

Г. В. ПЛЕХАНОВ

ИСКУССТВО
и
ЛИТЕРАТУРА

ОГИЗ
ГОСЛИТИЗДАТ
1968





Г. В. ПЛЕХАНОВ

ПЗ
И 86

ИСКУССТВО и ЛИТЕРАТУРА

Вступительная статья

М. РОЗЕНТАЛЯ

Редакция и комментарии

Н. Ф. БЕЛЬЧИКОВА

ОГИЗ

Государственное издательство
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва 1948

Для П. Плеханова
№ 2226

Т. В. ПЛЕХАНОВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИНТЕРНАЦИОНАЛ

Всесоюзное издательство
И. П. ПЛЕХАНОВ
Редакция и конторский
адрес



ОТНО

Государственное издательство
Художественной литературы
Москва 1918

№ 2222

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Г. В. ПЛЕХАНОВА

В своем докладе о журналах «Звезда» и «Ленинград» товарищ Жданов, указав, что наша советская культура «возникла, развилась и достигла расцвета на базе критически переработанного культурного наследия прошлого», особо подчеркнул при этом огромное значение деятельности русских революционно-демократических писателей и критиков.

В ряду имен Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Салтыкова-Щедрина стоит и имя Плеханова, который, по словам товарища Жданова, «мно-го поработал для того, чтобы разоблачить идеалистическое, антинаучное представление о литературе и искусстве и защитить основные положения наших великих русских революционеров-демократов, учивших видеть в литературе могучее средство служения народу».

Плеханов был первым русским марксистом, стремившимся развить эстетическую теорию в духе великого мировоззрения научного социализма, подвести под нее твердый фундамент марксистской философии.

Плеханов много занимался вопросами искусства. Его работы были про-никнуты желанием не только объяснить в свете марксистской теории сущ-ность искусства, закономерности его развития, но и использовать оружие ли-тературной критики и эстетики в интересах борющегося пролетариата.

При оценке плехановского наследия в области эстетики и литературной критики нужно исходить из известной ленинской характеристики теоретических трудов Плеханова в лучший период его деятельности.

«За 20 лет, 1883—1903, — писал Ленин, — он дал массу превосходных со-чинений, особенно против оппортунистов, махистов, народников»¹.

Вместе с тем необходимо учитывать, что политическая эволюция Плева-нова от революционного марксизма к меньшевизму, зародыши неправильных взглядов, имевшиеся уже в лучший период его теоретической и политической деятельности, не могли не сказаться и на его эстетических и литературно-критических воззрениях. Отсюда проистекают те противоречия, которые де-лают литературные работы Плеханова неравноценными. Поэтому необхо-димо, четко отграничив его неверные положения, выявить все то, что состав-ляет ценную и неотъемлемую часть марксистской теории искусства.

¹ Ленин, Соч., изд. 3-е, т. XVII, стр. 415—416.

Великие русские мыслители и революционеры — Белинский, Герцен, Добролюбов и Чернышевский, поднявшие на огромную высоту философскую и эстетическую мысль в условиях крепостной России, сумели выработать самую революционную теорию домарковского периода, вплотную подойти к диалектическому материализму.

Деятельность этих великих мыслителей и революционеров сменилась в 80-е годы полосой господства либерального народничества.

Место воинствующего материализма Чернышевского занимает в это время народническая субъективно-идеалистическая социология в философии и литературной критике. В ряде своих статей Плеханов показал, насколько понизился тогда уровень философской и эстетической мысли по сравнению с Белинским и Чернышевским. Характеризуя писания теоретиков народничества, Плеханов указывал, что они «не более как д е к а д е н т ы, вообразившие себя столпами прогресса».

В статье «Еще о Чернышевском», говоря о «субъективизме», процветавшем в продолжение целой четверти века (70-е, 80-е и первая половина 90-х годов), он заявляет: «Субъективизм довел идеалистический взгляд на историю до нелепостей, до карикатуры...»¹

Этот «субъективизм» нашел свое выражение в литературно-критических и эстетических воззрениях народнических теоретиков — Лаврова, Михайловского, в писаниях таких «столпов» тогдашней литературной критики, как идеалист Вольнский, как последователь Михайловского Скабичевский и др.

В лице Плеханова передовая мысль России нашла прямого продолжателя Белинского, Добролюбова и Чернышевского. Не случайно Плеханов посвящает им много своих работ, выступает в их защиту против народнических социологов и критиков. От Белинского, Добролюбова и Чернышевского путь вперед вел только к марксизму.

Став марксистом и, естественно, обратив свой взор на Белинского и его последователей в 60-х годах, Плеханов высоко оценил историческую роль, которую они сыграли в умственном развитии России. Он стремился использовать их литературное наследие в становлении новой теории искусства.

«Я глубоко убежден, — писал он в 1899 г., — что отныне критика (точнее: научная теория эстетики) в состоянии будет подвигаться вперед, лишь опираясь на материалистическое понимание истории»².

Первые литературные выступления Плеханова носили ярко выраженный антинароднический характер. Это и понятно, если учесть, что 80-е и 90-е годы прошлого столетия были годами засилья народнической идеологии. Статьи Плеханова об искусстве во многом имели подчиненную цель: развенчать идеологию народничества, показать весь вред, который она наносит революционному движению. Первые его статьи посвящены народническим писателям — Успенскому, Каронину, Наумову и другим. Плеханов показывает, что, правдиво описывая жизнь и быт русской деревни, беллетристы-народники опровергали тем самым многие политические идеи народничества.

¹ Соч., т. VI, стр. 367.

² Там же. т. XIV, стр. 30.

Главную свою задачу Плеханов видит в том, чтобы доказать применимость к искусству основного положения исторического материализма Маркса о решающем значении материальных условий жизни людей. Острые плехановских рассуждений направлено против идеализма, отрицающего зависимость искусства, как и других общественных явлений, от экономической жизни общества.

Плеханов критикует не только доморожденных идеалистов типа Вольнского, утверждавшего, что критика «должна следить за тем, как поэтическая идея, возникнув в таинственной глубине человеческого духа, пробивается сквозь пестрый материал жизненных представлений и взглядов автора», но и Гегеля, для которого искусство есть ступень в развитии абсолютной идеи.

На большом фактическом материале Плеханов показывает ложность идеализма, его враждебность научной эстетике. Одной из первых работ, посвященных доказательству того, что только с помощью исторического материализма можно понять происхождение искусства и источники его исторического развития, были «Письма без адреса», появившиеся в печати в 1899 и 1900 гг. В этих «Письмах» основное место занимает первобытное искусство.

Особенный интерес Плеханова к искусству первобытного человеческого общества объясняется стремлением, в целях опровержения идеалистической эстетики, показать, как уже в самом начале развития общества искусство и его формы обуславливаются в конечном счете производительными силами и производственными отношениями.

Плеханов дает глубокий анализ этого вопроса. Источники возникновения и развития искусства он видит в развитии общественных потребностей и прежде всего — потребностей материальной, экономической жизни людей. Человек, заявляет он, сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения практической, «утилитарной», и только впоследствии «становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения».

В первобытном искусстве с особенной наглядностью находят свое более или менее непосредственное выражение производственные трудовые процессы людей, материальные условия их жизни, и это неопровержимо свидетельствует в пользу историко-материалистического взгляда на искусство.

При этом Плеханов подчеркивает, что техника и экономика не всегда непосредственно определяют собою эстетические вкусы. Он говорит о «промежуточных» факторах, через посредство которых экономическая жизнь первобытного общества воздействует на искусство, имея в виду первобытную религию и мифологию, магию и т. д.

Опровергая идеалистические теории, согласно которым искусство возникло из потребностей «игры», Плеханов доказывает, что труд старше «игры», что первобытное искусство отражает трудовую деятельность человека. Плеханов polemизирует с Бюхером, стоявшим в этом вопросе на идеалистической точке зрения.

Яркий и обильный фактический материал, привлеченный Плехановым, подтверждает материалистическую теорию происхождения искусства.

Важно, что Плеханов, говоря о первобытном искусстве, показывает его общественный характер; тем самым уже на материале анализа начальных ступеней развития искусства он развенчивает идеалистический отрыв искусства от общественной жизни.

Применяя материалистическое понимание истории к искусству классового общества, Плеханов показывает, что причинная связь между искусством и экономической жизнью общества остается и на всех других ступенях общественного развития. Она только приобретает более сложный характер, реализуется через посредство политики, психологии, философии, морали и т. д.

Этот вопрос Плеханов разбирает в статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии», логически примыкающей к статьям о первобытном искусстве.

Содержание и развитие искусства в классовом обществе определяется борьбой классов, — эта мысль является лейтмотивом плехановских работ об искусстве позднейших исторических формаций.

В вышеназванной статье он указывает, что недостаточно говорить об искусстве, в частности, о литературе, как об отражении жизни. «Чтобы понять, как и в каком образе искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин»¹.

Почему — спрашивает Плеханов — искусство в данную эпоху имеет одно направление, а в другую эпоху — прямо противоположное? — Это объясняется сменой общественно-экономических формаций, уходом с исторической арены одних господствующих классов и приходом других. Следовательно, в том обстоятельстве, что в одну эпоху господствуют одни принципы искусства, в другую другие, — нет ничего случайного. Искусство развивается закономерно, соответственно общему развитию экономических и политических условий жизни общества.

В статье о французской драматической литературе и живописи Плеханов мастерски вскрывает причины изменения господствовавших эстетических вкусов во Франции конца XVIII века в зависимости от хода классовой борьбы и изменения общественных отношений. Он показывает, как дворянско-аристократическая живопись Буше уступает место морализаторским картинам Греза, отражавшим запросы нарождавшейся буржуазии; как и эти тенденции в свою очередь сменяются иными, когда гражданские идеи активизирующегося «третьего сословия» находят свое выражение в творчестве Давида, исполненном республиканско-героического пафоса.

В статьях Плеханова читатель найдет много ярких примеров материалистического анализа искусства и эстетических теорий прошлого.

В соответствии со своей трактовкой происхождения и закономерностей развития искусства, Плеханов определял и предмет искусства и его цели.

— Для меня искусство, — говорил Плеханов, — есть общественное явление. Это значит, что своим предметом оно имеет общественную жизнь людей, все стороны этой жизни.

Подобно своим предшественникам, революционным демократам, он не видел в этом смысле различия между содержанием искусства и содержанием науки.

Плеханов, как и Белинский, считал, что содержание различных форм сознания — одно и то же. Но научное мышление воспроизводит истину посредством логических понятий, а художественное произведение дает ту же истину в конкретных, чувственных образах.

¹ Соч., т. XIV, стр. 118.

Проводя такое различие между философией и искусством, Плеханов решительно выступал против попыток исключить из искусства мысль. Так он полемизирует со Львом Толстым, считавшим, что посредством искусства люди передают друг другу лишь свои чувства, в то время как посредством слова они передают друг другу свои мысли. Плеханов категорически отрицает такое разграничение.

«...Искусство, — писал он, — начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе чувства и мысли, испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и придает им известное образное выражение»¹.

Уточнение, вносимое здесь Плехановым, очень важно. Плеханов боролся за идейное, общественно-значимое искусство, отражающее великие вопросы современности. Поэтому он требовал не ограничиваться в определении поэзии указанием лишь на образный ее характер. Необходимо еще, — говорил он, — выяснить, какова природа эстетического наслаждения, лежат ли в основе этого наслаждения соображения общественной пользы, доставляемой художественным произведением или нет, и т. д.

К этим вопросам Плеханов обращался неоднократно, и их решение, которое он дает, представляет значительный интерес.

В уже упоминавшейся статье о французской драматической литературе и живописи, написанной в 1905 г., Плеханов специально ставит вопрос о природе эстетического наслаждения, об утилитарности искусства. В связи с этим он разбирает эстетическую теорию Канта. Как известно, по теории Канта прекрасным может называться лишь тот предмет, который вызывает удовольствие вне всяких соображений о пользе. Эстетическое наслаждение свободно от всякого интереса. Суждение о красоте, к которому примешивается какой-либо интерес, уже партийно, а партийное суждение вкуса не есть чистое суждение. Изложив таким образом точку зрения Канта, Плеханов пишет:

«Это вполне верно в применении к отдельному лицу. Если мне нравится данная картина только потому, что я могу выгодно продать ее, то мое суждение, конечно, отнюдь не будет чистым суждением вкуса. Но дело изменяется, когда мы становимся на точку зрения общества. Изучение искусства первобытных племен показало, что общественный человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии переходит в своем отношении к некоторым из них на точку зрения эстетическую. Это проливает новый свет на историю искусства. Разумеется, не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым; но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно, т. е. что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком. Это не значит, что для общественного человека утилитарная точка зрения совпадает с эстетической. Вовсе нет. Польза познается рассудком, красота — созерцательной способностью. Область первой — расчет, область второй — инстинкт»².

«Но именно потому, — пишет он далее, — что мы имеем в виду не отдельное лицо, а общество (племя, народ, класс), у нас остается место и для кантовского взгляда на этот вопрос: суждение вкуса несомненно

¹ Соч., т. XIV, стр. 2.

² Там же, стр. 119.

предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у индивидуума, его высказывающего» (там же, разрядка Плеханова).

Таков ответ Плеханова на один из важнейших вопросов эстетики.

Плеханов, безусловно, прав, когда он отрицает идеалистическое положение Канта о незаинтересованности искусства, о бескорыстности эстетического наслаждения — положение, на котором основываются теории «искусства для искусства». Плеханов, безусловно, прав, когда и здесь и в других своих литературно-критических работах он постоянно подчеркивает великое общественное значение искусства.

«Искусство, — говорит он, — приобретает общественное значение лишь в той мере, в какой оно изображает, вызывает или передает действия, чувства или события, имеющие важное значение для общества»¹.

Но тем не менее плехановская критика Канта является слабой и непоследовательной, а ответ Плеханова на вопрос о природе эстетического наслаждения не может нас удовлетворить.

Плеханов, как мы видели, противопоставляет общество, класс отдельному человеку: с точки зрения класса, общества, эстетическое суждение связано с общественными интересами; с точки зрения индивидуума, эта связь не имеет места. Но сам же он не только в своих философских, но и литературных работах прекрасно излагает тот тезис учения Маркса, согласно которому в классовом обществе каждый отдельный человек принадлежит к определенному классу, и как бы ни были индивидуальны люди, составляющие класс, как бы ни были обособлены их личные интересы, все же этих людей объединяют в конечном счете общие интересы и цели. Поэтому стремления отдельных членов данного класса, в общем, совпадают со стремлениями всего класса.

Человек, которому нравится картина ради личной выгоды, — это обшественное, а не индивидуальное явление. Не отдельный буржуа, а капитализм в целом превратил искусство в предмет продажи и купли и, как сказано в «Коммунистическом манифесте», лишил обаяния святости все почетные роды деятельности, в том числе и искусство, а поэтов и художников сделал своими наемными работниками.

Таким образом Плеханов, правильно возразив Канту по вопросу об эстетическом наслаждении и о связи искусства с пользой, которое оно приносит обществу, ошибочно сделал ему уступку, признав правоту его теории в отношении отдельного человека. Тем самым он оставил лазейку для идеалистического взгляда на искусство.

С этим связана и другая ошибка Плеханова. В приведенном отрывке Плеханов стремится представить эстетическое наслаждение свободным от каких бы то ни было сознательных соображений и признает за ним одну лишь существенную черту — непосредственность. Показывая различие между рассудком и созерцательной способностью, Плеханов превращает это относительное различие в абсолютное. Польза познается рассудком, красота — созерцательной способностью, говорит Плеханов и вслед за этим замечает: «наслаждаясь тем, что кажется ему прекрасным, общественный человек почти никогда не отдает себе

¹ «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. III, стр. 25.

отчета в той пользе, с представлением о которой связывается у него представление об этом предмете»¹. Объясняется это, с точки зрения Плеханова, тем, что область пользы — расчет, а область красоты — инстинкт.

Эстетическое наслаждение не терпит никаких соображений об общественной пользе предмета, доставляющего это наслаждение, — такова мысль Плеханова. И эта мысль глубоко ошибочна.

Здесь он противоречит прежде всего своему же собственному тезису о том, что искусство выражает не только чувства, но и мысли людей. Правда, оно выражает их не в отвлеченных понятиях, а в живых образах, но значит ли это, что оно не воздействует на общественное сознание человека, не втягивает в орбиту своего влияния и «расчет», логику человека, его сознательные соображения? Значит ли это, что искусство не связано тесно с работой мысли?

Между чувствами и мыслью, инстинктом и расчетом нет и не может быть китайской стены. Одно переходит в другое. Говоря языком образов, изображая действительность в ее конкретно-чувственной форме, искусство формирует сознание человека, подводит к мысли об общественной полезности или вредности данного явления. Инстинктивное, чувственное, неосознанное переходит в сознательное, оформленное, идеологическое понимание природы вещей. И в этом — колоссальное значение искусства, сила его влияния на широкие массы. Искусство не заменяет философии, но и не отделено от нее; они друг друга дополняют, несут одну и ту же общественную функцию. И такой вывод несколько не ущемляет значения искусства, как средства эстетического наслаждения.

Белинский был прав, когда он говорил, что картины поэта должны действовать на ум читателя, должны давать то или другое направление его взгляду на жизнь и т. д. Плеханов сам же себя много раз опровергает, когда он имеет дело с живыми фактами искусства.

Вот что писал он, например, об одной из картин Давида:

«Выставленный в 1789 году, в том году, когда началось великое революционное землетрясение, «Брут» имел потрясающий успех. Он доводил до сознания то, что стало самой глубокой, самой насущной потребностью бытия, т. е. общественной жизни тогдашней Франции»².

Слово сознание подчеркнуто самим Плехановым. Следовательно, он прямо указывает, что картина Давида давала зрителю не только эстетическое наслаждение, но и возбуждала в нем неотделимое от этого наслаждения сознание необходимости революционной борьбы против феодального строя. «Брут» нравился людям не независимо «от каких бы то ни было сознательных соображений их об общественной пользе». Более того: чем выше художественные качества произведения искусства, тем сильнее проявляется общественный пафос, заключенный в нем. Искусство обогащает сознание общественного человека, дает ему определенное направление. Предмет искусства действует не только на эстетическое чувство человека, но и на его разум.

В статье «Пролетарское движение и буржуазное искусство» Плеханов передает свои впечатления от шестой международной художественной выставки в Венеции. Он знакомит читателя с картинами буржуазных худож-

¹ Соч., т. XIV, стр. 119.

² Там же, стр. 112.

ников, изображающими, в частности, людей труда. И первое, что подмечает здесь Плеханов, — это покорность, приниженность, отсутствие в чертах лица и в фигурах этих людей протеста, борьбы. Следовательно, созерцательная способность зрителя (в данном случае самого Плеханова) немедленно ассоциируется с вопросами, относящимися уже к области сознательного «расчета о пользе». И Плеханов доказывает неправильность подхода буржуазных художников к изображению рабочих, говорит о несовместимости пролетарского движения с покорностью и безропотностью. Как видим, Плеханов и здесь опровергает свой ошибочный взгляд на природу эстетического наслаждения.

Плеханов таким образом не дал решительной и последовательной критики кантианской идеалистической теории «чистого», «незаинтересованного» искусства. Между тем эта теория широко использовалась и используется буржуазией для маскировки классово-тенденциозности своего искусства лживыми фразами о его «беспартийности», самоценности и т. п.

Сам Плеханов, уже будучи меньшевиком, нередко использовал свой ошибочный тезис для борьбы с большевистской идейностью, стремясь принизить художественные произведения, отражающие последовательную революционную борьбу масс против капитализма. Так, например, он неверно оценил произведение Горького «Мать». Плеханов поставил в вину пролетарскому писателю то, что он претендует быть «проповедником марксовских взглядов». Он советовал писателю изучать марксизм для уяснения того, как мало якобы «годится роль проповедника, т. е. человека, говорящего преимущественно языком логики, — для человека, говорящего преимущественно языком образов»¹.

Это подчеркивание принципиального отличия языка образов от языка логики опять-таки идет по линии уступок Плеханова кантианству. Положение о том, что писатель, художник не может быть «проповедником», не только противоречит марксистскому взгляду на искусство, но является глубоко отсталым и по сравнению с идеями русской революционной критики домарксовской эпохи.

Искусство, как об этом справедливо говорил сам Плеханов, является «отражением преимущественно общественной жизни», и потому идеалистическая теория «чистого эстетического вкуса», «чисто эстетического суждения» есть очевидная ложь, сознательно проповедуемая буржуазными философами и искусствоведами в целях подчинения искусства интересам капитализма.

«Язык образов», употребляя выражение Плеханова, есть столь же социально острый язык, как и «язык логики». Плеханов, как об этом будет еще речь впереди, конечно, понимал это, но на его эстетических взглядах нередко сказывалось влияние кантианства, меньшевистского объективизма, удивившее его в сторону от последовательно марксистского мировоззрения.

Именно этим объясняется тот факт, что даже тогда, когда Плеханов горячо отстаивал общественное значение искусства и его важную роль в борьбе

¹ Соч., т. XIV, стр. 192.

классов, когда он развивал марксистское учение о классовом характере искусства, он не смог выдвинуть и разработать идею партийности искусства.

Это сделал Ленин.

В том же 1905 году, когда Плехановым была написана статья «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» (содержащая разбираемые здесь ошибочные положения), почти в одно и то же время Ленин выступил с известной своей статьей «Партийная организация и партийная литература», в которой он со всей страстностью пролетарского революционера развенчал буржуазную легенду о беспартийности искусства и гениально разработал вопрос о партийности литературы, как и искусства в целом. Ленин высоко оценил «Мать» Горького именно за то, что это произведение служило делу пролетариата и помогало рабочим, стихийно участвовавшим в революционной борьбе, осознать свои классовые интересы, свою роль могильщиков капитализма.

Оценивая литературно-критическое и эстетическое наследие Г. В. Плеханова, его высказывания о сущности и назначении искусства, следует учитывать его отступления от марксизма, его попытки в тех или других случаях сочетать марксизм с кантианством. Эти отступления, в которых сказался меньшевизм Плеханова, должны быть подвергнуты решительной критике. Однако, при всей ошибочности ряда своих утверждений Плеханов боролся за общественно-значимое, высокоидейное искусство. Он резко выступил против «модных» формалистических течений загнивающего буржуазного искусства эпохи империализма и подверг их сокрушительной критике с точки зрения решающего для искусства вопроса об идейности. Его борьба против буржуазного искусства сохраняет все свое значение и для нашего времени, когда упадочническая литература, музыка, живопись современного капитализма отравляет ядом своего человеконенавистничества общественную атмосферу.

Критикуя импрессионистов, кубистов, символистов и представителей других декадентских течений, Плеханов противопоставляет их безидейности принцип идейности, содержательности искусства. Его мысли и высказывания по этому поводу представляют одну из самых ценных сторон его эстетической теории и с успехом могут и должны быть использованы советскими литературоведами и искусствоведами, борющимися за высокую социалистическую идейность советского искусства.

2

Плеханов написал ряд статей («Пролетарское движение и буржуазное искусство», «Искусство и общественная жизнь» и др.), в которых он подверг резкой критике формалистические течения буржуазно-упадочного искусства.

Говоря об упадке искусства в буржуазном обществе, Плеханов прекрасно понимал то, чего не понимали многие позднейшие литературоведы (Фриче и др.), считавшие его своим учителем, — то, что прогресс производительных сил буржуазного общества отнюдь не приводит к соответственному прогрессу искусства. Следуя Герцену, Плеханов говорил, что в «тоскливой прозе» буржуазного мира искусство вянет, как зеленый лист в хлоре.

Самой характерной чертой, свидетельствующей о разложении новейшего буржуазного искусства, Плеханов считал *б е з и д е й н о с т ь*. В отсутствии глубокого общественного содержания, в бегстве от действительности, в боязни художественной правды, в чрезмерном внимании к форме он видел неизбежный результат безидейности. Плеханов показывает, какая непроходимая пропасть отделяет великое классическое искусство от новейшего буржуазного искусства. Искусство великих реалистов находится в самой гуще общественной борьбы. Изображая жизнь, художник стремится прежде всего понять и обрисовать положение человека в обществе, рассматривать его в процессе его деятельности, раскрыть его внутренний мир, исследовать, счастлив или несчастлив человек, найти причины, толкающие людей на тот или другой путь, — короче говоря: искусство великих реалистов прошлого полно глубочайшего общественного содержания.

Наоборот, представители декадентского искусства равнодушны к этому содержанию, им глубоко безразлична жизнь человека, его место и роль в жизни общества. Если такой художник и изображает какое-нибудь значительное событие, то его интересуют не существенные стороны этого события, а лишь чисто внешние эффекты. Современный буржуазный художник, — говорит Плеханов, — это крайний индивидуалист и эгоист, он замкнут в узком, ничтожном мире своих мелких личных интересов. «Внешний мир будет интересовать его лишь постольку, поскольку он так или иначе касается все той же «единственной реальности», все того же драгоценного «я».

Из этого принципиального различия в понимании искусства и отношении к нему следует, по мнению Плеханова, и полная противоположность господствующих в классическом и упадочном искусстве художественных направлений, методов отражения действительности. Самым ценным в традициях классического искусства Плеханов считает его *р е а л и з м*, который является основой всякого подлинного искусства. Реализму классического искусства противостоят формализм и натурализм декадентской литературы, музыки, живописи. Он зло издается над фокусничествами всевозможных кубистов, экспрессионистов и др., в живописи которых искусство полностью выродилось.

Вот его заметки по поводу двух картин импрессионистов:

«Деревенские похороны. Ведь это целая драма. Где она здесь? Ее нет. Автор смотрит со стороны живописности. Но и только. Человеческие лица интересовали автора, повидимому лишь с точки зрения (светового эффекта), все участники процессии ж м у р я т с я, влияние света, о т р а ж а е м о г о с н е г о м. Сравнить похороны у Некрасова и Перова»¹.

Плеханов сопоставляет бездушное, безидейное произведение формалиста с глубоко идейной поэзией Некрасова, со знаменитой картиной Перова, пропавшей стремлением изобразить горе крестьянской семьи, потерявшей своего кормильца.

Такова же запись Плеханова, относящаяся к картине итальянского художника «На ярмарку».

«Ярмарка скота на площади, обсаженной деревьями. Тут хороши, в самом деле, световые эффекты. Так красивы световые пятна на спинах быков. Но к о г-

¹ «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. III, стр. 266.

да речь идет о человеке, мы требуем большего. Сравни «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи¹.

Плеханов имеет в виду знаменитую картину, на которой художник изобразил «потрясающую душевную драму». Импрессиониста интересуют «световые пятна», реалиста — человек.

Плеханов осуждает не только формализм, но и натурализм, сводящий жизненные явления к физиологии или патологии и игнорирующий общественное содержание жизни. Человек у натуралиста изображается не как часть «великого целого», т. е. общества, а как индивидуум. Такое понимание, — говорит Плеханов, — создает тупик для искусства, которому остается только «рассказывать лишний раз о любовной связи первого встречного виноторговца с первой встречной мелочной лавочницей»².

Из сопоставления классического искусства с искусством упадочническим Плеханов делает следующий вывод:

«Началом премудрости должно быть недоверие к модернизму (буржуазному. — М. Р.) в искусстве»³.

Этот вывод представляет особенную ценность для советской эстетики и критики. Ленин и Сталин учат¹ творцов самого передового социалистического искусства непримиримому отношению к буржуазному модернизму. Это еще раз подчеркнуто в постановлении ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели»; в качестве основного порока произведений ряда советских композиторов, ставших на путь формализма, указывается то, что их музыка «сильно отдаёт духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки, отображающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик».

Говоря о новейшем буржуазном искусстве, Плеханов вскрывает социальные причины, породившие безидейность этого искусства. Он видит их во враждебном отношении художников отжившего свой век капитализма к освободительному движению пролетариата. Буржуазный строй полностью исчерпал себя, он не способен вдохновлять художника, который ему служит.

«Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка, — пишет 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». Основной тезис высказываний Плеханова об искусстве — «б е з и д е и и с к у с с т в о ж и т ь н е м о ж е т ». То, что «без идейности нельзя», он повторяет много раз, особенно при конкретном разборе тех или иных произведений. Под идейностью он понимает глубокое общественное содержание художественного произведения. Произведение, лишенное идейности, теряет и свою художественность; «достоинство художественного произведения, — пишет Плеханов, — определяется в последнем счете удельным весом того чувства, глубиной той идеи, которые оно выражает»⁴.

¹ «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. III, стр. 276.

² Соч., т. XIV, стр. 146.

³ «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. IV, стр. 202.

⁴ Соч., т. XIV, стр. 173.

В связи с этим большой интерес приобретает постановка и решение Плехановым вопроса о влиянии ложных идей на художественность произведений искусства. Этому вопросу Плеханов уделяет много внимания.

Говоря о безидейности, Плеханов подразумевает не отсутствие у художников каких бы то ни было идей, но реакционную «идейность» тех классов, которые тормозят прогрессивное развитие общества. Тот художник, который провозглашает «безидейность» принципом своего творчества, кончает обычно апологией реакции.

Поскольку безидейность — это ложная, реакционная «идейность», постольку в этом смысле, — говорит Плеханов, — нет художественного произведения, совершенно лишённого идейного содержания. Но если это так, то несомненно, что «не всякая идея может быть выражена в художественном произведении». Художественность, утверждает Плеханов, стоит в прямой зависимости от характера идей, выражаемых произведением. Ложная идея вредит художественности произведения, обесценивает его эстетическое достоинство.

Плеханов и в решении этого вопроса продолжает и развивает лучшие традиции эстетики и литературной критики Белинского и Чернышевского, неоднократно говоривших о губительности для произведений искусства ложных, консервативных идей.

На многочисленных примерах Плеханов подтверждает этот закон искусства. Анализируя ряд произведений буржуазных писателей, он показывает, что «ложная идея не может не вредить художественному произведению, так как она вносит ложь в психологию действующих лиц». Этому вопросу он почти целиком посвящает свои статьи об Ибсене и Гамсуэне.

В общем высоко оценивая произведения Ибсена, привлекающие своим «нравственным беспокойством», «вкусом к идеям» и т. д., Плеханов осуждает отвлеченность и неясность идей писателя, бессодержательность его морали и неопределенность «революционного бунта», проповедуемого его героями, — в этом Плеханов видит причину неясности многих образов его драм. Если, указывает он, художник «не сделался полным господином своих идей, если его идеи к тому же неясны и непоследовательны, тогда идейность вредно отразится на художественном произведении, тогда она внесет в него холод, утомительность и скуку. Но заметьте, что вина будет падать здесь не на идеи, а на умение художника разобраться в них, на то, что он, по той или другой причине, не сделался идейным до конца. Стало быть, вопреки тому, что кажется на первый взгляд, дело не в идейности, а — как раз наоборот — в недостатке идейности»¹.

Насколько верен и проницателен был плехановский анализ влияния ложных идей на художественность произведений и на судьбу самих писателей, показывает его разбор пьесы Кнута Гамсуна «У царских врат» в статье «Сын доктора Стокмана». Плеханов уже тогда со всей силой подчеркнул зародыши тех реакционных идей писателя, которые потом закономерно привели его в лагерь фашистских человеконенавистников. Основной герой произведения Карено мечтает о появлении «величайшего террориста», капиталистического деспота, который «истребит рабочих».

¹ Соч., т. XIV, стр. 194.

В своей разработке вопроса об идейности искусства Плеханов не исключал и такой возможности, когда крупный талант, руководствующийся какой-нибудь ложной идеей, способен реалистическим изображением действительности преодолеть некоторые слабые стороны своего мировоззрения и правдиво отразить те или иные явления жизни. Он ценил, например, Глеба Успенского за то, что этот писатель не подчинял описание крестьянского быта и разложения крестьянской общины своим предвзятым народническим идеям, не идеализировал действительность в угоду ложной идее.

Однако такая возможность несколько не нарушает основного закона искусства, требующего глубочайшей и осознанной идейности. Правдивость — одно из ценнейших качеств подлинного художника. В прошлом это качество нередко помогало великим художникам-реалистам подниматься над ограниченностью своих взглядов. Как ни неизбежна была ограниченность философских и политических взглядов многих представителей классического искусства прошлого, их главное стремление, как подчеркивает Плеханов, было направлено на то, чтобы своим искусством выразить те стороны социальной жизни, которые глубоко волнуют общественного человека. И именно этим были обусловлены и великие художественные достоинства их произведений.

В связи с этим Плеханов ставит вопрос о месте и роли художника в обществе. Хотя в некоторых случаях Плеханов объективистски оценивает отношение художника к событиям общественной жизни, все же в его высказываниях по этому вопросу красной нитью проходит мысль о том, что художник не может успешно творить, отворачиваясь от великих вопросов современности.

Плеханов уверен, что художник не только не свободен от общественных влияний, но тем более велик, чем ярче, страстнее, сознательнее воплощает в своих произведениях передовые стремления своего времени. Истинно прекрасное художественное произведение, говорил Плеханов, всегда выражает «лиризм великой души». Художник должен уметь чувствовать, мыслить, страдать страданиями окружающего общества, чтобы его голос был голосом живой современности.

3

Одним из вопросов, которым Плеханов посвятил много внимания в своих работах, был вопрос о критерии художественности.

В противоположность буржуазным теоретикам, Плеханов отвечает положительно на вопрос о том, может ли художественный критерий быть объективным. Для того, чтобы убедиться, хорошо или плохо данное произведение, нужно, говорит он, сопоставить его с действительностью. Если художник правильно передает предметы и если образы, создаваемые им, сходны с этими предметами, значит такое произведение можно назвать художественным: чем больше форма соответствует содержанию, тем совершеннее произведение, тем выше его художественная ценность. Для доказательства этого положения Плеханов приводит следующий пример:

«Положим, что художник хочет написать «Женщину в синем». Если то, что он изобразит на своей картине, в самом деле будет похоже на такую женщи-

ну, 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. Чем более соответствует исполнение замыслу или, — чтобы употребить более общее выражение, — чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило»¹.

Таким образом вопрос о критерии художественности Плеханов связывает с вопросом о взаимозависимости формы и содержания. Он считает, что все законы художественного творчества «в последнем счете сводятся к одному: форма должна соответствовать содержанию».

Отрыв формы от содержания, превращение формы в самостоятельную цель, недопустима в подлинном произведении искусства. «Преобладание формы над содержанием: бессодержательность и уродство, ибо красота есть соответствие формы содержанию».

Таким образом существует вполне объективный критерий художественности. Существование такого критерия позволяет, по мнению Плеханова, давать сравнительную оценку художественных произведений.

Если решение вопроса об объективном художественном критерии, данное Плехановым, чрезвычайно ценно, то с вопросом об абсолютных и относительных эстетических критериях, об оценке различных исторических периодов в развитии искусства дело обстоит иначе. Здесь точка зрения Плеханова требует более обстоятельного рассмотрения.

Просветители, — говорит Плеханов, — подходили к искусству с позиций отвлеченного противопоставления добра злу, истины заблуждению. С их метафизической точки зрения хороши лишь произведения искусства, соответствующие их понятиям, которые они считали абсолютно истинными и вечными. Диалектика смотрит на вещи совершенно иначе. Она решительно отрицает какие бы то ни было вечные и абсолютные нормы и всему находит историческое оправдание, так как все обусловлено местом и временем. Было бы смешно и нелепо, например, порицать искусство первобытных людей на том основании, что у современного человека иные взгляды на красоту: в первобытные времена другого искусства и не могло быть. Определенные исторические условия вызывают и соответственные представления о прекрасном. Поэтому не существует абсолютных художественных критериев. То, что нравилось в одну историческую эпоху, уже не нравится в другую. Отсюда Плеханов выводит заключение, что искусство разных исторических формаций не может быть сравниваемо между собой. По его мнению, невозможно определить, какое искусство выше — древнегреческое или, скажем, готическое, какое направление более плодотворно — то ли, которое проповедует лозунг «искусства для искусства», или то, которое придерживается принципа утилитарности. Все направления — «одинаково правы», так как они не являются плодом вымысла теоретиков или художников, а обусловлены историческими условиями жизни общества и не зависят от мнения или желания людей. Это определяет и позиции критики: она может рассуждать только о том, что было и что есть,

¹ Соч., т. XIV, стр. 180.

а слово «должно», по отношению к искусству, следует выбросить из употребления.

Во всем этом рассуждении правильные положения переплетаются с ошибочными.

Плеханов совершенно прав, когда он отвергает вневременные критерии, требуя исторического подхода к искусству, когда он критикует метафизичность просветительской точки зрения. Он совершенно прав, предупреждая, что с помощью абсолютного критерия красоты можно притти только к одному выводу: к отрицанию всех исторически существовавших форм искусства, как не соответствующих «абсолютному идеалу».

Но у Плеханова диалектика в данном случае переходит в релятивизм, в утверждение абсолютной относительности и условности всех форм искусства, что, разумеется, не может быть принято марксистской эстетикой.

Указанный вопрос следует решать, исходя из ленинского положения об абсолютной и относительной истине, глубоко развитого и обоснованного в «Материализме и эмпириокритицизме» в применении к человеческому знанию вообще.

К сожалению, до сих пор не проделана еще работа, которая вообще в полной мере оценила бы значение этого произведения Ленина для марксистской эстетики. Ленинская критика махизма, вскрывшая полнейший распад новейшей буржуазной философии, имела и имеет ныне прямое отношение и к распаду современного буржуазного искусства, и к эстетическим теориям, выражающим этот распад. Махистская философия питала своими гнилыми соками идеалистическую реакцию не только в естествознании, но и в искусстве и эстетике. «Субъективистская оргия» в искусстве опиралась на махизм, из махистской философии новейшая буржуазная эстетика черпала идеи для оправдания упадочно-декадентского искусства. Ленинская критика махистской теории, утверждавшей, что познание лишь относительно и не содержит в себе никаких элементов абсолютной истины, ленинская критика махистского отрицания объективной истины и т. д. наносила удар и по многочисленным разновидностям идеалистическо-махистской буржуазной эстетики, характерными чертами которой является отрицание реализма в искусстве, борьба против лучших традиций классического реалистического искусства, полнейший релятивизм и субъективизм, отрицание всяких объективных норм и эстетических критериев в искусстве и т. д.

Не случайно Ленин, выпуская в 1920 г. второе издание своего труда, указал в предисловии на значение книги в связи с новыми выступлениями А. Богданова, протаскивавшего под видом «пролетарской культуры» «буржуазные и реакционные воззрения». Теория «пролетарской культуры» Богданова всецело опиралась на махизм и эмпириокритицизм и представляла опасность для молодого советского искусства, так как толкала его на путь упадочнической буржуазной культуры. Для советского искусства, ведущего непримиримую борьбу против формалистического искусства империалистической реакции, «Материализм и эмпириокритицизм», а также работа товарища Сталина «О диалектическом и историческом материализме» являются несокрушимым философским фундаментом. Они дают то руководящее философское начало, без которого не может быть решен ни один вопрос советской, социалистической эстетики.

В неправильном решении Плехановым вопроса об относительных и абсолютных эстетических критериях сказалась порочность некоторых его философских позиций, не позволившая ему дать глубокую критику махизма и эмпириокритицизма.

Решая этот вопрос в духе признания абсолютной относительности каждой исторической формы искусства, метафизически противопоставляя относительное абсолютному, Плеханов приходит к неверному выводу о задачах научной истории искусства. Он полагает, что эта задача сводится лишь к установлению причинной связи между той или иной ступенью в развитии искусства и объективными общественными условиями, вызвавшими ее к жизни.

Так, например, он пишет о Чернышевском: «Взяв за точку исхода материалистическую философию Фейербаха, Чернышевский в эстетике скоро пришел к идеалистическим выводам. Его диссертация говорит не о том, почему у людей одной эпохи и одного общественного класса существуют одни эстетические понятия, у людей другого времени и другого общественного положения — другие. Она не занимается обнаруживанием причинной связи между условиями жизни людей и их эстетическими вкусами. Ее внимание сосредоточивается не на том, что есть, и не на том, что было, а на том, что должно было бы быть, если бы люди стали прислушиваться к голосу «разума»¹.

Оставляя в стороне плехановский упрек Чернышевскому в идеализме, заметим, что вопрос об исторических условиях и их связи с искусством значительно шире одной лишь проблемы причинной зависимости искусства от этих условий. Дело в том, что одна эпоха не похожа на другую и каждая из них создает для искусства неодинаковые условия. Одни исторические условия более благоприятствуют развитию искусства, другие — менее, третьи, как, например, в современном буржуазном обществе, совсем губительны для искусства. И это не может не отразиться на сравнительной ценности различных, исторически обусловленных форм искусства для человечества.

Это дает также полную возможность объективно ставить и решать вопрос: какое направление в искусстве выше, плодотворнее, ближе подходит к идеалу, который вырабатывается независимо от произвольной человеческой фантазии самим объективным ходом истории?

Ссылка Плеханова на диалектическую теорию развития для обоснования своего взгляда не основательна, поскольку диалектика требует рассмотрения взаимодействия и взаимосвязи относительного и абсолютного в движении; движение имеет поступательный характер, и каждая новая прогрессивная ступень включает в себя в том или ином виде все ценное, что было на предшествующих ступенях.

Если мы вспомним некоторые, изложенные выше положения «эстетического кодекса» самого Плеханова, то увидим, что они решительно противоречат защищаемой им точке зрения и что Плеханов покидал ее, когда имел дело с непосредственным анализом произведений искусства.

Сам же Плеханов говорит: искусство имеет своим предметом все то, что интересует общественного человека; или: красота есть соответствие формы содержанию и т. д. Но если, как это получается у Плеханова, недопустима даже мысль

¹ Соч., т. VI, стр. 320.

об «абсолютном» в искусстве, то что же дает ему основание высказывать такого рода «абсолютные» положения? Между тем, основанием для «абсолютных» положений такого рода служит история общества, весь опыт развития искусства.

История показывает, что в периоды расцвета искусства, когда оно могло сравнительно благоприятно развиваться, великие художники были выразителями существенных интересов своей эпохи, и форма их произведений всегда соответствовала содержанию. Наоборот, в периоды упадка искусства художники отворачивались от передовых идей человечества, и красота в их произведениях сменялась уродством, а связь между формой и содержанием терялась. Это дает научной эстетике полное основание говорить о том, что такое подлинная красота, что такое истинное искусство, подобно тому, как исследование природы и общества дает философу право говорить об объективной истине.

Релятивистский взгляд на искусство особенно ярко обнаруживает свое бессилие и ошибочность в свете тех задач, которые стоят перед искусством социалистического общества. Поскольку наше искусство продолжает и развивает лучшие и прогрессивные традиции искусства прошлого, перед ним стоит задача сознательного отбора этих традиций.

Если бы дело действительно обстояло так, как говорит Плеханов, что «эстетика, наука не дает нам таких теоретических оснований, опираясь на которые мы должны были бы сказать, что греческое искусство заслуживает нашего восхищения, а готическое — осуждения, или наоборот»¹, — то марксистская эстетика не могла бы разрешить вопроса об отношении к искусству прошлого.

Правда, Плеханов заявляет, что все начинает выглядеть по-другому, когда мы из области эстетики переходим в область критики; так как если критик, говорит Плеханов, «сам представляет собою продукт окружающей его общественной среды, то и его эстетические суждения всегда будут определяться свойствами этой среды. Поэтому он никогда не будет в состоянии избежать предпочтения одной школе в литературе или искусстве другой, ей противоположной»².

Противопоставление Плехановым научной эстетики художественной критике совершенно неосновательно. Не только критика, но и эстетика является продуктом социальных условий. Эстетика служит теоретическим основанием для художественной критики, и когда критик отдает «предпочтение» какой-нибудь «одной школе», то он при этом исходит из определенной эстетической теории.

Ясно, таким образом, что Плеханов не сумел правильно решить вопрос об относительном и абсолютном в эстетическом критерии. Советская эстетика может правильно решить этот вопрос, только опираясь на гениальную разработку проблемы абсолютной и относительной истины в «Материализме и эмпириокритицизме» Ленина и в трудах товарища Сталина.

¹ Соч., т. XXIII, стр. 177.

² Там же, стр. 177—178.

В связи с общим вопросом об эстетическом критерии и о подходе к произведениям искусства Плеханов высказал ряд соображений о художественной критике, ее принципах и задачах.

В своих статьях он указывал, что наступила пора, когда может восторжествовать научная критика. Говоря о научной критике, Плеханов имел в виду критику, опирающуюся на материалистическое понимание истории, т. е. марксистскую художественную критику.

В предисловии к третьему изданию сборника «За двадцать лет» (1908 г.) он формулирует некоторые общие принципы этой научной критики. По мнению Плеханова, критика всякого художественного произведения должна состоять из двух актов.

Первый акт заключается в открытии идеи произведения, в обнаружении его «социологического эквивалента»; «первая задача критика, — пишет Плеханов, — состоит в том, чтобы перевести идею данного художественного произведения с языка искусства на язык социологии...»¹.

Второй акт критики должен состоять в оценке эстетических достоинств произведения, в рассмотрении того, как идея воплощается в соответствующую ей художественную форму. Без этого второго акта не может быть, — как справедливо заявлял Плеханов, — художественной критики. Этот акт является «необходимым дополнением» первого акта.

Эти положения Плеханова, несомненно, правильно очерчивают общие задачи художественной критики. Но эти задачи устанавливают преимущественно формальные обязанности критика и правила, которым он должен следовать при анализе художественного произведения. Остается еще важный, если не самый важный, вопрос художественной критики — вопрос об отношении критика к произведению. Плеханов его ставит, но решение, даваемое им, не может нас удовлетворить.

Отличительной чертой критика-марксиста, по Плеханову, должна быть объективность. Против этого нельзя было бы возражать, если бы понятие объективности у Плеханова не переходило в объективизм, если бы в требование объективности анализа художественного произведения он включил партийность критика, его обязанность становиться при оценке явлений искусства на точку зрения революционного класса, партии. Плеханов, как мы уже указывали, не отрицает того, что критик не может не отдавать предпочтения той или другой литературной школе. Заявляя, что «люди, занимающиеся научной критикой, должны и могут оставаться в своем писании холодными, как мрамор, невозмутимыми, как дьяки, поседелые в приказе», Плеханов тут же оговаривается, что это несколько не мешает критику, являющемуся представителем определенного класса, иметь свои «вкусы и пристрастия».

Но эти оговорки занимают второстепенное место в его высказываниях о критике и настолько слабы и не категоричны, что они тонут в рассуждениях, выдвигающих на первый план «невозмутимость», как наиболее ценное качество критика. В том же предисловии к третьему изданию сборника «За двадцать лет» Плеханов решительно отрицает, что критик, как он говорит, «должен хвалить

¹ Соч., т. XIV, стр. 183.

тех авторов, которые своими произведениями выражают приятные для меня общественные стремления, и порицать тех, которые служат выразителями неприятных». Такой взгляд на обязанности художественного критика Плеханов объявляет «достаточно нелепым», потому что «для критика, как для такового, речь идет не о том, чтобы «смеяться» или «плакать», а о том, чтобы понимать»¹.

Эту же мысль он повторяет и в других своих сочинениях. Он говорит о том, что научная эстетика и критика должна быть «объективна, как физика»², что ее дело «понимать», под какими общественными влияниями возникают данные настроения и идеи художника и т. п. Короче говоря, Плеханов считал, что если критик глубоко и всесторонне покажет, как общественное бытие определяет общественное сознание» художника, то этим его основная задача исчерпывается.

Однако марксистская критика не может ограничиваться только этим. Еще в 1894 г. Ленин в своей работе «Экономическое содержание народничества и критика его в книге П. Струве» показал действительный смысл марксистски понимаемой объективности в научном познании. Он резко отграничил научную марксистскую объективность от буржуазного объективизма. Марксист, в отличие от буржуазного объективиста, не только констатирует необходимость данного явления, он вскрывает его классовую подоплеку, выясняет, «к а к о й и м е н н о к л а с с определяет эту необходимость», показывает классовые противоречия «и тем самым определяет свою точку зрения». В противовес буржуазному объективизму, протаскивающему под флагом «беспристрастности» буржуазную идею, марксистская объективность «включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»³.

В статье, специально посвященной вопросу о партийности искусства—«Партийная организация и партийная литература», Ленин показывает, что искусство должно стать частью общепролетарского дела, что «социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип п а р т и й н о й л и т е р а т у р ы, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме»⁴.

Ясно, что художественная критика, если она хочет быть марксистской, ленинской критикой, должна руководствоваться этими положениями, являющимися теоретической основой подлинно научной эстетики и критики.

Следует, однако, сказать, что в статьях, посвященных конкретному анализу различных литературных произведений, Плеханов сам же меньше всего придерживается правила, согласно которому критик не должен ни «плакать», ни «смеяться». В статьях о писателях-народниках, о Толстом, о Некрасове, об Ибсене и т. д. он критикует художественные произведения с точки зрения пролетариата, показывает бесплодность антипролетарских идей для искусства, оценивает произведения, исходя из того, насколько они помогают делу борьбы с капиталистическим строем и победы нового, социалистического строя и т. д.

¹ Соч., т. XIV, 184.

² Там же, т. X, стр. 192.

³ Ленин, Соч., изд. 4-е, т. I, стр. 380—381.

⁴ Там же, т. 10, стр. 27.

Многие из его критических статей могут в этом смысле до сих пор служить образцом глубокой марксистской критики (статьи об Успенском, Ибсене, Гамсуне, о буржуазном искусстве и др.). Но в своих теоретических высказываниях по этому вопросу Плеханов несомненно отдал дань влиянию буржуазной позитивистской эстетики (Тэн и др.).

С объективистской тенденцией в определении задач художественной критики связана и недооценка Плехановым возможностей влияния и воздействия критики на развитие искусства. Исходя из того, что в каждый исторический период направление искусства, его содержание и формы определяются объективными общественными условиями, полагая, что задача эстетики и критики сводится только к установлению причинной связи между общественными условиями и развитием искусства, Плеханов считает «идеализмом» и «просветительством» мысль о том, что критика может и должна активно воздействовать на ход развития искусства. Он склонен решительно изгнать из эстетики и критики само понятие «должного». Критика, по Плеханову, не имеет права говорить искусству: ты д о л ж н о развиваться в таком-то направлении, ты д о л ж н о поступать так, а не иначе. Делая это, критик якобы переходит на идеалистическую точку зрения, ибо он соотносится не с тем, что есть, а с тем, что должно быть, согласно требованиям отвлеченного разума. Думать, что критика способна бороться за то или другое направление искусства, говорит Плеханов, это все равно, что ставить путь развития России в 80—90 гг. в зависимость от желаний людей.

«Научная эстетика, — заявляет он, — не дает искусству никаких предписаний; она не говорит ему: ты должно держаться таких-то и таких-то правил и приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, как в о з н и к а ю т различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи»¹. Плеханов прав в одном: никакая сила не может заставить искусство эпохи, скажем, средневековья принять реалистическое направление, или искусство Возрождения встать на путь, на котором находилось религиозное искусство средних веков. Решающей силой развития искусства являются объективные общественные условия. Если современное буржуазное искусство находится в состоянии упадка и разложения, то главной причиной этого является современный империалистический капитализм, с необходимостью порождающий этот упадок и разложение. Если бы Плеханов утверждал только это, он был бы безусловно прав.

Но в ряде своих высказываний он вообще обрекает художественную критику на пассивное созерцание, оспаривая ее право б о р ь т ь с я за то, что д о л ж н о быть, за определенное направление искусства. Конечно, критик не может направить искусство по тому или другому пути, если для этого не имеется необходимых исторических условий. Но если они имеются, то критика своей борьбой за определенное направление искусства способна действительно влиять на его развитие. В таких случаях критика, как показывает опыт истории, способствует рождению нового художественного направления, указывает ему пути, борется против всего старого, отжившего, тормозящего становление передового искусства. И тогда голос критика, предъявляющего определенные

¹ Соч., т. XIV, стр. 192.

требования искусству, говорящего о «должном» и т. д., есть голос не отвлеченного разума, а голос самой истории, самих объективных условий исторического развития общества.

Ярким примером этого является русская революционно-демократическая критика 40-х и 60-х гг. Эстетические принципы Белинского, Добролюбова, Чернышевского были знаменем для передового искусства своего времени.

Ошибочное утверждение Плеханова о роли критики имеет свой философский корень, который с замечательной ясностью вскрыл товарищ Сталин еще в 1904 г. по другому, более важному поводу: В «Письме из Кутаиса» товарищ Сталин подверг критике борьбу Плеханова против ленинской идеи о внесении социализма в рабочее движение. В то время Плеханов, ставши меньшевиком, как известно, утверждал, что стихийное рабочее движение само из себя рождает научный социализм, он отвергал активную роль социалистических идей, которые призваны направлять стихийное движение пролетариата в русло сознательной борьбы против капитализма. В данном случае Плеханов также аргументировал тем, что общественное бытие определяет общественное сознание, и, используя эту аргументацию, обрекал сознательных борцов за социализм на хвостистскую роль регистраторов того, что есть.

Товарищ Сталин в связи с этим писал:

«Я думаю, что Плеханов отстал от н о в ы х в о п р о с о в. Ему мерещатся старые оппоненты, и он по-старому твердит: «общественное сознание определяется общественным бытием», «идеи с неба не падают». Как будто Ленин говорит, что социализм Маркса был бы возможен во время рабства и крепостничества. Теперь гимназисты и те знают, что «идеи с неба не падают»¹. И далее товарищ Сталин указывал, что социалистические идеи могут и должны сыграть величайшую роль в превращении стихийного рабочего движения в сознательное.

Корень ошибки Плеханова в вопросе о роли художественной критики — тот же. Из того, что искусство, как и всякая форма общественного сознания, определяется общественным бытием, отнюдь не следует, что критика не должна активно направлять развитие искусства в соответствии с историческими условиями.

Этот вопрос в наше время приобретает особенно важное значение для советской художественной критики, задачей которой является активная борьба за социалистическое направление нашего искусства. В исторических постановлениях ЦК ВКП(б) о литературе и искусстве указывается именно на то, что наша критика недостаточно воинственна в борьбе против разлагающего влияния современного буржуазного Запада и недостаточно активна в утверждении идейности, партийности, народности советского искусства.

5

Плеханов, как известно, не только занимался теорией художественной критики, но и сам выступал как литературный критик. Им написан ряд статей о русской и западноевропейской художественной литературе.

Статьи о русской литературе представляют для нас наибольший интерес.

¹ Сталин, Соч., т. I, стр. 57.

Из всех многообразных явлений русской литературы прошлого столетия внимание Плеханова привлекали прежде всего народнические писатели — Глеб Успенский, Каронин, Наумов, которым он посвятил ряд больших статей. Положительной стороной их произведений Плеханов считал реалистическое изображение крестьянской жизни, свидетельствующее (вопреки народническим теориям) о правоте русских марксистов в решении вопроса о путях развития России. Особенно высоко Плеханов ценил, с этой точки зрения, творчество Гл. И. Успенского.

У Плеханова нет специальных статей о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, но в ряде своих работ он попутно высказывает соображения об их творчестве, характеризует его социальную сущность, определяет их место в истории русской литературы и т. д. Большое место в литературно-критических оценках Плеханова занимает поэзия Некрасова. Серию статей Плеханов посвятил мировоззрению и творчеству Л. Н. Толстого. Его интерес к Толстому вполне понятен: произведения великого русского писателя занимали большое место в общественной борьбе конца XIX и начала XX столетия, и Плеханов считал своей обязанностью выяснить, в каком отношении находятся мировоззрение и творчество Толстого к рабочему движению. Имеется ряд высказываний Плеханова о Горьком. •

Плеханов очень высоко ценил русскую художественную литературу, с законной гордостью он говорил о ее значении в истории мирового искусства.

В статье о Некрасове Плеханов высказывает некоторые общие положения о развитии русской литературы. Всю литературу, предшествующую появлению Некрасова, он считал «преимущественно поэзией высшего дворянского сословия». Сюда он относит Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Толстого и др. Творчество Некрасова, по его мнению, ознаменовало наступление нового этапа в истории русской литературы.

«Некрасов, — говорит Плеханов, — явился поэтическим выразителем целой эпохи нашего общественного развития. Эта эпоха начинается выступлением на нашу историческую сцену образованного «разночинца»..... и оканчивается появлением на этой сцене рабочего класса, пролетариата в настоящем смысле этого слова»¹.

В речи о Некрасове Плеханов сказал о грядущем наступлении новой эпохи в развитии русской литературы: «Поэт разнощцев давно уже сошел с литературной сцены, и нам остается ждать появления на ней нового поэта, поэта пролетариев».

Характеризуя каждую из этих литературных эпох, Плеханов считает главной особенностью творчества Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого то, что все они были гениальными «бытописателями дворянских гнезд». Основными героями их произведений, говорил он, являются дворяне. Народ в них совсем отсутствует. Если иной писатель и изображал иногда какого-нибудь представителя народа, то лишь в той мере, в какой ему нужно было «изобразить душевное состояние героя-дворянина». Эта характеристика великих писателей XIX века вызывает, на наш взгляд, серьезные возражения.

Плеханов так аргументирует свое положение: «Называя их всех бытописателями дворянских гнезд, указывая на их дворянскую точку зрения, —

¹ Соч., т. X, стр. 379.

пишет он, — я этим вовсе не хочу сказать, что они были ограниченными сторонниками сословных привилегий, бессердечными защитниками эксплуатации крестьянина дворянином. Совсем нет! Эти люди были по своему очень добры и гуманны, а угнетение крестьян дворянами резко осуждалось, — иногда, по крайней мере, — некоторыми из них. Но дело вовсе не в этом. Как бы ни были добры и гуманны эти наши великие художники, несомненно все-таки то, что дворянский быт изображается у них не со своей отрицательной стороны, т. е. не с той стороны, с которой обнаруживалось бы противоречие интересов дворянства с интересами крестьянства, а с той, с которой это п р о т и в о р е ч и е совсем не з а м е т н о...» (подчеркнуто Плехановым. — М. Р.)¹.

Плеханов, разумеется, прав, говоря, что русская литература первой половины XIX века по своему классовому характеру была преимущественно дворянской. Но в оценке им Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Толстого сказались некоторые методологические пороки его литературного и классового анализа, помешавшие правильно установить общественное значение творчества великих русских писателей.

Эти пороки проявились особенно наглядно в плехановском анализе творчества Л. Н. Толстого; рассмотрение его статей о Толстом поможет вскрыть корни его ошибок и в оценке великих писателей первой половины XIX века.

Статьи Плеханова о Толстом сыграли в свое время положительную роль. В годы реакции, в связи с юбилеем, а затем смертью Толстого либерально-буржуазные публицисты объявили его учителем человечества, создателем новой «человеческой религии» и т. п. Плеханов подверг их писания сокрушительной критике, особенно писания тех «социалистов», которые вздумали «дополнить» Маркса Толстым, называя последнего «учителем пролетариата», и показал всю пропасть, отделяющую марксизм от «толстовщины».

Однако, разоблачив попытки представить «толстовщину» «евангелием социализма», Плеханов не сумел дать верную классовую оценку творчества великого писателя, не смог увидеть в нем отражение целой эпохи в истории России.

Логически развивая свою мысль о Толстом, как дворянском писателе, Плеханов подчинил весь свой анализ этой характеристике и даже не попытался взглянуть на его творчество с точки зрения борьбы классов эпохи подготовки первой русской революции. Идеи Толстого Плеханов целиком выводит из философско-религиозных представлений писателя, в которых видит источник всех его противоречий. Ошибки Плеханова в оценке Толстого становятся особенно очевидными, если сравнить статьи Плеханова с гениальными статьями Ленина о Толстом.

Плеханов писал: «Когда человек (Толстой. — М. Р.) до такой степени удаляется от «современности», то смешно и говорить об его «живой связи с нею»².

Ленин, наоборот, указывал, что Толстой «с громадной силой, уверенностью, искренностью по с т а в и л целый ряд вопросов, касающихся основных черт современного политического и общественного устройства»³.

Плеханов решительно отрицал какую бы то ни было связь творчества Толстого с революцией. Ленин писал о Толстом, как о «зеркале русской революции».

¹ Соч., т. X, стр. 380.

² Там же, т. XXIV, стр. 277.

³ Л е н и н, Соч., изд. 4-е, т. XVI, стр. 300.

У Плеханова Толстой — не только первого периода, но и второго — аристократ «до кончика ногтей», и таким он и выступает во всех своих сочинениях.

У Ленина Толстой — выразитель предреволюционной эпохи, воплотивший в своих произведениях сильные и слабые стороны крестьянского протеста против царизма.

Анализируя творчество Толстого, Ленин показывает, каково отношение писателя и его творчества к действительности, в какой степени отражают его произведения социальные процессы своего времени, насколько глубоко проник взор художника в эти процессы и, наконец, в какой связи находятся произведения художника с борьбой классов. Ленин делает свои выводы на основании критического анализа эпохи Толстого и отражения ее в сочинениях писателя. Он при этом исходит из того, что великий художник не может не отразить в своих произведениях хотя бы некоторые существенные стороны революционного движения.

Никто не дал такой резкой и беспощадной критики слабых сторон толстовского мировоззрения, никто так не бичевал «толстовщину», непротивление злу, реакционность социальных рецептов Толстого, как Ленин. И только он сумел раскрыть величайшее значение творчества Толстого, охарактеризовав его «как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»¹.

Плеханов в своих оценках Толстого игнорирует мысль об искусстве, как своеобразной форме отражения действительности. Вместо того чтобы рассмотреть творчество Толстого в связи с развитием общественных отношений в России, Плеханов выводит его оценку из своего общего взгляда на дворянскую природу русской литературы того времени. По его мнению, русские писатели дворянской эпохи не могли, в силу своей классовой природы, отразить противоречия между классами. Именно этой коренной ошибкой Плеханова объясняется и указанная выше неверная оценка им творчества Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Дворянский характер русской литературы первой половины XIX века не дает никаких оснований утверждать (как это делает Плеханов), что в произведениях Пушкина, Лермонтова, Гоголя дворянский быт изображается так, что классовые противоречия «совсем незаметны». Эта мысль Плеханова вполне правомерна в отношении незначительных дворянских писателей, которые за пределами своего узкого классового горизонта ничего не видели или не хотели видеть. Но она совсем неправомерна в применении к таким великим писателям, как Лермонтов, Пушкин, Гоголь, которые не были и не могли быть равнодушными зрителями жизни, видели ее противоречия, и не только видели, но глубоко отразили их в своих произведениях. В подтверждение своей ошибочной мысли Плеханов указывает на то, что якобы в произведениях этих писателей трудно найти людей из народа.

«У Гоголя, — говорит он, — «дворянские гнезда» изображаются, конечно, далеко не в таком привлекательном свете, как у Толстого или у Тургенева. Но если Гоголь только бичует Собакевичей, Ноздревых, Маниловых и т. п., то и он все-таки мало занимается Селифанами, Петрушками, дядями Митяями и другими представителями угнетенного сословия. Его мысль тоже мало останавливалась на психологии «крещенной собственности»².

¹ Ленин, Соч., изд. 4-е, т. XVI, стр. 293.

² Соч., т. X, стр. 381.

Это положение Плеханова прежде всего неточно с фактической стороны. Хотя у русских писателей первой половины XIX века и не много произведений, в которых непосредственно изображаются представители угнетенного класса, но их и не так мало. Достаточно указать на «Деревню» Пушкина, на «Историю села Горюхина», «Дубровского», «Повести Белкина», «Капитанскую дочку», на его народные сказки, на «Родиону» и «Вадима» Лермонтова, на некоторые повести Гоголя из «Вечеров на хуторе близ Диканьки», «Тараса Бульбу» и т. д.

Но основным пороком тезиса Плеханова является неучитывание им того, что протест Пушкина, Лермонтова и других великих писателей и поэтов против порабощения человека, их могучее и непреодолимое стремление к свободной и красивой жизни, наполненной богатым, подлинно человеческим содержанием, питались народным протестом против крепостничества. Именно в этом — источник «звонкой и широкой песни Пушкина», наполнявшей, по словам Герцена, мужественными звуками настоящее и посылавшей свой голос отдаленному будущему.

Гоголь мало занимался представителями угнетенного народа, он «только» бичевал Маниловых и Собакевичей, но это бичевание отвечало стремлениям угнетенных народных масс, поднимало в передовых людях общества дух протеста. Поэтому произведения Гоголя приветствовал революционный демократ Белинский.

В поэме Лермонтова «Мцыри» нет и речи об угнетенном народе, но в поставленной здесь проблеме: тюрьма или свобода — своеобразно отражены классовые противоречия тогдашней России.

Горький писал: «Когда наш старый писатель страдал от «зубной боли в сердце» — в честном и чутком сердце своем, стон его муки сливался со стонами лучших людей земли, ибо он находился в непрерывном с ними духовном сосуществовании, и крик его был криком за всех»¹.

Конечно, и эти великие писатели по своей идеологии были детьми своего класса. Но это не дает основания обеднять социальное значение их творчества, не замечать тех, часто невидимых нитей, которые связывали этих писателей с народом.

Горький справедливо писал, что великие русские писатели как бы говорили своими произведениями: «храм русского искусства строен нами при молчаливой помощи народа, народ вдохновлял нас, любите его»².

При многих положительных качествах высказываний Плеханова о передовой русской литературе XIX века он не заметил этой главной ее черты.

6

Не малое место в литературном наследии Плеханова занимают его работы о великих русских критиках — Белинском, Чернышевском, Добролюбова. В этих работах дано обстоятельное критическое изложение их философских и эстетических взглядов. Плеханов очень высоко ценил «эстетический кодекс» Бе-

¹ Горький, Литературно-критические статьи. М.—Л. 1937, стр. 63.

² Там же, стр. 57.

линского. Работу Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» он считал выдающимся явлением в истории теоретической мысли.

Плеханов первый указал на огромную роль революционных демократов в истории русского общественного движения: в лице Белинского, Чернышевского, Добролюбова он видел прямых предшественников русской социал-демократии. В его эстетических и литературно-критических взглядах нашли свое продолжение и развитие лучшие традиции революционно-демократической критики — понимание великой общественной роли искусства, высокая оценка художественного реализма, ненависть к формализму, глубокое осознание того, что идейность — душа подлинного искусства и т. д. Тем не менее и здесь плехановские оценки не могут быть приняты без серьезного критического пересмотра. Замечания Ленина на основное сочинение Плеханова о Чернышевском, которое вышло в 1910 г. (Соч., т. V и VI)¹, показывают, что в меньшевистский период своей деятельности Плеханов сознательно выхолащивал революционно-демократическую сущность мировоззрения Чернышевского и других передовых мыслителей, выставляя на первый план их слабые стороны. Плеханов рассматривал взгляды Чернышевского сквозь призму своих собственных ошибочных позиций, не замечая всего того, что делает великого русского мыслителя революционером «до кончика ногтей», идеологом крестьянской революции.

Существенным пороком концепции работ Плеханова является его постоянное стремление устанавливать зависимость взглядов Белинского и Чернышевского от теорий французских материалистов, Фейербаха, социалистов-утопистов, без учета тех своеобразных исторических условий, в которых жили и боролись представители русской революционной мысли, тех условий, обобщение которых позволило Чернышевскому ближе всех социалистов-утопистов подойти к научному социализму. Плеханов утверждает, что Чернышевский был простым последователем учения Фейербаха в том его виде, в каком оно было создано немецким материалистом, что Белинский копировал положения гегелевской философии и эстетики и т. д. Таким образом Плеханов недооценивает самостоятельности русских мыслителей, создавших самую передовую в домарксовый период революционную теорию.

Плеханов, несомненно, был прав, указывая на черты отвлеченности и метафизичности в мышлении наших великих критиков, вполне понятные в условиях России 40-х и 60-х гг. Верно и то, что они зачастую облакали свои рассуждения в просветительскую форму, что эти рассуждения нередко бывали антиисторичными и т. д.

Но слабость плехановской критики в том, что Плеханов часто выдавал за «просветительство» отнюдь не просветительские мысли Белинского и Чернышевского и критиковал их с неправильных позиций. Кроме того, за просветительской оболочкой он не видел классового, революционного содержания их теории.

Замечание Ленина, сделанное на полях книги Плеханова о Чернышевском, в полной мере применимо и к плехановской критике ряда положений эстетики революционных демократов.

¹ Ленинский сборник, т. XXV.

Ленин писал:

«Из-за теоретического различия идеалистического и материалистического взгляда на историю Плеханов просмотрел практически-политическое и классовое различие либерала и демократа»¹.

Так, например, Плеханов считает просветительским требование правдивого изображения действительности, которое предъявлялось к искусству Белинским и Чернышевским, их требование к художнику производить «приговоры» над явлениями жизни, создавать произведения, которые были бы учебниками жизни.

«Если практические упования «просветителя», — говорит Плеханов, — приурочиваются к уму и доброй воле мыслящих людей, т. е. в сущности, тех же «просветителей», то очевидно, что критика, желающая поддержать этих людей, потребует от художественной литературы прежде всего точного изображения общественной жизни со всеми ее достоинствами, недостатками, «положительными» и «отрицательными» явлениями. Только точное изображение всех сторон жизни может дать «просветителю» необходимый фактический материал для его приговоров над этой жизнью»².

Ошибка Плеханова в том, что он вместе с просветительской оболочкой отбрасывает и революционную сущность эстетики Белинского и Чернышевского. Он, например, не только говорит об «идеалистическом» характере обоснования у Чернышевского необходимости приговора над жизнью в художественных произведениях, но и самую мысль о приговоре считает идеалистической. Между тем эта мысль позволяет Чернышевскому подойти к пониманию классового характера искусства. Когда Чернышевский говорит, что «... Интересуясь явлениями жизни, человек не может (волею или неволею), сознательно или бессознательно, не произносить о них своего приговора; поэт или художник, не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще (а не только отвлеченным художником), не может, если бы и хотел, отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями»³, — то он берет один из коренных вопросов эстетической теории и совершенно правильно решает его.

Далее. Плеханов выступил с критикой Белинского по вопросу о тезисе «искусства для искусства». Белинский, как известно, в своих последних работах категорически отрицал возможность существования искусства для искусства. Плеханов не был согласен с ним, считая такую точку зрения метафизической, просветительской, потому что Белинский и Чернышевский, «подобно французским просветителям XVIII века, боролись оружием «разума» и «здорового смысла», т. е., иначе сказать, опирались на совершенно отвлеченные соображения»⁴.

Свои возражения против Белинского Плеханов аргументирует тем, что в любую эпоху, когда происходит пересмотр старых традиций, философия и эстетика имеют просветительский характер. Отсюда-де и неверная точка зрения Белинского на теорию «искусства для искусства». Но с диалектической точки зрения, — говорит он, — история искусства выглядит совершенно иначе: она знает эпохи, когда теории искусства для искусства и само искусство ради искусства

¹ Ленинский сборник, т. XXV, стр. 231.

² Соч., т. V, стр. 340—341.

³ Избр. фил. соч., стр. 372.

⁴ Соч., т. X, стр. 290.

объективно необходимы. Такова литература французских романтиков в тридцатых годах XIX века. Таковы произведения некоторых французских писателей периода после 1848 г., также являвшихся последователями этой теории. Наиболее ярким представителем теории и практики «искусства для искусства» в русской литературе начала XIX века Плеханов считает Пушкина, который, по его словам, будучи сперва сторонником «утилитарного» искусства и видя в нем средство для достижения определенных общественных целей, уходит затем от общественных вопросов, в силу разлада с великобукетским обществом, и занимается искусством, как таковым.

Белинского, — заявляет Плеханов, — надо потому считать просветителем, что он стремится свои собственные взгляды, обусловленные конкретными историческими обстоятельствами, перенести на все исторические эпохи.

Но в этом случае прав Белинский, а не Плеханов. Совсем не просветительством и метафизикой, а глубоким пониманием искусства и его значения для общества было продиктовано отрицание Белинским возможности искусства ради искусства. Белинский вовсе не думал оспаривать существование теорий, смотрящих на искусство, как на самоцель. Он высказывал лишь ту глубокую и чрезвычайно существенную для научной эстетики мысль, что сколько бы художники ни воображали, что они творят ради чистого наслаждения, и какими бы теориями «искусства ради искусства» они ни руководствовались, они никогда не могут освободиться от влияния общественной жизни: жизнь со всеми ее «проклятыми вопросами» неизбежно просвечивает сквозь личность поэта.

«... Вполне признавая, — писал Белинский, — что искусство прежде всего должно быть искусством, мы тем не менее думаем, что мысль о каком-то чистом, отрешенном искусстве, живущем в своей собственной сфере, не имеющей ничего общего с другими сторонами жизни, есть мысль отвлеченная, мечтательная. Такого искусства никогда и нигде не бывало. Без всякого сомнения, жизнь разделяется и подразделяется на множество сторон, имеющих свою самостоятельность; но эти стороны сливаются одна с другою живым образом, и нет между ними резкой разделяющей их черты. Как ни дробите жизнь, она всегда едина и цельна»¹.

Таким образом некоторые собственные ошибочные идеи Плеханова не позволили ему в полной мере оценить значение русской революционно-демократической критики 40-х и 60-х гг. Его работы, посвященные Белинскому, Чернышевскому и Добролюбову, требуют существенных коррективов.

7

В своих литературно-критических статьях Плеханов не раз отмечал, что отживший свой век капитализм глубоко враждебен искусству, подлинным источником которого ныне могут быть только освободительные идеи пролетариата.

В статье о Генрике Ибсене, показывая, что буржуазия «по необходимости обесцвечивает современное искусство», Плеханов писал: «Тот самый капитализм, который в области производства является препятствием для употребления в дело всех тех производительных сил, которыми располагает современ-

¹ Белинский, Соч., М. 1948, т. III, стр. 791.

менное человечество, является тормозом также и в области художественного творчества». В статье о Кнуде Гамсуне он подчеркивает ту же мысль.

«Современному художнику невозможно вдохновиться правильной идеей, если он желает отстаивать буржуазия в ее борьбе с пролетариатом».

Плеханов таким образом не только критиковал буржуазное искусство, но и вскрывал причины его упадка. Он указывал и единственный путь, ведущий к выходу из тупика, в который буржуазия завела искусство, — путь пролетариата. Плеханов говорил, что художник, который встанет на этот путь, найдет в лице пролетариев людей, обладающих в наше время наиболее богатой внутренней жизнью, благородным человеческим характером, людей, которые ставят перед собою великие общественные цели. Плеханов указывал, что подлинным торжеством искусства является изображение человека, принимающего активное участие в освободительной борьбе пролетариата, потому что «всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени»¹.

Конечно, не следует забывать, что в то время, когда Плеханов это писал (1912 г.), он глубоко заблуждался в вопросе о том, каким путем должны осуществляться великие идеи социализма. Меньшевистские взгляды Плеханова поставили его в этот период вне рядов революционного пролетариата. Это сказалось и на плехановских литературных оценках, в частности на его отрицательном отношении к произведению Горького «Мать». Высоко оценив пьесу Горького «Враги», считая, что в ней глубоко раскрыта психология пролетариев, Плеханов не мог удержаться, чтобы не подчинить свой разбор этой пьесы борьбе против большевизма.

Обрисовывая на материале пьесы Горького черты нового героя литературы — пролетария и новый тип героизма, направленного на освобождение трудящегося человечества, Плеханов отмечает глубокое моральное превосходство пролетариата перед буржуазией. Эту мысль он всячески подчеркивал и в других своих статьях. «Как ни велико развращающее влияние нищеты, однако «недохватка кислорода» не мешает пролетариату наших дней быть несравненно более отзывчивым, чем все другие общественные классы, по отношению ко всему тому, что в настоящее время является самым передовым, истинным и благородным»². Поэтому, говорит Плеханов, только в среде борющегося пролетариата художник найдет в наше время «источники истинного художественного вдохновения».

Если вспомнить, что тогда, когда писались эти строки, буржуазное искусство в России переживало глубокий кризис и самым ходким идейным товаром был мистицизм, арцыбашевщина и т. п., то станет яснее важность отстаивания Плехановым зарождавшегося пролетарского искусства.

Но тот же разбор произведения Горького содержит, как уже указано, чисто меньшевистские выпады против большевизма. Плеханов превратно истолковывает слова одного из героев пьесы и использует их для нападок на большевистскую тактику самоотверженной революционной борьбы, заявляет, что «участники освободительного движения пролетариата не должны обольщать себя слишком розовыми надеждами» и т. п. Он выражает сожаление по поводу того, что

¹ Соч., т. XIV, стр. 179.

² Там же, стр. 206.

Горький считает тактику большевиков героической, революционно-романтической. Извращая смысл произведения, Плеханов пытается представить героев пьесы проповедниками меньшевизма.

Таким образом, хотя Плеханов и увидел в лице Горького «высокоталантливое художника-пролетария», он тем не менее, из-за своего меньшевизма, не мог дать до конца верной оценки творчеству великого основоположника искусства социалистического реализма.

Учитывая эти стороны плехановских высказываний, мы все же должны высоко оценить его борьбу против разлагающегося буржуазного искусства. Плеханова не удовлетворяли даже и лучшие представители современного ему буржуазного искусства. Они, на его взгляд, были способны лишь на то, чтобы высказать свое сочувствие угнетенным и пожелать им «доброй ночи».

«Благодарствуйте, добрые люди! — говорил им Плеханов. — Но ваши часы отстали: ночь уже кончается, начинается «настоящий день...»

* * *

На примере самого Плеханова видно, насколько он был прав, когда заявлял, что источники истинного творческого вдохновения находятся только в лагере революционного пролетариата. Отойдя от марксизма, Плеханов утерял эти животворные источники и в час долгожданной победы революции в России оказался в стане ее врагов. Когда наступил «настоящий день», Плеханов его не понял и не принял.

Истинными продолжателями дела Маркса и Энгельса явились Ленин и Сталин, творчески развившие марксизм применительно к новой эпохе. Великие зодчие нового, социалистического мира своими теоретическими трудами обогатили все области человеческого знания. Без обращения к их гениальным трудам в наше время невозможно плодотворное развитие науки и, в частности, эстетики.

Революционный метод Ленина и Сталина, представляющий высшую ступень в развитии марксистского метода, является незаменимым оружием в борьбе за социалистическое искусство, за дальнейшее развитие марксистской литературной критики и эстетики. Непосредственные высказывания великих вождей и основателей первого в мире социалистического государства об искусстве, о партийности и идейности, о народности социалистического искусства, о путях его развития, определение социалистического реализма, данное товарищем Сталиным, составляют гранитный фундамент современной марксистской теории эстетики. Постановления ЦК ВКП(б) о литературе, кино, театре, музыке содержат в себе теоретическую концепцию нашего советского, социалистического искусства.

Но, строя и развивая на основе учения Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина марксистскую эстетическую теорию, советские исследователи литературы и искусства не могут пройти мимо того положительного, что создано в этой области Г. В. Плехановым. Критикуя его ошибочные положения, они используют все то, что содействует развитию нашей советской культуры и оказывает действительную помощь в борьбе с «культурой» разлагающегося буржуазного общества.

М. Розенталь.

ОГЛАВЛЕНИЕ

М. Розенталь.	Эстетические и литературно-критические взгляды	III
Г. В. Плеханова		
От редактора		I
I. Искусство		
1. Материалистическое понимание истории.		
Лекция первая (8 марта 1901 года)		7
Лекция вторая (15 марта 1901 года)		18
Лекция третья (23 марта 1901 года)		26
Лекция четвертая (23 марта 1901 года)		34
2. Письма без адреса (1899—1900 гг.).		
Письмо первое		42
Письмо второе		42
Письмо третье		74
Письмо четвертое		89
Вариант к письму четвертому		108
Письмо пятое		110
Варианты к письму пятому		111
Письмо шестое		137
Варианты к письму шестому		142
Варианты 1, 2 и 3 «Писем без адреса»		151
Письмо первое		152
Письмо второе		152
Письмо третье		157
Отдельные записи, носящие характер конспекта или плана		158
Подготовительные заметки к «Письмам без адреса» (танцы, орнаментика, скульптура и живопись, косметика)		160
3. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии (1905 г.).		165
4. Пролетарское движение и буржуазное искусство (1905 г.).		188
5. Предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет» (1908 г.).		207
6. Искусство и общественная жизнь (1912—1913 гг.).		216
7. Искусство и общественная жизнь (Реферат, читанный в Париже 10 ноября 1912 г., и его конспект)		273
Варианты отдельных мест рукописи		286
Конспект реферата 10 ноября 1912 г.		287
Записи прений, мысли, заметки.		291
8. Искусство и жизнь (1908 г.)		
Отрывки из первоначальной редакции		295
Конспект реферата, соответствующий первоначальной редакции статьи		295
9. Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории (Цикл из 6 лекций, прочитанных в Берне весной 1903 г.).		304
		309

Лекция первая (первый вариант)	309
План первой лекции	311
Второй вариант I, II, III, IV, V и VI лекций.	314
Лекция I	314
Лекция II	314
Лекция III	317
Лекция IV	319
Лекция V	321
Лекция VI	323
10. Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории (Три лекции из цикла, прочитанного в конце 1903 г.)	326
1-я лекция	326
2-я лекция	328
5-я лекция	331
11. Об искусстве (Две лекции из цикла, прочитанного в Брюсселе, Льеже и Париже в 1904 г.)	334
Первая лекция (1-я редакция)	334
Варианты отдельных мест первой лекции	348
Первая лекция (2-я редакция)	349
Вторая лекция	358

II. Русская литература

1. Литературные взгляды В. Г. Белинского (1897 г.)	367
2. Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского (1897 г.)	412
3. Добролюбов и Островский (1911 г.)	452
4. Об чем спор? (1878 г.)	475
5. Два слова читателям-рабочим (1885 г.)	483
6. Реакционные жрецы искусства и г. А. В. Стерн (1888г.)	488
7. «Русский вестник» в роли защитника революционеров (1888 г.)	501
8. Гл. И. Успенский (Посвящается С. М. Кравчинскому) (1888 г.)	504
9. С. Каронин (1889 г.)	555
10. Н. И. Наумов (1897 г.)	595
11. «Поэзии Т. Гр. Шевченко заборонены в России» (1890 г.)	616
12. В. Быстренин «Житийские были» (Рецензия, 1897 г.)	617
13. Н. А. Некрасов (Посвящается Донскому комитету Р. С.-Д. Р. Пар- тии, 1903 г.)	622
14. Н. А. Некрасов. Конспект речи (не датиров.)	640
15. Похороны Н. А. Некрасова (1917 г.)	642
16. Симптоматическая ошибка (1907 г.)	646
17. Толстой и природа (1908 г.)	651
18. Заметки публициста «Отсюда и досюда» (1910 г.)	655
19. Смещение представлений (Учение Л. Н. Толстого) (1910 г.)	664
20. Смещение представлений (По поводу одной малоизвестной книги) (1910г.)	682
21. Карл Маркс и Лев Толстой (1911 г.)	693
22. Еще о Толстом (1911 г.)	711
23. Толстой и Герцен (Неопубликованная лекция)	725
24. Толстой и Герцен (Первый конспект неопубликованной лекции)	734
25. К психологии рабочего движения (Максим Горький «Враги») (1907 г.)	738
26. Три письма Г. В. Плеханова к А. М. Горькому (1911—1913 гг.)	756
27. Из воспоминаний об А. Н. Скрябине (Письмо к доктору В. В. Богород- скому, 1916 г.)	759

III. Западноевропейская литература

1. О романе фон Поленца «Крестьянин» (1902 г.)	765
2. Генрик Ибсен (1906—1908 гг.)	770
3. Сын доктора Стокмана (1910 г.)	816
4. Две рецензии на книги Г. Лансона по истории французской литера- туры (1907 г.)	835
5. Рецензия на книгу Г. Могра «Последние дни одного общества» (1897 г.)	849
Комментарии	860

