас пейзаж — прелестный, свидетельствующий о силе современной техники».

Главным достижением мастерства художников, которых в то время было принято называть модернистами, Плеханов считал открытие новых световых эффектов. По словам Плеханова, обогащенные новыми техническими приемами картины этих художников углубляют наше знание природы, помогают людям лучше увидеть ее и приблизить к себе. Тем самым они увеличивают наш «запас наслаждений», значит, имеют определенные заслуги даже перед «будущим обществом».

Все сказанное еще раз свидетельствует о несправедливости обвинений Плеханова в невнимании к новым течениям в искусстве. Это голословные обвинения. Они имеют целью прикритыть грехи модернизма, стереть грань между реализмом и модернизмом. Не случайно в представлении того же Андре Жиссельбрехта, наряду с Плехановым, Белинский и Чернышевский оказываются ответственными за недостатки в развитии современного искусства. Своими положениями «искусство есть мышление в образах» или «искусство есть отражение жизни» они будто бы ставят в тупик современную эстетику и современных художников. Плеханов со всей неопровержимостью доказал обратное: в тупике оказываются художники, порвавшие с передовыми идеями эпохи, пришедшие к обесцениванию объективной действительности как предмета художественного изображения.

Плеханов принадлежит своей эпохе, но почти столетием, прошедшим с момента его смерти, показали, насколько он был прав в своей критике модернизма. В особенности это становится ясным в наше время. Кризис, с такой силой охвативший буржуазное искусство в начале нынешнего века, не ослабел, а еще более усилился. Модернистское искусство пошло дальше по пути дегуманизации, а тем самым и к потере национального облика.

Литературное наследие Плеханова живо и помогает нам в нашей сегодняшней борьбе.

