

## ДВА АКТА МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ

Диалектическая сущность «каузальности» и «имманентности» была нами выше показана. Теперь необходимо, не останавливаясь на содержании и значении этих двух моментов, обратить внимание на *порядок следования* этих моментов в процессе *исследования* произведения искусства.

Проф. Ефимов утверждает, что «Плеханов, ставя первой задачей критика марксиста перевод идеи произведения с языка искусства на язык социологии, этим указывал лишь на примат анализа содержания *по значению*, а не по *порядку*, как то делает А. Лелевич. К выяснению социологического эквивалента клонится анализ всех компонентов произведения. Против предварения социологического анализа литературного факта имманентным изучением последнего критик такой схемы выдвигает общеизвестный тезис марксизма — о том, что понять надстройки можно только из базиса. Но вопрос, повторяем, ставится в иной плоскости — о *порядке исследования*». <sup>153</sup> В противовес этому мы утверждаем, что Плеханов указывал не только на примат анализа содержания *по значению*, но и по *порядку*. Плеханов сначала рассматривает содержание художественного произведения («социологически-каузальное» изучение), потом его форму («социологически-имманентное» изучение). Это есть *диалектическое* изучение произведения искусства. *Значение* и *порядок* «имманентного» и «каузального» моментов в процессе исследования произведения искусства, установленного Плехановым, объективно соответствуют внутренней диалектике изучаемого объекта. <sup>154</sup>

«В самом деле, — писал Плеханов еще в 1897 г., — Белинский думал, как мы знаем, что содержание поэзии тождественно с содержанием философии и что критик, разбирая художественное произведение, прежде всего обязан выяснить

его идею, и только уже потом, во «втором акте» разбора, — проследить идею в образах, т. е. подвергнуть оценке форму.

Значит ли это, что, по мнению Белинского, право произносить окончательный приговор над художественными произведениями принадлежит не эстетике, а мыслителю. Вовсе нет! Белинский сказал бы, что такое противопоставление мыслителя эстетике совершенно произвольно и ни на чем не основано. Разобрать художественное произведение значит *понять его идею и оценить его форму*. Критик должен судить и о *содержании и о форме*, он должен быть и *эстетиком и мыслителем*; короче, идеал критики есть *философская критика*, которой и принадлежит право произнесения окончательного приговора над художественными произведениями» (VI, стр. 249).

Эти глубоко диалектические мысли были в свое время выдвинуты Гегелем. *Философская критика* есть по существу *диалектическая критика*. Плеханов, как подлинный диалектик, воспринял диалектическую сущность этих мыслей, но вложил в них новое более глубокое социологическое содержание, поставив таким образом Гегеля с идеалистической головы на материалистические ноги. Эти, существенно видоизмененные, мысли он изложил много лет спустя в известном предисловии к сборнику «За 20 лет». В этом новом виде мысли Гегеля стали только лишь еще более глубоко диалектическими. И нужно подходить к ним с диалектической точки зрения, чтобы понимать их до конца.

Позволю себе привести указанное место из предисловия к третьему изданию «За двадцать лет» (1908) полностью. «Я сказал, — пишет Плеханов, — что критики-идеалисты школы Гегеля считали своей обязанностью переводить идею художественного произведения с языка искусства на язык философии. Но они очень хорошо понимали, что выполнением этой обязанности еще далеко не ограничивается их дело. Указанный перевод составлял в их глазах лишь первый акт процесса философской критики; задача второго акта этого процесса состояла для них в том, чтобы, — как писал Белинский, — «показать идею художественного создания в ее конкретном появлении, проследить ее в образах и найти целое и единое в частностях». Это значит, что за оценкой идеи художественного произведения должен был следовать анализ его *художественных достоинств*. Философия

не устраняла эстетики, а наоборот, прокладывала для нее путь, старалась найти для нее прочное основание. То же надо сказать и о материалистической критике. Стремясь найти общественный эквивалент данного литературного явления, критика эта изменяет своей собственной природе, если не понимает, что дело не может ограничиться нахождением этого эквивалента и что социология должна не затворять двери перед эстетикой, а напротив, настезь раскрывать их перед нею. Вторым актом верной себе материалистической критики должна быть — как это было и у критиков-идеалистов — оценка эстетических достоинств разбираемого произведения. Если бы критик-материалист отказался от такой оценки под тем предлогом, что он уже нашел социологический эквивалент данного произведения, то этим он только обнаружил бы свое непонимание той точки зрения, на которой ему хочется утвердиться. Особенности художественного творчества всякой данной эпохи всегда находятся в самой тесной причинной связи с тем общественным настроением, которое в нем выражается. Общественное же настроение всякой данной эпохи всегда обусловливается свойственными ей общественными отношениями. Это как нельзя лучше показывает вся история искусства и литературы. Вот почему определение социологического эквивалента всякого данного литературного произведения осталось бы неполным, а следовательно и не точным в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств. Иначе сказать, *первый акт материалистической критики не только не устраняет необходимости во втором акте, но предполагает его, как свое необходимое дополнение*» (XIV, стр. 188 — 189).

Итак, Плеханов предлагает расчленять исследование произведения искусства на изучение содержания и изучение формы. Прав ли в данном случае Плеханов? Или может быть правы те исследователи, которые предлагают рассматривать художественные произведения *целиком*: одновременно содержание и форму? Я полагаю, что правда на стороне Г. В. Дуализм содержания и формы оправдан не только логически, но и исторически. Этот дуализм и определяет наличие двух задач материалистического исследования. Но не ведет ли абстрагирование формы от содержания к известной отвлеченности? Не ведет ли это к тому, что мы рассматриваем результаты анализа, отвлеченные от непосредственного про-

цесса, в их обособленности, вне их общей связи? Не приведет ли нас аналитическое расчленение произведения искусства на содержание и форму к пустым, бессодержательным абстракциям, к метафизическим выводам? Конечно, приведет! Но только в том случае, если мы будем подходить к анализу не как диалектики, а как метафизики. Диалектически же мы подойдем к анализу лишь в том случае, если поймем самую природу диалектической мысли, как *конкретный анализ*.

Необходимо понимать анализ, как момент диалектики. Ибо только в этом случае анализ не приведет нас к абстракциям, кристаллизующимся в вечные категории. «Можно и нужно различать анализ от абстракции, анализ может не переходить в абстракцию и быть конкретным. Анализ, расчлняя целое, может в то же время вновь возратить нас к целому; это делается тогда, когда продукты анализа понимаются как моменты целого, которые не могут существовать самостоятельно, такого рода анализ не только разъединяет, но и соединяет, указывает на взаимную связь моментов, на различные «опосредствования», как говорит Гегель».<sup>155</sup>

Именно так и подходит Плеханов к расчленению произведения искусства на содержание и форму. *Его анализ есть конкретный (диалектический) анализ*. И это не следует забывать. *Порядок исследования, установленный Плехановым, также является адекватным отражением объективной диалектики развития искусства.*

Краеугольное положение марксистского искусствознания гласит: «Труд старше искусства». Эта мысль, которую можно считать в настоящее время окончательно установленной, означает по существу, что *общественное содержание* предшествует и определяет собою *художественную форму*. Содержание исторически и логически является исходным и, следовательно, *господствующим* моментом в развитии искусства. Данное содержание порождает и обуславливает данную

• форму. Форма же есть «закон» строения или структуры содержания. Поэтому форма тесно связана с содержанием и изучать ее независимо от содержания невозможно. Всем этим определяется *направление и порядок* исследования произведений искусства: *необходимо идти от содержания к форме.*

Содержание характеризует искусство *количественно*, а форма *качественно: диалектика содержания и формы есть*

*в известном смысле диалектика количества и качества.* И эта сторона дела также указывает на примат содержания в процессе исследования произведения искусства. «Количественные различия переходят в качественные». Это указывает нам, что 1) качество следует изучать в связи с количеством и 2) начинать исследование необходимо с *количества*, чтобы затем уже перейти к *качеству*.

Искусство есть социальное явление. Оно всегда обусловлено в конечном итоге экономическими причинами. Поэтому произведения искусства, в которых всегда выражается общественное сознание, можно и должно изучать исключительно *социологически*. Но содержание искусства, как мы видели, связано с *экономикой* и определяется ею *более непосредственно*, нежели форма. Это диктует нам именно ту последовательность художественного исследования, которая была установлена Плехановым.

Наконец, если исследование формы состоит в том, чтобы показать *идею* художественного произведения в ее конкретном проявлении, проследить ее в образах и найти целое и единое в частностях, — то совершенно ясно, что этому необходимо должно предшествовать выяснение и определение самой *идеи* произведения искусства, т. е. анализ содержания. Мы видим таким образом, что исследование формы («имманентное» изучение) *логически* не может предшествовать исследованию содержания («каузальному» изучению). И так, идеалист Гегель и материалист Плеханов устанавливают, что сначала необходимо изучать содержание, а потом форму. Сходство их мыслей в данном случае объясняется тем, что им обоим была ясна истинная диалектика содержания и формы. П. Н. Сакулин, В. А. Келтуяла и др. устанавливают обратный порядок исследования: от формы к содержанию. Это методологически неверно и указывает, что у П. Н. Сакулина, В. А. Келтуялы и других нет объективной диалектической связи между «имманентностью» и «каузальностью», между формой и содержанием. *Эта ошибка есть результат их метафизического мышления.*<sup>156</sup>

Теперь нам остается еще рассмотреть вопрос о том, как Плеханов применял на практике свои теоретические высказывания о двух актах материалистической критики.

Только тогда, когда произведение художественно, важна наличность социального эквивалента этого произведения.

Поэтому задача художественной критики сводится главным образом к тому, чтобы показать конкретное проявление социального эквивалента в образах и проследить, насколько эти образы соответствуют идее, которую автор намеревался представить в своем произведении.

В качестве образца такой литературно-художественной критики мы возьмем статью Плеханова об Ибсене, которая, по мнению Иды Аксельрод, является «настоящим образцом литературной критики, с точки зрения диалектического материализма». <sup>157</sup>

Общественная среда наложила очень заметную печать на жизнь и на мирозерцание Ибсена, а следовательно и на его литературные произведения. Влиянием на мирозерцание Ибсена той общественной среды, в которой он родился и вырос, объясняются главным образом основные недостатки его драматических произведений.

Ибсен родился, вырос и возмужал в мелко-буржуазной семье. Но он не ужился с этой средой и вел с ней упорную борьбу. Но, как правильно указывает Плеханов, необходимо всегда помнить, что влияние всякой данной общественной среды испытывает на себе не только тот, кто уживается с нею, но также и тот, кто объявляет ей войну. Плеханов весьма убедительно и ярко показывает, как характер отрицания Ибсена был, так сказать, предопределен характером мелко-буржуазной среды.

К числу отличительных нравственных свойств такой среды принадлежит ненависть ко всему оригинальному, ко всему тому, что хоть немного расходится с установившимися общественными привычками. Беспредельная и мелочная тирания мелко-буржуазного общественного мнения приучает людей к лицемерию, ко лжи, к сделкам со своей совестью; она принижает их характер, делает их непоследовательными, половинчатыми. Ибсен, поднимая знамя восстания против этой тирании, выдвигает требование правды во что бы то ни стало и заповедь: «будь самим собою». Он проповедует «бунт человеческого духа». В мелко-буржуазном обществе лица, «дух» которых склонен к «бунту», не могут не быть редкими исключениями из общего правила. Это обстоятельство ставит их выше других и делает как бы духовными аристократами.

Но духовные аристократы мелко-буржуазной обществен-

ности не пользуется почти никаким влиянием на нее. Эти «аристократы» не представляют собою общественной силы. Они остаются отдельными личностями и усердно предаются культуре личности. Это, собственно, к ним относится заповедь: «будь самим собою». Для обыкновенных смертных существует другая мораль. Король Скуле говорит в «Борьбе за престол»: «Есть рожденные для того, чтобы жить, и есть люди, рожденные для того, чтобы умереть». Для жизни рождаются именно избранные люди, все же остальные оказываются призванными к тому, чтобы жертвовать собою.

Великолепным экземпляром породы таких мелко-буржуазных «аристократов» был духовный сын Ибсена, Бранд. «Среда, — пишет Плеханов, — вырабатывает из них индивидуалистов, и они, ставши таковыми, делают; по известному французскому выражению, добродетель из необходимости и возводят индивидуализм в принцип, принимая за признак своей личной силы то, что составляет следствие их изолированного положения в мелко-буржуазном обществе».

Устами Бранда Ибсен клеймит мелко-буржуазное лицемерие, мирящееся со злом будто бы во имя любви; мелко-буржуазную умеренность; филистерское отделение слова от дела. Но проповедь и мораль Бранда все же совершенно бессодержательны. Объясняется это тем, что Бранд стоял на точке зрения крайнего индивидуализма. Мораль ставит себе целью усовершенствование отдельных лиц. Но ее предписания сами коренятся в совокупности общественных отношений. Если мораль забывает об этом и не умеет построить мост, который вел бы от нее в область политики, то она попадает в целый ряд противоречий.

«Индивидуумы совершенствуют себя, освобождают свой дух и очищают свою волю. Это превосходно. Но их усовершенствование или ведет к изменению взаимных отношений людей в обществе и тогда мораль переходит в политику, или же оно не касается этих отношений, и тогда мораль скоро начинает топтаться на одном месте; тогда нравственное самоусовершенствование отдельных лиц оказывается само себе целью, т. е. утрачивает всякую практическую цель, и тогда усовершенствованные индивидуумы в своих сношениях с другими людьми уже не имеют надобности справляться с мо-

рально. А это значит, что мораль уничтожает тогда сама себя (Плеханов).

Это как раз и случилось с моралью Ибсена. Высший закон для него: будь самим собою. Но ведь и развратный камергер Альвинг в «Призраках» был самим собою; однако из этого ничего кроме гнусности не вышло.

Поэтому мы должны выходить за пределы морали, покидать точку зрения индивидуума и становиться на точку зрения политики.

Но ни Ибсен, ни созданный им Бранд не умели найти выхода из области морали в политику. Правил для поведения «избранных» Ибсен ищет в их собственной — «автономной воле», а не в общественных отношениях. Поэтому Бранд остается в пределах морали и не идет дальше очищения своей воли и освобождения своего духа. Он советует народу «бороться всю жизнь, до самого конца». А в чем конец? В том, что...

«Станет ваша воля цельной, сильной!...»

Не только у Бранда, но и у строителя Сольнеса, и скульптора Рубека («Когда мы, мертвые, пробуждаемся»), и Росмера — у всех у них стремление в отвлеченную вышину свидетельствует лишь о том, что Ибсен не знает, куда им следует стремиться. А объясняется это тем, что Ибсен не сумел и не смог найти в окружавшей его крайне неприглядной действительности точку опоры для приложения «очищенной» воли, средств для перестройки этой неприглядной действительности, для ее «очищения». Мелко-буржуазная среда, окружавшая Ибсена, была достаточно-определенна для того, чтобы вызвать в Ибсене отрицательное отношение к ней, но она была недостаточно определена, — потому что слишком неразвита, — для того, чтобы породить в нем определенное стремление к чему-нибудь «новому». Поэтому Бранд «безусловно должен» проповедывать очищение воли ради воли; бунт духа — ради бунта духа. Поэтому у Бранда появляется увлечение формой совершенно независимо от содержания и поэтому форма убивает у него все содержание. Поэтому-то не имеет нравственного характера и нравственный закон, проповедуемый Брандом. Благодаря своей пустоте и бессодержательности, он оказывается совершенно бесчеловечным. Это хорошо видно, например, в той сцене, где Бранд требует от своей жены, чтобы она рассталась во имя благоотво-

рительности, с тем чепчиком, в котором умер ее ребенок и который она, по ее словам, берегла на своей груди, смочив его своими слезами. Требование Бранда было бы смешно, если бы не было жестоко. «Настоящий революционер ни от кого не станет требовать ненужных жертв. Но не станет единственно потому, что у него есть критерий, позволяющий ему отличить нужные жертвы от ненужных. А у Бранда такого критерия нет. Формула: «все или ничего» не может его дать; его надо искать вне ее» (Плеханов).

Резюмируем сказанное. Заключительным аккордом у Ибсена везде является «бунт духа» ради «бунта духа», увлечение формой совершенно независимо от содержания. Культ Ибсена был культ индивидуализма. Но этот культ был связан у него с тем, что его мораль не нашла себе выхода в политику. А это было проявлением не силы его личности, а той слабости ее, которой он обязан был воспитавшей его общественной среде.

Указанные недостатки миросозерцания Ибсена в значительной степени обескровили некоторые его художественные образы.

«Слабость Ибсена, — пишет Плеханов, — состоявшая в неумении найти выход из морали в политику, «безусловно должна» была отразиться на его произведениях внесением в них элемента символизма и рассудочности, если хотите, — тенденциозности» (XIV, 237). Посмотрим, как это происходит.

Когда Ибсен проповедывал «бунт», то он сам хорошенько не знал, к чему он должен привести. Поэтому он дорожил «бунтом» ради «бунта». А когда человек сам не понимает, к чему «бунт» должен привести, тогда его проповедь по необходимости становится туманной. «И если он мыслит образами, — замечает Плеханов, — если он художник, то туманность его проповеди непременно приведет к недостаточной определенности его образов. В художественное произведение вторгнется элемент отвлеченности и схематизма. И этот отрицательный элемент несомненно присутствует, — к большому вреду для них, — во всех идейных драмах Ибсена» (XIV, 194). Возьмем, например, «Бранда». Бранд «бунтует» против буржуазной пошлости и половинчатости. Он говорит:

„Юные, бодрые души, за мной!  
Ваше дыханье живое

Пыль в этом затхлом  
 Углу да сметет,  
 Вас поведу я к победе!  
 Рано иль поздно проснуться должны  
 Стать благородней и чище,  
 Цепь компромиссов порвать.  
 Так скорее прочь  
 из оков малодушья,  
 Типы раздвоенности!  
 На врага смело ударьте  
 всей силой,  
 бейтесь с ним — не на живот,  
 а на смерть!

Но где же тот враг, на которого надо «ударять всей силой»? За что именно нужно биться с ним не на живот, а на смерть? Бранд этого не знает. Поэтому, когда толпа кричит ему: «Веди! все мы идем за тобой!» он может предложить им только такую программу действий:

„В высь по застывшим  
 волнам ледников  
 вниз по долинам, селеньям,  
 вдоль-поперек мы всю  
 землю пройдем,  
 петли, силки все развяжем,  
 выкупим души, попавшие в плен,  
 их обновим и очистим,  
 дряблости, лени сотрем все следы,  
 будем воистину — люди,  
 Пастыри; старый чекан обновим  
 в храм превратим государство!

Посмотрите же, что выходит.

«Бранд, — говорит Плеханов, — предлагает своим слушателям порвать цепь компромиссов и энергично взяться за дело. В чем будет состоять это дело? В обновлении и очищении душ, попавших в плен, в стирании с них всех следов дряблости и лени, т. е. в том, чтобы научить всех людей порвать цепь компромиссов. А что будет, когда он порвет эту цепь? Это — неизвестно ни Бранду, ни самому Ибсену. Вследствие этого борьба с компромиссами становится сама по себе целью, т. е. оказывается бесцельной, а изображение этой борьбы в драме, — путешествие Бранда и следующей за ним толпы «в высь, по застывшим волнам ледников», — выходит не художественным, и, пожалуй, даже и антихудожественным. Не знаю, какое впечатление произвело оно на вас, а меня оно заставило вспомнить о Дон-Кихоте: скептические замечания,

делаемые уставшей толпой Бранду, сильно напоминают те замечания, которые Санхо-Панса делает своему рыцарственному господину. Но Сервантес смеется, между тем как Ибсен проповедует. Поэтому сравнение оказывается далеко не в пользу этого последнего» (т. XIV, стр. 195 — 196).

Самые лучшие драмы Ибсена в особенности ясно показывают, как вредно отзывается бессодержательность его «бунта» на характере его художественного творчества. Возьмите хотя бы во многих отношениях великолепное произведение «Столпы Общества». Оно беспощадно и в то же время художественно разоблачает перед нами нравственную гниль и лицемерие буржуазного общества. Но развязка этого произведения мало художественна. Конец драмы в лице консула Берника и г-жи Гессель указывает нам, какая истина должна, по мнению Ибсена, лечь в основу общества. Если ты шалишь с актрисами, то так и говори, что в шалости виноват именно ты, а на своих ближних напраслин не взводи. То же и насчет денег: если у тебя никто не крал их, то не надо делать такой вид, как будто они кем-то похищены. Пусть все последуют этой возвышенной морали, и скоро настанет эра несказанного общественного благополучия.

«Гора родила мышь! — говорит Плеханов по этому поводу. — В этой замечательной драме дух «взбунтовался» только для того, чтобы успокоиться, произнеся одно из самых избитых и скучных мест. Едва ли нужно прибавлять, что такое, поистине, ребяческое разрешение драматического конфликта не могло не повредить эстетическому достоинству» (XIV, 200 — 201).

Ибсен отрицал современную ему действительность. Но за пределы данной действительности мысль может выйти двумя путями: во-первых, путем *символов*, ведущих в область абстракции; во-вторых, тем же путем, которым сама действительность, развивая своими собственными силами свое собственное содержание, выходит за свои пределы, переживая самое себя и создавая основу для *действительного будущего*. Но у Ибсена не было ни силы, ни возможности произнести волшебные слова, способные вызвать образ будущего. Поэтому-то он и заблудился в пустыне безвыходного и бесплодного отрицания. Поэтому-то Ибсен и прибегал к символам всякий раз, когда заставлял своих героев блуждать во славу «несотворенного духа» в области отвлеченного самоусовер-

шенствования. «Но на его символах неизбежно отражается бесплодность их блуждания. Они бледны, в них слишком мало «живой жизни»: они — не действительность, а лишь отдаленный намек на нее» (XIV, 228).

Бранд, Сольнес, Рубек, Росмер и даже Джон Габриэль Боркман — все это символы. А символы — слабая сторона в творчестве Ибсена. «Его сильной стороной является бесподобное изображение мелко-буржуазных героев. Тут он является несравненным психологом».

Таким образом социологический анализ дал Плеханову ключ не только к пониманию происхождения скептического идеализма Ибсена, но также раскрыл причины недочетов ибсеновского художественного творчества и показал, почему именно художественные образы в его драмах не соответствовали идейному целому. Марксистский метод оказывается, следовательно, плодотворным и в смысле истинной оценки художественных произведений. Статья Плеханова об Ибсене является, как мы видим, действительно блестящим образцом применения марксистского метода к исследованию художественных произведений. Однако даже и в этой статье чувствуется до известной степени, что Плеханов свое внимание концентрировал главным образом на «первом акте» материалистической критики, уделяя «второму акту» более скромную роль. Во всех почти остальных литературно-критических исследованиях Плеханова это обстоятельство выступает уже совершенно ясно. Например, в статьях о «беллетристах-народниках» «второму акту» критики отведено второстепенное место. «Надо иметь в виду, — указывает В. Мирон, — что, теоретически отчетливо сознавая равноценность и важность обоих актов критики, Плеханов практически чаще оставался в пределах первой стадии ее процесса».<sup>158</sup> С этим замечанием, мы полагаем, нельзя не согласиться. Но вместе с тем мы должны к этому недостатку Плеханова подойти объективно, считаясь с исторической обстановкой и общественными настроениями того времени.

Прежде всего следует отметить, что Плеханов в юные годы принадлежал к течению народников 70-х годов. Для этого периода его умственного развития очень характерна статья его об Успенском («Об чем спор». «Неделя», 1878 г., № 52). Народники 70-х годов были к искусству равнодушны. Хождение в народ требовало опрощения. Искусство было для

них терпимо, поскольку оно было тенденциозно, т. е. поскольку «художественное» произведение грешило против требований эстетики. Так, например, тенденциозное произведение «Подлиповцы» Решетникова, лишенное художественных достоинств, ставилось выше «Детства, отрочества и юности» Толстого.

Далее следует обратить внимание на состояние художественной действительности; на те художественные группировки и течения, которые существовали в то время, когда складывалось миросозерцание Плеханова. В то время (70-ые гг.), как известно, во главе художественной жизни в России стояли художники-передвижники: Маковский, Перов, Крамской и др. Эти художники считали, что художник должен быть критиком общественных явлений, и требовали поэтому от живописи *идейности*. Ив. Ник. Крамской говорил, например, что «форма и краски — только средства, которыми следует выражать ту сумму впечатлений, которая получается от жизни».<sup>159</sup> Мы полагаем, что влияние этого художественного направления наложило известный отпечаток на эстетические вкусы и наклонности Плеханова.

Подобное направление эстетической мысли диктовало резко отрицательное отношение к теории искусства для искусства и вообще ко всякому формализму в искусстве. Если же мы обратимся теперь к марксистскому периоду умственного развития Плеханова, то заметим, что та историческая обстановка, в которой протекала деятельность Плеханова, еще более способствовала упрочению у него отрицательного отношения к самодовлеющей художественной форме.

Конечно, стоя на точке зрения диалектического материализма, Плеханов имел теперь полную теоретическую возможность подойти правильно к разрешению противоречия формы и содержания в искусстве и окружавшая Плеханова в то время художественная действительность вполне способствовала этому. «К числу многих литературных реакций последнего времени, — писал В. Соловьев в 1894 г., — частью вызванных противоположными крайностями, а частью ничем положительным не вызванных, — присоединилась и реакция в пользу «чистого» искусства, или «искусства для искусства». Она несомненно принадлежит к первому разряду — к разряду реакций *извинительных*; противоположная крайность, которою она вызвана, у всех в памяти».<sup>160</sup> Почти одновре-

менное сосуществование двух противоположных направлений в искусстве несомненно способствовало тому, что выяснялась узкая ограниченность и односторонность каждого из этих направлений. А это намечало путь к правильному синтезу обеих противоположных крайностей и к разрешению противоречия между художественной формой и содержанием.

Плеханов блестящим образом разрешил указанную сложную проблему, но свое теоретическое открытие он не смог последовательно провести на практике. То самое обстоятельство, т. е. возникновение реакции в пользу «чистого искусства», которое способствовало, повидимому, правильному теоретическому разрешению рассматриваемой проблемы, с другой стороны, мешало последовательному приложению этого решения на практике. Плеханов был идеологом поднимающегося пролетарского класса. Но поднимающийся класс, как это наблюдается всегда и всюду, тяготеет к «искусству для жизни» и, наоборот, очень отрицательно относится к «искусству для искусства». Плеханов был верным сыном своего класса и своего времени и потому не мог не бороться самым энергичным образом с «чистым искусством». Вспомним его энергичную борьбу на протяжении всей его литературно-художественной деятельности с декадентами и символистами, футуристами и кубистами, т. е. с различными течениями бессодержательного искусства. Плеханову на протяжении всей его литературной деятельности приходилось вести постоянную борьбу с различными разновидностями *субъективного идеализма*. Наиболее ранним течением, с которым Плеханову пришлось вступить в теоретическую борьбу, был *утопизм* русской «субъективной идеологии». Затем борьба с *неокантианством*. Наконец, борьба с *эмпириокритицизмом*. Эта борьба заставляла Плеханова с особенной силой подчеркивать материалистическую сторону своего методологического принципа. И это обстоятельство отразилось и на его литературно-художественных исследованиях.

В самом начале своих известных «Писем без адреса» Плеханов определяет сущность материалистического взгляда на историю и затем пишет: «Здесь я прошу вас *предположить*, что он верен, и взять, вместе со мною, это предположение за исходную точку нашего исследования об искусстве. Само собою разумеется, что это исследование частного вопроса об искусстве будет в то же время и поверкой общего взгляда

на историю. В самом деле, если ошибочен этот общий взгляд, то мы, взяв за исходную точку, очень мало объясним в эволюции искусства. А если мы убедимся, что эта эволюция объясняется с его помощью лучше, нежели с помощью других взглядов, то у нас окажется новый и сильный довод в его пользу» (XIV, 45). В статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» Плеханов пишет: «Изучение быта первобытных народов как нельзя лучше подтверждает то основное положение исторического материализма, которое гласит, что *сознание* людей определяется их *бытием*. . . Как обстоит дело с поэзией и вообще с искусством на более высоких ступенях общественного развития? Можно ли, и на каких ступенях, подметить существование причинной связи между *бытием* и *сознанием*, между *техникой* и *экономикой* общества, с одной стороны, и его *искусством*, с другой?»

Ответ на этот вопрос мы будем искать в этой статье, опираясь на историю французского искусства в XVIII столетии» (XIV, 95 — 96).

Из этих двух отрывков ясно видно, что перед Плехановым прежде всего стояла необходимость защитить и утвердить самое право на жизнь за материалистическим, марксистским пониманием искусства. А это диктовало усиленное внимание именно к нахождению «*социологического эквивалента*» художественных произведений, т. е. к «первому акту» материалистической критики.

К указанному можно еще добавить, что приемы формального исследования произведений искусства и вообще формальный метод в то время, когда Плеханов писал свои статьи об искусстве, не были еще в достаточной степени разработаны. Расцвет «формальной школы» относится по существу к последним двум десятилетиям.

В заключение скажем несколько слов о том, как следует, на наш взгляд, относиться марксистам-искусствоведам к рассмотренному нами взгляду Плеханова на исследование художественных произведений.

Как указывал Плеханов, искусство лишь в *конечном счете* определяется экономикой. Тем самым, по мнению В. Мирова, признается своеобразие законов развития, а следовательно и изучение того идеологического комплекса явлений, который мы называли искусством. Отсюда В. Миров делает

следующий неожиданный вывод: «Это своеобразие последнего заставляет нас в известной мере перевернуть методологию исследования: современность идет от формально-стилистических признаков произведений искусства, взятых в их развитии и становлении в связи с социальным бытом». <sup>161</sup>

В обоих отношениях я не могу согласиться с Мировым. Во-первых, смею утверждать, что современные ортодоксальные марксисты-искусствоведы не идут от художественной формы к социальному содержанию. Во-вторых, считаю теоретически неверным указание Мирова на то, что необходимо перевернуть методологию художественного исследования, установленную Плехановым.

- Все сказанное нами выше приводит нас к твердому убеждению в том, что методология художественного исследования, установленная Плехановым, нисколько не устарела и вполне приемлема в настоящее время. <sup>162</sup>