

Глава девятая

ВОПРОСЫ МАРКСИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ В ТРУДАХ ПЛЕХАНОВА

В теснейшей связи с развитием проблемы идеологии у Плеханова находятся вопросы эстетики. В этой области он имеет исключительные заслуги.

Выступление Плеханова в области эстетики с позиций марксизма представляло новый период в развитии русской эстетической мысли после революционных демократов. К этому времени еще не были опубликованы некоторые важные высказывания Маркса и Энгельса по вопросам искусства, поэтому Плеханову принадлежит большая роль в разработке и конкретизации ряда положений марксистской эстетики, исходя из принципов материалистического понимания истории. «Говоря, что искусство, — писал он, — есть одна из идеологий, я тем самым ставлю его на одну доску с другими идеологиями: с религией, с философией, с правом и т. д.: каждая из этих идеологий тоже представляет собой духовный продукт общественной жизни».¹

Выступление Плеханова с научным обоснованием марксистской эстетики относится ко времени, когда были широко распространены субъективистские взгляды в этой области, когда на Западе, а несколько позже в России на базе идеалистического мировоззрения возникли различные формы декадентства и мистики в области литературы и искусства.

Вот почему выступление Плеханова в защиту марксистской эстетики не могло не быть боевым, полемическим. Он первым среди марксистов того времени всесторонне рассмотрел все наиболее существенные стороны эстетики. Плеханов значительно глубже проанализировал данную проблему, чем такие видные исследователи, как П. Лафарг, Ф. Меринг. Последние совершали главным образом экскурсы в область искусствоведения.

С появлением произведений Плеханова марксистская эстетика обогатилась решением как общих, так и более частных, конкретных

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, М., 1936, стр. 154.

проблем. Происхождение искусства, его специфичность, связь с другими видами идеологии, зависимость от социально-экономических отношений и ее формы, относительная самостоятельность, основные закономерности его, идейность и художественность, тенденциозность творчества, воспитательная функция искусства, некоторые категории эстетики — вот далеко не полный перечень проблем, рассматриваемых Плехановым.

Свои теоретические положения Плеханов, исходя из принципов эстетики Маркса и Энгельса, обосновывал богатым материалом из истории развития искусства и литературы многих эпох и стран. Он был большим знатоком искусства и литературы, о чем свидетельствуют его блестящие труды по вопросам эстетики, а также многочисленные заметки и выписки из книг по искусству, сохранившиеся в его литературном наследии.

В своем анализе искусства Плеханов обнаруживает не только глубокое понимание социологической стороны этой проблемы, но и тонкое художественное чутье, эстетический вкус. «О произведениях искусства, — писал А. Луначарский, — ему не нравившихся, он умел высказываться в двух словах с совершенно убийственной иронией, которая обезоруживала, выбивая у вас шпагу из рук, если вы с ним были не согласны. О произведениях искусства, которые он любил, Плеханов говорил с такой меткостью, а иногда с таким волнением, что отсюда понятно, почему Плеханов имеет такие огромные заслуги в области именно истории искусства».²

Взгляды Плеханова в области эстетики имеют два идейных источника — марксизм и эстетические воззрения русских революционных демократов в лице Белинского, Герцена, Чернышевского и Добролюбова. С позиций марксизма он плодотворно рассмотрел основные труды виднейших представителей русской революционно-демократической эстетики, широко использовал многие эстетические положения Белинского и Чернышевского.

В своем анализе эстетических воззрений русских мыслителей он раскрыл их сильные и слабые стороны. Прогрессивное содержание их эстетики он перерабатывал на базе материалистического понимания истории, указывая, что «отныне критика (точнее, научная теория эстетики) в состоянии будет продвигаться вперед, лишь опираясь на материалистическое понимание истории».³

Плеханов развивал и конкретизировал марксистские эстетические идеи в упорной борьбе против буржуазной и мещанской эстетики. Он подверг критике идеализм в его различных вариантах, а также натурализм и социологизм в сфере эстетики.

Не все, написанное Плехановым, равноценно. Некоторые положения его эстетических воззрений спорны. У него можно найти

ошибочные положения и отдельные неправильные формулировки. Его сложный путь духовного развития от народничества к марксизму, от революционной социал-демократии к меньшевизму известным образом нашел свое отражение в эстетических воззрениях. Но в целом Плеханов внес значительный вклад в развитие марксистской эстетики. Его эстетическое наследие еще ждет своей разработки, оно пока не получило достойной оценки в философской литературе.

Важнейшими произведениями, в которых Плеханов дал материалистическое обоснование искусства и выяснил закономерности его развития, являются «Литературные взгляды В. Г. Белинского» (1897), «Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского» (1897), «Письма без адреса» (1899—1900), «Конспект лекции об искусстве» (1904), «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» (1905), «Пролетарское движение и буржуазное искусство» (1905), «Искусство и общественная жизнь» (1912—1913) и др.

В статье «А. В. Вольтерский. „Русские критики. Литературные очерки“» (1897) Плеханов выдвинул требование замены старой, идеалистической эстетики научной эстетикой. Он подверг критике как субъективистскую, так и объективистскую, догматическую точку зрения в области эстетических взглядов.

Какие же требования ставит Плеханов перед новой, научной эстетикой? Она должна, по его мнению, вскрывать объективные закономерности развития эстетических воззрений, рассматривать объективные законы искусства, изучать законы, обуславливающие развитие самого искусства. Научная эстетика, подчеркивал Плеханов, ничего общего не имеет с объективистской теорией. Художественное творчество полно публицистического духа, критики отжившего и отстаивания прогрессивного.

Едва ли можно считать, что положение Плеханова о том, что научная эстетика не предписывает искусству законы, а старается понять их, является свидетельством его объективистско-созерцательного подхода к развитию искусства. Этот тезис у него направлен против идеалистической эстетики, против субъективно-идеалистического норматизма. И в этом заключается историческая заслуга Плеханова.

Сам же Плеханов в понятие идейности включал морально-политическую оценку как прогрессивных, так и отживших явлений действительности. Стоит только вспомнить его анализ произведений живописи или литературы.

Свою позицию в данном вопросе он характеризовал следующим образом: «Научная эстетика не дает искусству никаких предписаний; она не говорит ему: ты должна держаться таких-то и таких-то правил и приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она не провозглашает вечных

² Под знаменем марксизма, 1922, № 5—6, стр. 91.

³ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, М., 1958, стр. 312.

законов искусства; она старается изучить те вечные законы, действием которых обуславливается его историческое развитие... Словом, она объективна, как физика, и именно потому чужда всякой метафизики. И вот эта-то объективная критика, говорим мы, оказывается публицистической именно постольку, поскольку она является истинно-научной».⁴

Последний тезис Плеханова выдвигает вопрос о прогрессивной тенденциозности, «прогрессивном пристрастии» или, как мы бы сказали в настоящее время, пролетарской партийности. «Внушать критику: ты не должна ударяться в публицистику, — замечает он, — так же бесполезно, как и разглагольствовать о „вечных“ законах искусства... Враг публицистики, Г. Вольтинский, по-видимому, и не подозревает, что есть эпохи, когда не только критика, но и само художественное творчество бывает полно публицистического духа... Если существуют действительно вечные законы искусства, то это те, в силу которых в известные исторические эпохи публицистика неудержимо врывается в область художественного творчества и распоряжается там, как у себя дома».⁵

Ссылаясь на классовую позицию Гизо, Плеханов указывал, что тот «говорит не только о связи литературных вкусов с общественными порядками. Он осуждает некоторые из этих порядков; он доказывает, что художник не должен подчиняться капризам высших классов; он советует поэту не служить своей лирой никому, кроме „народа“. Научная критика настоящего времени имеет полное право походить в этом отношении на критику Гизо. Разница только в том, что дальнейшее историческое развитие современного общества точнее определило нам, из каких противоположных элементов состоял тот „народ“, во имя которого Гизо осуждал старый порядок, и яснее показало нам, — какой именно из оных элементов имеет действительно прогрессивное историческое значение».⁶

В сущности здесь речь идет о партийности искусства, но этот вопрос только поставлен Плехановым, но не развит им. Он подчеркивает лишь, что художник в своем творчестве отражает идеи определенного класса.

Правильно отстаивая тезис о том, что любое искусство тенденциозно, пропитано идеями и стремлениями того или иного класса, Плеханов приходил иногда к неверной мысли, что «те исторические эпохи, в течение которых художники склоняются к искусству для искусства, порождают гораздо меньшее число тенденциозных произведений, чем, несомненно, увеличивается общий итог свойственного им художественного творчества. Не отвлекаемый от своего предмета политическими страстями, художник получает психологическую возможность отнестись к своему предмету с та-

⁴ Там же, стр. 186.

⁵ Там же, стр. 187.

⁶ Там же, стр. 190.

ким же сосредоточенным вниманием, с каким ученый относится к предмету своего научного исследования. От этого, конечно, очень много выигрывает его произведение».⁷

По Плеханову, эстетика становится научной в той мере, в которой она раскрывает зависимость искусства от общественной жизни. Одним из существеннейших положений эстетических взглядов Плеханова является глубокое понимание им теснейшей связи литературы и искусства с общественной жизнью. Исходя из положений Маркса и Энгельса об общественной функции литературы и искусства, а также из основных мыслей, развитых в эстетике Белинским и Чернышевским о том же, Плеханов глубоко и всесторонне обосновывает это положение уже в 80-х годах.

Эстетическая сущность искусства для Плеханова была неотделима от его общественной природы. В соответствии с этим тезисом достоинства произведения, указывает он, обуславливаются его общественной функцией с одной стороны и уровнем художественности — с другой.

В 1888 г. в книге первой литературно-политического сборника «Социал-демократ» он поместил статью «Гл. И. Успенский». Выступая в ней против идеалистов в области эстетической критики, Плеханов писал: «Вообще можно сказать, что наши эстетические критики осуждены на полное бессилие в своей борьбе против недостатков народнической беллетристики. Они берутся за дело не с надлежащей стороны. Убедить народников-беллетристов в том, что им не следует интересоваться общественными вопросами, невозможно, а убеждать их в этом нелепо. Россия переживает теперь такое время, когда передовые слои ее населения не могут не интересоваться подобными вопросами. Поэтому, как бы ни распинались господа эстетические критики, интерес к общественным вопросам необходимо будет отражаться и в беллетристике».⁸

В статье о книге А. Л. Вольтинского «Русские критики. Литературные очерки» Плеханов, разоблачая несостоятельность идеалистической эстетики за ее игнорирование связи искусства и общественной жизни, обосновывает марксистский тезис о том, что искусство, будучи формой общественного сознания, теснейшим образом связано с историей развития общественных отношений.

Плеханов указывал, что эстетика, опирающаяся на идеализм, не может быть плодотворной, подлинно научной. Обращаясь к анализу западноевропейской эстетики XIX в. в лице Сталь, Гизо, Тэн и других, он подчеркивал, что она сделала известные шаги вперед в той мере, в какой опиралась на конкретные исторические условия общественной жизни.

Реалистическое понимание искусства выдвигает, по словам Плеханова, необходимость его исторической оценки, на что не способна

⁷ Г. В. Плеханов, Искусство и литература. М., 1948, стр. 304.

⁸ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 47—48.

идеалистическая эстетика. Критикуя абстрактную идеалистическую точку зрения А. Л. Вольтера, игнорирующего конкретную историю в развитии искусства, Плеханов подчеркивал, что с материалистическим пониманием истории, его методом подхода к искусству теснейшим образом связан историзм. «А что для понимания процесса художественного творчества нужно знакомство с фактами, т. е. с историей искусства, — говорил он, — в этом невозможно и сомневаться. И необходимо заметить, что этот процесс не есть однообразный процесс, в котором всегда участвуют одни и те же способности. В различные исторические эпохи он приводит в движение весьма различные „психические силы“ (скажем так, чтобы задобрить г. Вольтера), вследствие чего искусство, свойственное каждой из эпох, всегда имеет свой особый характер».⁹

Плеханов иллюстрировал свою мысль яркими примерами из истории живописи во Франции, из истории развития школ Бушэ, Давида, Делакруа—Жэрико. «Это три особые школы. И каждая из этих школ иначе относится и к рисунку, и к краскам, и к композиции, чем другая. Понятно, что Бушэ для его творчества нужна была одна совокупность способностей, Давиду — другая, а романтикам-живописцам — третья. Но откуда же произошло это различие? Не объясняется ли оно особенностями характера отдельных лиц? Нет, и именно потому нет, что мы говорим не о таких особенностях, которые свойственны были отдельным живописцам, а о таких, которые принадлежали целым школам, а вернее сказать — целым эпохам».¹⁰

Именно исторический подход способен раскрыть причины смены школ в живописи. Необходимо обратиться к анализу внутренних социальных сил общества.

Касаюсь разбора Гегелем голландской живописи в лице Рембрандта, Ван-Дика и др., Плеханов замечает: «...мы обращаем внимание читателя на то, что великий идеалист очень хорошо умел объяснять, по крайней мере, некоторые явления в истории искусства ходом развития общественной жизни. Чтобы понять живопись голландцев, надо вспомнить их историю. Это совершенно справедливая мысль. Но эта справедливая мысль наводит на размышления, очень опасные для идеалистической эстетики.

«Что, если мысль, справедливая в применении к голландской живописи, оказалась бы столь же справедливой в применении к живописи в Италии, к скульптуре в Греции, к поэзии во Франции и т. д.? История искусства стала бы объясняться историей общественной жизни, и в хитроумных логических постройках идеалистов, апеллирующих к свойствам абсолютной идеи, не оказалось бы ни малейшей надобности. Идеалистическая эстетика умерла бы сама собою».¹¹

⁹ Там же, стр. 172.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же, стр. 174.

Плеханов подчеркивал относительность художественных представлений и вкусов в общественной жизни. Он ставил это в прямую зависимость от изменений в общественной жизни, от тех или иных социально-экономических и культурных перемен в ней: «Жители средневекового Рима не только не увлекались художественными произведениями античного мира, но подвергали древние статуи обжиганию для получения из них известки. А потом настало другое время, когда римляне и вообще итальянцы начали увлекаться античным искусством и брать его себе за образец. В то долгое время, в течение которого жители Рима, — да и не одного только Рима, так варварски расправлялись с великими произведениями античной скульптуры, во внутренней жизни средневекового общества медленно совершался процесс, глубоко изменивший его строение, а вследствие этого также и взгляды, чувства и вкусы людей, входивших в его состав. Изменения бытия (des Seins) повели за собою изменение сознания (des Bewusstsein), и только эти последние изменения сделали римлян эпохи Возрождения способными наслаждаться произведениями античного искусства, — вернее сказать, только эти последние изменения и сделали возможным само Возрождение».¹²

Уже в ранний период своего творческого развития Плеханов привлекает для обоснования тезиса об общественном характере искусства и его общественной функции большой конкретный материал из истории искусства в странах Западной Европы. В связи с этим он конкретизирует тезис марксизма о классовом характере литературы и искусства, опровергая исходные установки идеалистической эстетики и требуя встать на позиции материалистического понимания истории в объяснении явлений литературы и ее развития. «Драматическая поэзия, — писал Плеханов, — родилась в среде народа и для народа. Но мало-помалу она везде стала любимой забавой высших классов, влияние которых непременно должно было изменить весь ее характер. И не к лучшему была эта перемена. Пользуясь своим привилегированным положением, высшие классы удаляются от народа, вырабатывая свои особые взгляды, обычаи, чувства и привычки. Простота и естественность уступают место изысканности и искусственности, нравы становятся изнеженными. Все это отражается и на драме; ее область суживается, в нее вторгается монотонность».¹³

Искусство и литература всякого народа внутренне связаны с его историей, борьбой классов, с их психологией и идеями. «Классовое искусство, — замечает Плеханов, — выражает то, что считается хорошим и важным в том классе, который его создал».¹⁴

¹² Г. В. Плеханов, Искусство и литература, стр. 180.

¹³ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 176.

¹⁴ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 69.

Эти положения он развивает позже во многих статьях — «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии», «Пролетарское движение и буржуазное искусство», «Искусство и общественная жизнь» и др., — которые по праву могут считаться образцом марксистского анализа отдельных примеров истории искусства. В них он углубляет свою критику идеалистической эстетики и дает материалистическое обоснование своих эстетических воззрений.

Остановимся на весьма важном вопросе, который предположительно занимал Плеханова и без выяснения которого, как он понимал, трудно было бы развить многие положения марксистской эстетики. Это вопрос: что такое искусство и каково его происхождение?

В произведении «Письма без адреса» (1899—1900), опираясь на большой фактический материал, используя этнографическую литературу того времени, Плеханов анализирует проблему искусства у первобытных народов и показывает полную несостоятельность идеалистических учений происхождения и развития первобытного искусства. В «Письмах без адреса» он пытается дать понятие искусства и рассмотреть его предмет. Критически рассматривая определение искусства, данное Л. Н. Толстым,¹⁵ Плеханов писал: «По мнению гр. Толстого, искусство выражает чувства людей, слово же выражает их мысли. Это неверно. Слово служит людям не только для выражения их мыслей, но также и для выражения их чувств. Доказательство: поэзия, органом которой служит именно слово...

«Неверно также и то, что искусство выражает только чувства людей. Нет, оно выражает и чувства их, и мысли, но выражает не отвлеченно, а в живых образах. И в этом заключается его главная отличительная черта... Искусство есть общественное явление».¹⁶

Это положение Плеханова бесспорно. В нем он отмечает, во-первых, что искусство выражает чувства и мысли людей, во-вторых, выражает их в живых образах и, в-третьих, оно представляет собой общественное явление.

Из ряда высказываний Плеханова следует, что предметом эстетики является область специфических общественных отношений человека, образное отражение действительности в его чувствах и мысли.

Отправляясь от последнего тезиса, Плеханов критикует точку зрения, которая отстаивает биологическую основу эстетических

представлений и вкусов. Возникновение и развитие художественных вкусов Плеханов выводит из общественных условий жизни людей. Он лишь подчеркивает, что их предпосылкой, как и всех условий общественной жизни, является природа человека, обладающего чувствами и разумом. «Природа человека, — писал он, — делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия. Окружающие его условия определяют собой переход этой возможности в действительность; ими объясняется то, что данный общественный человек (т. е. данное общество, данный народ, данный класс, имеет именно эти эстетические вкусы и понятия, а не другие...».¹⁷

Но у Плеханова в статье «Искусство и общественная жизнь» имеется формулировка указанного вопроса, которая вызвала в свое время жесточайшее обвинение его в биологическом подходе к проблеме. Вот это место: «Идеал 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 этого класса».¹⁸

Бесспорно, формулировка неверна, но она неточно передает концепцию Плеханова, который был противником биологизации эстетики. Он заявлял: «Область Дарвина была совсем другая. Он рассматривал происхождение человека как зоологического вида. Сторонники материалистического взгляда хотят объяснить историческую судьбу этого вида. Область их исследований начинается как раз там, где кончается область исследований дарвинистов».¹⁹

Точка зрения Плеханова не имеет никакой связи с биологическими концепциями. Мы приведем еще одно его свидетельство. Он пишет: «Я считаю себя вправе утверждать, что ощущения, вызываемые известными сочетаниями цветов или формой предметов, даже у первобытных народов ассоциируются с весьма сложными идеями и что по крайней мере многие из таких форм и сочетаний кажутся им красивыми только благодаря такой ассоциации. Чем же она вызывается? И откуда берутся те сложные идеи, которые ассоциируются с ощущениями, вызываемыми в нас видом предметов? Очевидно, что ответить на эти вопросы может не биолог, а только социолог».²⁰

Эстетическое чувство у человека существует, но оно обуславливается ходом развития общественных отношений. «В одной из заграничных русских колоний, — рассказывает Плеханов, — я прочел лет 12 тому назад несколько лекций об искусстве с точки зрения

¹⁷ Там же, стр. 294.

¹⁸ Там же, стр. 708.

¹⁹ Там же, стр. 293.

²⁰ Там же, стр. 291—292.

¹⁵ «Искусство есть одно из средств общения людей между собою... Особенность же этого общения, отличающая его от общения посредством слова, состоит в том, что словом один человек передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства». (Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 30, Гослитиздат, 1951, стр. 63—64).

¹⁶ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 285.

материалистического объяснения истории. По окончании одной из них ко мне подошла небольшая группа слушателей, как будто чем-то смущенная, и начала со мной следующий разговор, глубоко врезавшийся в мою память.

«— Стало быть вы признаете существование эстетического чувства?»

«— Да как же я мог бы не признать его? Вопрос не в том, существует ли оно. Эстетическое чувство несомненно существует. . . Вопрос в том, как и почему ход его развития определяется ходом развития общества».²¹

Предметом искусства для Плеханова является общественный человек и его отношения, в том числе и отношения к природе. Это — эмоционально-идеологическое образное отражение действительности. В статье «Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского» Плеханов подчеркивает единство двух сторон духовной деятельности человека в художественном творчестве — мыслительную способность и эстетическое чувство. Без этого нет художественной образности, через которую в искусстве отражается действительность. Художественный образ составляет основу художественного творчества.

Идеалистическим концепциям происхождения искусства Шиллера, Спенсера, С. Рейнака и других Плеханов противопоставил материалистическую теорию, основой которой являлось положение о том, что у истоков возникающего искусства находился труд. Первобытное искусство было порождено трудовой деятельностью и бытом людей. Оно с самого начала имело общественный характер. «Исследователи, — говорил Плеханов, — давно уже заметили тесную связь между состоянием производительных сил так называемых первобытных народов и их искусством».²²

Содержание материалистической концепции происхождения и сущности искусства, по мнению Плеханова, сводится к следующему: исторически возникновение и развитие художественных представлений и вкусов определяется утилитарными общественными условиями жизни людей. Эта зависимость связана с тем, что полезно и необходимо человечеству, тому или иному классу. Вместе с тем индивид может, не сознавая этой зависимости, наслаждаться предметами и явлениями независимо от какого бы то ни было сознательного расчета или выгоды. Это может относиться и к художнику, который, творя произведение искусства, субъективно может забывать об общественной, классовой пользе своего творчества. Но эта объективная основа и связь с общественными условиями и интересами классов всегда сохраняется. В этой связи Плеханов писал: «... неправильно кантово определение: Schön ist

²¹ Группа «Освобождение труда», сб. № 5, М., 1926, стр. 10.

²² Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 310.

das, was ohne alles Interesse wohlgefällt. Но чем же заменить его? Можно ли сказать так? Прекрасно то, что нравится нам независимо от нашего личного интереса. Нет, это не точно. Если для художника — хотя бы и коллективного — его произведение является самодовлеющей целью, то и люди, наслаждающиеся художественным произведением. . . забывают при этом обо всех практических целях вообще и о пользе рода в частности. Следовательно, наслаждение художественным произведением есть наслаждение изображением того (предмета, явления, или настроения духа), что полезно для рода, независимо от каких бы то ни было сознательных расчетов пользы».²³ При этом объективная основа зависимости эстетического чувства от общественной, классовой пользы на том или ином этапе исторического развития человека сохраняется.

У Плеханова можно найти и другие неточные и даже ошибочные формулировки. Но ядро его взглядов на происхождение эстетических вкусов и интересов, как и возникновение самого искусства и его зависимость от общественных условий жизни человека, правильно.

Анализ Плехановым конкретных фактов жизни охотничьих племен приводит его к твердому убеждению, что первобытное искусство — пение, танцы, рисунок — определяются различными формами трудовой деятельности человека. Касаясь первобытной музыки и ее инструментов, Плеханов ссылается на исследование К. Бюхера «Работа и ритм». Он писал: «Так как звуки, сопровождающие многие производительные процессы, уже сами по себе имеют музыкальное действие, так как, кроме того, для первобытных народов в музыке главное — ритм, то нетрудно понять, каким образом их незатейливые музыкальные произведения вырастали из звуков, вызываемых соприкосновением орудий труда с их предметом. Это совершалось путем усиления названных звуков, путем внесения некоторого разнообразия в их ритм и вообще путем приспособления их к выражению человеческих чувств. Но для этого нужно было видоизменить первоначально орудия труда, которые, таким образом, превращались в музыкальные инструменты».²⁴

Плеханов, анализируя различные танцы первобытных народов, приходил к подобным же заключениям. Он прослеживает связь танцев с производительными процессами: «Разнообразные и живописные пляски первобытных народов, занимающие такое важное место в их искусстве, выражают и изображают те чувства и те действия, которые имеют существеннейшее значение в их жизни».²⁵

²³ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 26.

²⁴ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 309—310.

²⁵ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 25.

Касаясь военных танцев, Плеханов писал, что «военные пляски первобытных охотничьих народов представляют собою художественные произведения, выражающие те их чувства и те их идеалы, которые необходимо и естественно должны были развиться у них при свойственном им образе жизни. А так как образ их жизни целиком обуславливается состоянием их производительных сил, то мы должны признать, что состоянием этих сил обуславливается в последнем счете и характер их военных плясок. Это тем более очевидно, что у них, как я уже сказал, всякий воин в то же время и охотник и что на войне у них употребляется такое же оружие, как и на охоте».²⁶

В «Письмах без адреса» Плеханов прослеживает зависимость первобытного искусства от конкретных экономических отношений и быта людей того времени. Его аргументация бесспорна. Она подкреплена у него значительным конкретным этнографическим материалом.

Обобщая свой взгляд на утилитарный характер возникновения первобытного искусства, Плеханов писал: «Если мы имеем в виду потребительную ценность, то можно с уверенностью сказать, что предметы, служащие первобытным народам в качестве украшений, сначала были признаны полезными или служили вывеской полезных для племени свойств их обладателя, а потом уже стали казаться красивыми. Потребительная ценность предшествует эстетической. Но раз данные предметы получили в глазах первобытного человека известную эстетическую ценность, он стремится приобрести их уже ради ее одной, забывая о генезисе этой их ценности и даже вовсе не задумываясь о нем».²⁷

В анализе происхождения первобытного искусства Плеханов, используя и перерабатывая в материалистическом плане некоторые положения буржуазных социологов и искусствоведов, приходил к заключению, что его первичными элементами являются ритм, симметрия, подражание и антитеза — противоречия, которые в дальнейшем усложняются и получают развитие. Эти элементы имеют свое основание в природе общественного человека и изменяются вместе с ходом исторического развития.

Нам представляется, что Плеханов положил почин для материалистического рассмотрения указанных выше элементов искусства. Они имеют объективное значение. Конечно, им не следует придавать всеобъемлющего, всеобщего характера, как это иногда имеет место у Плеханова. Он, например, считал принципы подражания и антитезы всеобщими. Ими руководствуется, утверждал он, художник в своем творчестве. Это была ошибка. Нельзя отдельные

²⁶ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 361.

²⁷ Литературное наследие Плеханова, сб. III, стр. 41—42.

моменты художественного творчества абсолютизировать, что ведет неизбежно к упрощению и схеме. Но не забудем того, что Плеханов впервые поставил вопрос о необходимости материалистической переработки этих сторон возникающего искусства, так как видел односторонность рассмотрения их у буржуазных социологов. Так, касаясь понимания Тардом подражания, он замечает, что «мало может подлежать сомнению и то обстоятельство, что Тард поставил исследование законов подражания на ложную основу».²⁸

Проводя принципиальное различие между своей точкой зрения и взглядом Брюнэттьера по вопросу о принципе антитезы, противоречия, Плеханов писал: «... там, где он просто говорит: явилось противоречие, людям захотелось сделать обратное тому, что делали их предшественники, — мы прибавляем: а захотелось потому, что явилось новое противоречие в их фактических отношениях, что выдвинулся общественный слой или класс, который уже не мог жить так, как жили люди старого времени».²⁹

Полемизируя со Спенсером, Гроссом и другими, Плеханов пришел к заключению, что труд старше искусства и что человек первоначально смотрел на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только позже становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения. Он считал, что «Отношение к предметам с точки зрения пользы и здесь предшествовало отношению к ним с точки зрения эстетического удовольствия».³⁰

Вместе с тем Плеханов прекрасно понимал, что эта зависимость искусства от трудовой деятельности и быта людей представляет сложный процесс. Он указывает прежде всего на психику человека, затем на мораль, религию, которые участвуют в формировании и развитии эстетических воззрений людей. Психика, говорит Плеханов, неперемный член связи искусства с экономикой общества и его бытом.

Плеханов неоднократно подчеркивал, что производительные силы не всегда даже в первобытных обществах определяют непосредственно те или иные эстетические вкусы и потребности. Возникает посредственная связь, которая иногда может быть сложной. «Я уже не раз говорил, — замечает Плеханов, — что даже в первобытном охотничьем обществе техника и экономика не всегда непосредственно определяют собою эстетические вкусы. Нередко тут действуют довольно многочисленные и разнообразные промежуточные „факторы“. Но посредственная причинная связь не перестает быть причинной связью».³¹

В этой связи Плеханов справедливо указывал, что анализ искусства так называемых цивилизованных народов значительно

²⁸ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 295.

²⁹ Там же, т. I, М., 1956, стр. 665.

³⁰ Там же, т. V, стр. 378.

³¹ Там же, стр. 382—383.

сложнее такового первобытных народов. В первом случае он усложняется вследствие того, что общество раскалывается на классы.

Отсюда Плеханов делает весьма важный вывод: «В цивилизованном обществе эволюция изящных искусств определяется борьбой классов».³² Этот тезис он подкрепляет многочисленными фактами.

Плеханов решительно выступал против упрощенческих взглядов так называемых экономических материалистов, против примитивного социализма. Чем более развито общество, подчеркивал он, чем сложнее становятся общественные отношения между классами, тем сложнее связь различных форм искусства с экономикой.

Плеханов указывал, что периоды расцвета искусства могут не совпадать с периодами экономического развития. Высокий экономический уровень капитализма в настоящее время не соответствует уровню развития современного искусства, примером чего является развитие декадентства, футуризма, кубизма и пр.

Поэтому, чтобы понять искусство и его историю, необходимо обращаться к анализу классовых структур общества. «Искусство, — замечает Плеханов, — есть средство общения между людьми, а также и средство борьбы между ними».³³

В статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» Плеханов указывал, что искусство, возникающее в среде непродовольственного класса, например искусство аристократии XVIII в. во Франции, не может иметь никакого прямого отношения к общественному процессу производства. «Но значит ли это, — спрашивал Плеханов, — что в обществе, разделенном на классы, ослабляется причинная зависимость сознания людей от их бытия? Нет, несколько не значит, потому что разделение общества на классы само обуславливается экономическим его развитием. И если искусство, создаваемое высшими классами, не имеет никакого прямого отношения к производительному процессу, то это объясняется в последнем счете тоже экономическими причинами. Стало быть, материалистическое объяснение истории вполне применимо и в этом случае; но само собою разумеется, что в этом случае уже не так легко обнаруживается несомненная причинная связь между бытием и сознанием, между общественными отношениями, возникающими на основе „работы“, и искусством. Здесь между „работой“, с одной стороны, и искусством — с другой, образуются некоторые промежуточные инстанции, часто привлекавшие к себе все внимание исследователей и тем затруднявшие правильное понимание явлений».³⁴

³² Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 179.

³³ Там же, стр. 150.

³⁴ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 411—412.

Плеханов отвергал попытку навязать сторонникам диалектического материализма признание одностороннего «действия только экономики на искусство и другие идеологии, — писал он, — вообще замечается крайне редко. Чаще всего влияют другие „факторы“: политика, философия и пр. Иногда действие одного из них становится заметнее, чем действие других. Так, в Германии прошлого века на развитие искусства очень сильно повлияла критика, т. е. философия. Во Франции времен реставрации литература находилась под сильным влиянием политики... Да нельзя и пересчитать тех разнообразных сочетаний, в которые сплетаются разные „факторы“ в различных странах и в различные эпохи общественного развития».³⁵

Эти слова Плеханова показывают, насколько вдумчиво и разносторонне подходил он к вопросу о зависимости искусства от производительных сил. Искусство связано с ними в конечном счете через посредство социальной структуры, общественной психологии и сторон политической и идеологической надстройки.

В своем анализе французской классической трагедии, раскрывая ее специфические черты (манерность, условность и пр.), Плеханов показал ее аристократическое происхождение, связь с сословными предрассудками аристократии. Трагедия в ходе развития театра была сменена слезливой комедией, которая являлась портретом французской буржуазии XVIII в. «Когда господство аристократии, — писал Плеханов, — стало подвергаться оспариванию, когда „люди среднего состояния“ прониклись оппозиционным настроением, старые литературные понятия начали казаться этим людям неудовлетворительными, а старый театр недостаточно „поучительным“. И тогда рядом с классической трагедией, быстро клонившейся к упадку, выступила буржуазная драма».³⁶

Плеханов критикует идеалистическую эстетику, которая в своем объяснении явлений искусства в истории игнорирует значение отношений классов и их борьбу и тем самым закрывает возможность правильного объяснения искусства и его развития. Он подчеркивал огромное преимущество марксистской эстетики, исходящей в своем объяснении из этой объективной основы развития искусства. «В произведениях искусства и в литературных вкусах данного времени, — писал Плеханов, — выражается общественная психология, а в психологии общества, разделенного на классы, многое останется для нас непонятным и парадоксальным, если мы будем продолжать игнорировать, как это делают теперь историки-идеалисты, вопреки лучшим заветам буржуазной исторической науки взаимное отношение классов и взаимную классовую борьбу».³⁷

³⁵ Там же, стр. 230.

³⁶ Там же, стр. 419.

³⁷ Там же, стр. 422.

Плеханов был прав, когда делал вывод в указанной выше статье, что, только приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многообразные перипетии, можно объяснить искусство и его развитие.

В своем анализе искусства и его истории Плеханов развивал принцип классовости, партийности. Он включал его в понятие идейности, хотя последнее понятие для него было более широким понятием.

Нельзя не отметить, что Плеханов в борьбе с буржуазно-идеалистической эстетикой отверг ее тезис о том, что революционные периоды будто бы неблагоприятны для развития искусства. Он справедливо указывал, что такое великое общественное движение, как революция, дает небывало мощный толчок развитию литературы и искусства. При этом он ссылался на пример Французской буржуазной революции, когда санкюлоты вывели искусство «на такой путь, по которому не умело ходить искусство *высших классов*: оно становилось *всемирным делом*».³⁸

Существенной стороной действительного искусства Плеханов считал реализм. В ряде своих произведений, особенно в статье «Искусство и общественная жизнь», он подверг критике идеалистическую концепцию «искусства для искусства». Эта сторона эстетических взглядов Плеханова носит весьма актуальный характер.

Но Плеханов не ограничился критической стороной вопроса. Он попытался выяснить, чем объясняется появление теории «искусства для искусства» и соответствующих вкусов людей. По его мнению, влияние классовой борьбы на эстетические отношения художников к действительности может проявиться двояко: 1) возникает и укрепляется так называемый утилитарный взгляд на искусство, т. е. склонность придавать его произведениям «значение приговора о явлениях жизни», и 2) возникает и укрепляется склонность к «искусству для искусства».

Плеханов анализирует различные формы проявления указанных выше закономерностей в связи с различными общественными условиями жизни и приходит к выводу, что искусство всегда обслуживает интересы тех или иных классов. «Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой. Это еще не все. Пример наших „людей 60-х годов“, твердо веривших в недалекое торжество разума, а также пример Давида и его друзей, не менее твердо державшихся той же самой веры, показывает нам, что так называемый утилитарный взгляд на искусство, т. е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всегда ее сопровождающая радостная готовность участвовать в обществен-

³⁸ Там же, стр. 432.

ных битвах, возникает и укрепляется там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством».³⁹

Плеханов подчеркивает, что в классовом обществе государственная власть стремится использовать искусство в своих интересах. Но что из этого получается, если эта власть консервативная или даже реакционная? «Вспомним, — писал Плеханов, — Николая I с его слугами. Им хотелось сделать из Пушкина, Островского и других современных им художников слугителей нравственности, как ее понимал корпус жандармов. Предполагая на минуту, что им удалось осуществить это свое твердое намерение. Что должно было выйти из этого? Ответить нетрудно. Музы художников, подчинившихся их влиянию, стали бы, сделавшись государственными музами, обнаруживать самые очевидные признаки упадка и чрезвычайно много утратили бы в своей правдивости, силе и привлекательности».⁴⁰

Теоретическая разработка проблемы идейности искусства представляет одно из важнейших достижений эстетических взглядов Плеханова. Но проблема идейности искусства у него была поставлена в органическую связь с проблемой художественности.

Истинное и большое искусство невозможно без серьезных и глубоких идей. Плеханов писал, что «...не может быть художественного произведения, лишенного идейного содержания. Даже те произведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею».⁴¹

Но только те идеи оказывают большое влияние на художника, которые, по словам Плеханова, вошли в его плоть и кровь. Непоследовательность и туманность идей пагубно отражаются на содержании художественного произведения. Что касается ложных идей, то они вносят такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает эстетическое достоинство художественного произведения.

Плеханов в борьбе со сторонниками концепций «чистого искусства» отстаивал идейность искусства, его обязанность нести в народ передовые идеалы. Но он указывал, что в искусстве идейность бывает двух родов: прогрессивная и реакционная. Если первая способствует созданию великих произведений искусства, то вторая, напротив, сковывает художника.

Однако это весьма важное положение Плеханов понимал не упрощенно. Он рассматривал эти две тенденции в целом для общества, но не считал эту мысль верной в отношении отдельных писателей и художников. Им не исключается возможность того, что

³⁹ Там же, стр. 698—699.

⁴⁰ Там же, стр. 703.

⁴¹ Там же, стр. 705.

отдельные буржуазные идеологи при всей ложности той или иной идеи могут создать выдающиеся произведения искусства. «Странно было бы поэтому думать, — замечает он, — что нынешние буржуазные идеологи окончательно неспособны дать какие-нибудь выдающиеся произведения. Такие произведения возможны, разумеется, и теперь. Но шансы их появления роковым образом уменьшаются. Кроме того, даже и выдающиеся произведения носят на себе теперь печать эпохи упадка».⁴²

Одним из важнейших элементов прогрессивной идейности Плеханов считал правдивость. В своих критических очерках о писателях-народниках Гл. Успенском, С. Каронине и других он подчеркивал исключительное значение реализма и правдивости в их взглядах, нашедших свое отражение в произведениях. «Оригинальность г. Каронина, — замечает Плеханов, — в том и заключается, что он, несмотря на все свои народнические пристрастия и предрассудки, взялся за изображение именно тех сторон нашей народной жизни, от столкновения с которыми разлетятся и уже разлетаются в прах все „идеалы“ народников. Он должен был обладать сильно развитым художественным инстинктом, должен был очень внимательно прислушиваться к требованиям художественной правды, для того чтобы не смущать собственную непоследовательностью, опровергать в качестве беллетриста все то, что сам же он, наверное, горячо защищал бы на почве публицистики».⁴³

Плеханов при этом высказывал предположение, что с исчезновением народнических предрассудков в стране появятся писатели, которые не только правдиво изобразят в художественной форме отрицательные стороны процессов в деревне, но и сознательно воспроизведут положительные стороны их.

Анализируя вопрос о том, какое влияние оказывает ложная идея на художественное произведение, Плеханов приходит к справедливому заключению, что она снижает познавательные и художественные достоинства произведения, вносит в него внутренние противоречия, порождает в нем конфликт между художественной формой и идейным содержанием.

Одним из важнейших критериев эстетической оценки произведения Плеханов считал наличие в нем передовых общественных идеалов. На примере творчества Г. Ибсена Плеханов глубоко раскрыл положение, согласно которому неопределенная политическая позиция писателя, отсутствие ясности в вопросе общественного идеала вносят антихудожественный элемент в произведения драматургии. Он считал бунт героев драмы Бранда и Стокмана против окружающей их действительности нереальным, беспредметным. «Ибсен, — замечает Плеханов, — не только держался идеалистического метода решения общественных вопросов, но в его уме

эти вопросы всегда получали слишком узкую формулировку, не соответствующую широкому размаху общественной жизни в современном капиталистическом обществе. И этим окончательно уничтожалась всякая возможность найти правильное решение».⁴⁴

Другим примером, показывающим, как содержание художественного произведения страдает от принятой основной ложной идеи, является, по мнению Плеханова, пьеса К. Гамсуна «У царских врат». «Кнут Гамсун, — писал он, — большой талант. Но никакой талант не превратит в истину того, что составляет ее прямую противоположность. Огромные недостатки драмы „У царских врат“ являются естественным следствием полной несостоятельности ее основной идеи. А несостоятельность ее идеи обуславливается неумением автора понять смысл той взаимной борьбы классов в нынешнем обществе, литературным отголоском которой явилась его драма».⁴⁵

Следуя за Марксом и Энгельсом, Плеханов рассматривает весьма важную проблему, возникающую в эстетике, — противоречие мировоззрения и творчества писателей. Мы уже говорили, что в произведениях С. Каронина, субъективно стоявшего на позициях народничества, Плеханов усматривает объективную основу художественного изображения процессов разложения деревни.

Этот реализм он подчеркивал в произведениях О. Бальзака и Г. Флобера. Последний, хотя и был реакционером в своих социально-политических взглядах, но в художественных произведениях изображал действительность и отношения людей того времени реалистически. «Флобер, — писал Плеханов, — считал своей обязанностью относиться к изображаемой им общественной среде так же объективно, как естествоиспытатель относится к природе».⁴⁶

В реализме Флобера Плеханов видел правильное содержание образного восприятия действительности.

«Логика образов» и развитие действия, по мнению Плеханова, могут у отдельных художников не только вступать в противоречие с действительностью, но и находиться в противоречии с идейным замыслом художника и его мировоззрением. Он решительно выступал против упрощенческого подхода в решении проблемы соотношения субъективного и объективного, мировоззрения художника и идейного содержания в творчестве в условиях классового общества.

В своем анализе закономерностей искусства Плеханов придает исключительное значение вопросу соотношения формы и содержания в художественном творчестве. Он подчеркивает, что «полное соответствие формы содержанию есть первый и главный признак истинно художественного произведения».⁴⁷ В единстве и соответ-

⁴² Там же, стр. 747 (прим.).

⁴³ Там же, стр. 97.

⁴⁴ Там же, стр. 472.

⁴⁵ Там же, стр. 719—720.

⁴⁶ Там же, стр. 710.

⁴⁷ Там же, стр. 360.

ствии формы и содержания находит свое выражение правдивое образное отражение действительности.

Усматривая в единстве формы и содержания основной закон развития искусства, он конкретизирует его как сочетание идейности и художественного мастерства. Идейность, правдивость и художественность всегда органически связаны между собой во всяком совершенном произведении искусства.

Истинное художественное произведение, подчеркивает Плеханов, включает два неразрывно связанных между собой момента — идейность и художественность. Устранение или абсолютизация одного из этих моментов за счет другого влечет за собой исчезновение необходимых эстетических достоинств произведения искусства. Материалистическая критика должна исходить из понимания этого основополагающего принципа эстетики.

Для характеристики взглядов Плеханова по данному вопросу уместно привести следующие строки из его предисловия к третьему изданию «За двадцать лет» (1908): «Я сказал, что критики-идеалисты школы Гегеля считали своею обязанностью перевести идею художественного произведения с языка искусства на язык философии. Но они очень 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 проявлении, 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, настаивать 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 обуславливается 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 неточным в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств. Иначе сказать, первый акт материалистической критики не только не устраняет надобности во втором акте, но предполагает его, как свое необходимое дополнение».⁴⁸

Плеханов вовсе не противопоставляет тот общий критерий произведения, который сводится к правдивому отражению в образах действительности, критерию художественности — соответствие формы содержанию. Нет, напротив, этот критерий должен предполагать закономерность соответствия формы и содержания. Касаясь этой закономерности, Плеханов ставил вопрос: существует ли объективный критерий художественности или он имеет чисто субъективный характер?

И он приходит к установлению следующего объективного критерия: «Чем более соответствует исполнению замыслу или, чтобы употребить более общее выражение, чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило. И только потому, что подобное мерило существует, мы имеем право утверждать, что рисунки, например, Леонардо да-Винчи лучше рисунков какого-нибудь маленького Фемистоклюса, пахающего бумагу для своего развлечения».⁴⁹

Плеханов упрекал Луначарского в том, что он становится на субъективистскую позицию буржуазных идеологов до кубистов включительно, когда он отвергает возможность установления объективного критерия художественности.

Говоря о законе соответствия формы и содержания, Плеханов считал его всеобщим. Этот закон, замечает он, важен для всех школ искусства — и для классиков, и для романтиков и пр. Само собой разумеется, что у различных школ это соответствие находит свое образное отражение действительности. Недостаточно правильное образное отражение действительности не может не найти своего отражения в соотношении формы и содержания.

Это соотношение формы и содержания не всегда бывает однотипным. Плеханов считал, что в определенных исторических условиях форма может отставать от содержания и наоборот. Соотношение имеет противоречивый характер, соответствие формы и содержания — относительно. «Вообще говоря, — писал Плеханов, — форма тесно связана с содержанием. Правда, бывают эпохи, когда она отделяется от него в более или менее сильной степени. Это — исключительные эпохи. В такие эпохи или форма отстает

⁴⁸ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, М., 1924, стр. 188—189.

⁴⁹ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 746.

от содержания или содержание от формы. Но надо помнить, что содержание отстает от формы не тогда, когда литература только еще начинает развиваться, а тогда, когда она уже склоняется к упадку — чаще всего вследствие упадка того общественного класса или слоя, вкусы и стремления которого в ней выражаются. Примеры: декадентство, футуризм и прочие им подобные литературные явления наших дней, вызванные духовным упадком известных слоев буржуазии. Литературный упадок всегда выражается, между прочим, в том, что формой начинают дорожить гораздо более, нежели содержанием. Но содержание так тесно связано с формой, что пренебрежение к нему быстро влечет за собою сначала утрату красоты, а потом и полное уродство формы. Для примера опять укажу на декадентство и футуризм в литературе и еще, пожалуй, на кубизм в живописи. Но в те эпохи, когда еще только начинается развитие литературы (или искусства), происходит явление прямо противоположное тому, которое мы наблюдаем в эпохи упадка. Тогда не содержание отстает от формы, а наоборот — форма от содержания».⁵⁰

Закономерность соответствия формы содержанию, по Плеханову, имеет, таким образом, не абсолютный, а относительный, исторический характер. Она приобретает различные исторические формы у различных школ искусства.

Плеханов, по существу, хотя его отдельные формулировки неточны и даже неправильны,⁵¹ исходил прежде всего из тезиса об отношении художественных произведений к действительности как основе для рассмотрения степени их совершенства в плане художественности. Выступая против субъективизма, он писал: «Понятия людей о красоте, несомненно, изменяются в ходе исторического процесса. Но если нет *абсолютного* критерия красоты, если все ее критерии *относительны*, то это еще не значит, что мы лишены всякой *объективной* возможности судить о том, хорошо ли выполнен данный художественный замысел. Положим, что художник хочет написать „женщину в синем“. Если то, что он изобразит на своей картине, в самом деле, будет похоже на такую женщину, то мы скажем, что ему удалось написать хорошую картину. Если же вместо женщины, одетой в синее платье, мы увидим на его полотне несколько стереометрических фигур, местами более или менее густо и более или менее грубо раскрашенных в синий цвет, то мы скажем, что он написал все что угодно, но только не хорошую картину».⁵²

⁵⁰ Г. В. Плеханов. История русской общественной мысли, т. III. Изд. «Мир», М., 1917, стр. 7—8.

⁵¹ Плеханов иногда определяет соответствие содержания форме как соответствие исполнения художником своего идейного замысла. Такое определение неизбежно ведет к субъективизму.

⁵² Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, стр. 745—746.

Относительная самостоятельность в развитии искусства рассматривается Плехановым в различных аспектах. Мы имели случай не раз говорить о плехановском анализе этой закономерности, а сейчас хотим обратить внимание на следующую сторону вопроса. При рассмотрении истории искусства в той или иной стране Плеханов не ограничивается анализом объективных внутренних социально-экономических и идеологических отношений. Он учитывает также процесс взаимного влияния национальных форм искусства друг на друга. Объясняя причины и характер взаимовлияния, Плеханов выдвигает весьма важную мысль: влияние, как правило, становится возможным благодаря сродству социальных отношений. Касаясь истории литературы, он замечает, что «влияние литературы одной страны на литературу другой находится в прямом отношении к сродству социальных структур, свойственных каждой из этих стран. Оно совершенно не существует, когда это сродство ничтожно».⁵³

Характер и формы заимствований из различных национальных литератур обуславливаются типом и характером социально-политических и идейных отношений той или иной страны. Что касается влияния далеких форм литературы, то оно, хотя в истории культуры и имеет место, носит в значительной мере внешний характер.

Плеханов, таким образом, является решительным противником компаративизма. Его методология в решении проблемы взаимовлияния искусства различных стран отражает позицию марксизма. Касаясь теории Брюнэттера, он замечает: «Там, где Брюнэттер видит лишь влияние одних литературных произведений на другие, мы видим, кроме того, глубже лежащие взаимные влияния общественных групп, слоев и классов».⁵⁴

Чрезвычайно сильное впечатление производит та часть эстетического наследия Плеханова, где дан анализ современного искусства в капиталистических странах. Критические положения Плеханова не потеряли своего актуального значения и поныне. Особенно ценны в этом отношении такие его произведения, как «Пролетарское движение и буржуазное искусство», «Искусство и общественная жизнь».

Исходным моментом для Плеханова в рассмотрении современного буржуазного искусства является тезис: «Идеологии господствующего класса утрачивают свою внутреннюю ценность по мере того, как он созревает для гибели. Искусство, создаваемое его переживаниями, падает».⁵⁵ Капитализм в настоящее время обнаруживает яркие признаки упадка буржуазного искусства и прежде всего в потере идейности его.

⁵³ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 169.

⁵⁴ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. I, стр. 665.

⁵⁵ Там же, т. V, стр. 717.

Плеханов делает интересные замечания по поводу того, почему в относительно экономически отсталых странах эти процессы загнивания искусства слабее выражены. «Это, — писал он, — старая, но вечно новая история. Когда данный класс живет эксплуатацией другого класса, ниже его стоящего на экономической лестнице, и когда он достиг полного господства в обществе, тогда идти вперед — значит для этого класса опускаться вниз. В этом и заключается разгадка того на первый взгляд непонятного и даже, пожалуй, невероятного явления, что в странах, экономически отсталых, идеология господствующих классов оказывается гораздо более высокой, нежели передовых.

«Теперь и Россия достигла уже той высоты экономического развития, на которой сторонники теории искусства для искусства становятся сознательными защитниками социального порядка, основанного на эксплуатации одного класса другим. Поэтому у нас теперь во имя „абсолютной автономии искусства“ говорится немало социально-реакционного вздора».⁵⁶

С ростом освободительного движения против капитализма усилилась привязанность сторонников «искусства для искусства» к буржуазному обществу. Возникли декадентские течения, появились мистицизм, символизм и пр. «Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка, — писал Плеханов, — закрывает от художников все источники истинного вдохновения. Он делает их совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни, и осуждает на бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно фантастическими вымыслами. В окончательном результате такой возни получается нечто, не только не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте, но и представляющее собою очевидную нелепость, которую можно защищать лишь с помощью софистического искажения идеалистической теории познания».⁵⁷

Плеханов был первым из марксистов, давших развернутую критику буржуазного декадентского искусства, символизма и импрессионизма в живописи.

Очень интересны и глубоко по содержанию его высказывания об импрессионизме и символизме. Безыдейность, указывал он, вот что прежде всего характеризует современное состояние буржуазного искусства. Художник не имеет великих идей. В лучшем случае он довольствуется мелкими идеями, замыкающимися в круг его личных переживаний. Только из рядов представителей пролетарского искусства возникает протест против безыдейности в искусстве. Но, указывал Плеханов, «Чтобы современный протест против безыдейности в искусстве, приводящий к отвлеченности и хаосу, мог полу-

чить определенное содержание, для этого необходима наличность таких общественных условий, которые совершенно отсутствуют теперь и которые не создадутся по щучьему велению. Было время, когда высшие классы, для которых главным образом и существует искусство в „цивилизованном“ обществе, стремились вперед, и тогда идейность не пугала, а, напротив, привлекала их. Теперь же эти классы в лучшем случае стоят на одном месте, потому идейность им не нужна совсем или нужна только в минимальных дозах, и поэтому же их протест против безыдейности, протест, неизбежный по той простой причине, что без идеи искусство жить не может, не ведет ни к чему, кроме отвлеченного и хаотического символизма. Не бытие определяется сознанием, а сознание — бытием!».⁵⁸

Импрессионизм возник в результате кризиса буржуазного общества, отражения его безысходности. Эта печать лежит на содержании его произведений. «Безыдейность импрессионизма, — подчеркивал Плеханов, — составляет тот первородный грех его, вследствие которого он так близко граничит с карикатурой и который делает его совершенно неспособным совершить глубокий переворот в живописи».⁵⁹

Импрессионизм как определенное течение отражает тот процесс, когда буржуазии нечем заменить свои прежние идеи. Импрессионистов поэтому привлекает лишь поверхность, скорлупа явлений в жизни, «Им хочется сказать что-то новое, но сказать им нечего; поэтому они прибегают к художественным парадоксам».⁶⁰

Плеханов приходит к выводу, что импрессионизм как течение бесплоден. «Когда художник, — замечает он, — сосредоточивает все свое внимание на световых эффектах, когда эти эффекты становятся альфой и омегой его творчества, тогда трудно ожидать от него первоклассных художественных произведений — его искусство, по необходимости, остановится на поверхности явлений. А когда он поддается искушению поражать зрителя парадоксальностью эффектов, тогда приходится признать, что он пошел по прямой дороге к уродливому и смешному».⁶¹

Совершенно справедливо оценивая импрессионизм в плане его безыдейности и нехудожественности на примерах ряда произведений импрессионистов, Плеханов вместе с тем отмечает и то положительное, что имеется в отдельных произведениях этого направления в живописи. «Я считаю, — писал он, — неудачными многие из тех результатов, к которым пришел импрессионизм, но я считаю, что поставленные им на очередь технические вопросы имеют немалую ценность».⁶² Именно подчеркнутое отношение к световым эффектам увеличивает запас наслаждений, доставляемых человеку природою.

⁵⁸ Там же, стр. 438.

⁵⁹ Там же, стр. 440.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же, стр. 439.

⁶² Там же, стр. 440.

⁵⁶ Там же, стр. 716.

⁵⁷ Там же, стр. 739.

Плеханов отмечает, что даже в хороших художественных произведениях импрессионизма, где световые эффекты — не главное действующее лицо, круг идей очень узок, отсутствует полнота идейного содержания. Импрессионизм со всей ясностью обнаруживает полное равнодушие к содержанию своих произведений, останавливаясь на ощущении света «как главном действующем лице» в картинах. «Но ощущение света, — замечает очень тонко Плеханов, — есть именно только ощущение, т. е. пока еще не чувство, пока еще не мысль. Художник, ограничивающий свое внимание областью ощущений, остается равнодушным к чувству и к мыслям».⁶³

Не менее интересны анализ и общая оценка Плехановым символизма. Он проследивает прежде всего гносеологическую основу символизма как стремления выйти за пределы действительности. «Но за пределы данной действительности — потому что мы всегда имеем дело только с данной действительностью — мысль может выйти двумя путями: во-первых, путем *символов*, ведущих в область абстракции; во-вторых, тем же путем, которая сама действительность — действительность *нынешнего дня*, — развивая своими собственными силами свое собственное содержание, выходит за свои пределы, переживая самое себя и создавая основу для *действительности будущего*».

«История литературы показывает, что человеческая мысль выходит за пределы данной действительности иногда первым путем, иногда вторым. Первым путем она выходит тогда, когда она не умеет понять смысла данной действительности и потому бывает не в силах определить *направления ее развития*; вторым путем она выходит тогда, когда ей удастся разрешить эту подчас очень трудную и даже неразрешимую задачу и когда она, по прекрасному выражению Гегеля, оказывается в состоянии произнести *волшебные слова, вызывающие образ будущего*. Но способность произнести «волшебные слова» есть признак силы, а неспособность произнести их — признак слабости. И когда в искусстве данного общества обнаруживается стремление к символизму, то это верный признак того, что мысль этого общества — или мысль того класса общества, который налагает свою печать на искусство, — не умеет проникнуть в смысл совершающегося перед нею общественного развития. Символизм — это нечто вроде свидетельства о бедности. Когда мысль вооружена пониманием действительности, ей нет надобности идти в пустыню символизма».⁶⁴

Этот глубокий анализ гносеологической основы символизма Плеханов сопровождает конкретным рассмотрением произведений Ибсена. Социальную основу символизма он видел в существовании буржуазного общества. Он подчеркивал, что Ибсен не сумел высвиться до понимания великих освободительных идей. Когда ху-

⁶³ Там же, стр. 734—735.

⁶⁴ Там же, стр. 461—462.

дожники находятся в стороне от важнейших общественных течений своего времени, то их взгляды в произведениях не могут не быть мелкими, отчего неизбежно страдает содержание творчества.

Столько же глубокий теоретический подход характеризует и позицию Плеханова при рассмотрении им кубизма. Он устанавливает, что теоретической основой современной ему буржуазной эстетики является субъективно-идеалистическая гносеология махизма или новейших последователей Канта. «Читатель, — писал Плеханов, — слышал, конечно, о так называемых кубистах. А если ему случалось видеть их изделия, то я не очень рискую ошибиться, предположив, что они совсем не восхитили его. По крайней мере во мне эти изделия не вызывают ничего похожего на эстетическое наслаждение. „Чепуха в кубе!“ — вот слова, которые сами проснутся на язык при виде этих, якобы художественных, упражнений. Но ведь „кубизм“ имеет свою причину. Назвать его чепухой, возведенной в третью степень, не значит объяснить его происхождение».⁶⁵

Гносеологической основой кубизма является, по мнению Плеханова, субъективный идеализм или кантианство с его непознаваемой вещью в себе. «Если я вместо „женщины в синем“ («*La femme en bleu*»: под таким названием выставлена была в последнем „Салоне“ картина Ф. Лежэ) изображу несколько стереометрических фигур, то кто имеет право сказать мне, что я написал неудачную картину? Женщины составляют часть окружающего меня внешнего мира. Внешний мир непознаваем. Чтобы изобразить женщину, мне остается апеллировать к своей собственной „личности“, а моя „личность“ придает женщине форму нескольких беспорядочно разбросанных кубиков или, скорее, параллелепипедов».⁶⁶

Кубизм — одна из форм крайнего индивидуализма эпохи упадка буржуазного общества. В нем отсутствуют как идейность, так и образность отражения действительности. «Идейный запас всякого данного человека, — замечает Плеханов, — определяется и обогащается его отношениями к этому миру. И тот, чьи отношения к этому миру сложились так, что он считает свое „я“ „единственной реальностью“, неизбежно становится круглым бедняком по части идей. У него не только нет их, но, главное, нет возможности додуматься».⁶⁷

Плеханов квалифицирует современное буржуазное искусство как продажное. Он гневно обрушивается на буржуазное общество, превращающего художника в поставщика на рынок произведений, ничего общего не имеющих с реалистической эстетикой. «Мы видим: *искусство для искусства*, — замечает Плеханов, — превратилось в *искусство для денег*».⁶⁸ Искусство в период современного

⁶⁵ Там же, стр. 737.

⁶⁶ Там же, стр. 738.

⁶⁷ Там же, стр. 736.

⁶⁸ Там же, стр. 743.

упадка буржуазного общества неизбежно становится упадочным. Это его закономерность развития.

Плеханов отмечал, что современное искусство буржуазного общества глухо к стремлениям рабочего класса. Свою статью «Пролетарское движение и буржуазное искусство» он заканчивает следующими словами: «Высшие классы не идут и не могут пойти дальше сострадания и жалости к униженным и обиженным. О жалости говорят, к жалости взывают картины Мункаши, Бильбао и Ротты; о жалости говорят, к жалости взывают статуи Бисбрука, Брэка и Менье. Лучшие из тех представителей высших классов, которые не сумели окончательно перейти на сторону пролетариата, способны лишь пожелать „добррой ночи“ обездоленным и угнетенным. Благодарствуйте, добрые люди! Но ваши часы отстали: ночь уже кончается, начинается „настоящий день“...».⁶⁹

Эстетические произведения Плеханова характеризуются революционной направленностью, полемичностью с противниками марксистской эстетики. Они отличаются глубиной философского анализа и опираются на большой конкретный материал.

В борьбе за марксистскую эстетику Плеханов выступает как против идеализма в его различных проявлениях, так и против натурализма и тесно связанного с ним упрощенческого подхода к явлениям искусства. Касаясь творчества Э. Золя, он указывал, что «если сам Золя начал, как он говорил, склоняться к социализму, то его так называемый экспериментальный метод до конца остался мало пригодным для художественного изучения и изображения великих общественных движений. Этот метод был теснейшим образом связан с точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественнонаучным и который не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки мысли *общественного человека* не могут найти себе достаточное объяснение в *физиологии или патологии*, так как обуславливаются *общественными отношениями*».⁷⁰ Натурализму присуще отсутствие сочувствия к наблюдаемым явлениям, голый объективизм, отсутствие общественного интереса.

Эта плехановская характеристика может быть и неточна в отношении взглядов Золя, но безусловно верна в отношении натурализма в целом.

В своих произведениях Плеханов остро поставил вопрос о воспитательной функции научной, марксистской эстетики. В этом плане он высоко оценивал эстетические взгляды Чернышевского. Исходя из понимания указанной проблемы, он критикует буржуазное общество за отсутствие в нем идейности, за неспособность возвыситься до понимания великих освободительных идей нового времени.

⁶⁹ Там же, стр. 456.

⁷⁰ Там же, стр. 713.

Слабой частью плехановского литературного наследия является анализ закономерностей развития пролетарского искусства. Здесь намечены лишь некоторые стороны вопроса. Какие же? Во-первых, Плеханов подчеркнул, что в социалистическом обществе искусство приобретает реалистический характер: «В социалистическом обществе увлечение искусством для искусства сделается чисто логически невозможным».⁷¹ Во-вторых, Плеханов отметил, что с устранением классов устранился узкий утилитаризм, искусство будет выражать пользу и интересы всего общества. В-третьих, указывал он, социализм неизбежно будет связан с высокой идейностью в области искусства. «Новое искусство, — писал пророчески Плеханов, — упрочится только после социалистической революции».⁷²

Касаясь поэзии рабочего класса, Плеханов писал: «... только рабочий класс даст поэзии самое высокое содержание, потому что только рабочий класс может быть истинным представителем идеи *труда и разума*».⁷³

В целом Плеханов плодотворно развивал основные положения марксизма в эстетике и литературной критике. Но не все было равноценным в его произведениях. Некоторые плехановские суждения носят схематический характер, односторонни, а иногда и ошибочны. Частично эти недостатки следует объяснить его меньшевистскими политическими позициями, что особенно сказалось в отдельных сочинениях, посвященных рассмотрению взглядов М. Горького (предисловие к третьему изданию «За двадцать лет») и в разборе сочинений Л. Н. Толстого. Не прав был Плеханов и в своем анализе творчества Некрасова. Он не видел, что оно было неразрывно связано с революционно-освободительными идеями. Но в целом как теоретик реалистического искусства и литературный критик, Плеханов многое сделал для исследования творчества передовых писателей России.

⁷¹ Там же, стр. 741.

⁷² Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 100.

⁷³ Там же, сб. VI, М., 1938, стр. 284.