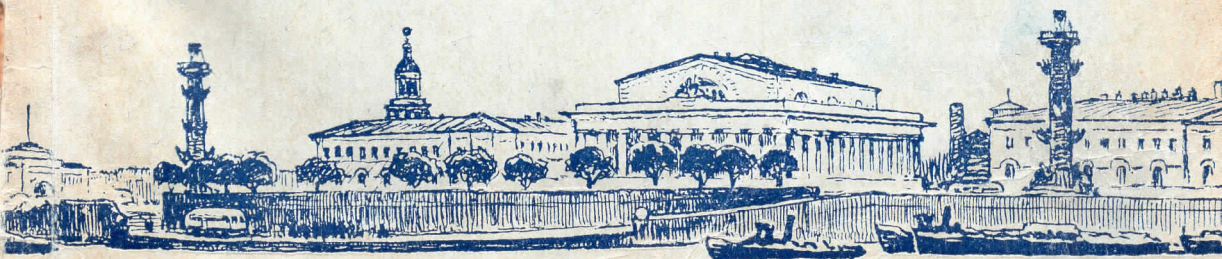


Нева

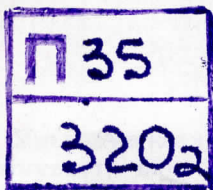
12

Декабрь • 1956



Нева

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ



ОРГАН
СОЮЗА
ПИСАТЕЛЕЙ
СССР

12

Декабрь

Государственное издательство
художественной литературы
МОСКВА · ЛЕНИНГРАД

1956

Литературная критика

Л. ПЛОТКИН

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Г. В. ПЛЕХАНОВА

1

В 1905 году в Венеции открыта была выставка. Плеханов написал о ней подробную статью под названием «Пролетарское движение и буржуазное искусство». Детально разбирая и хорошие и плохие полотна, он пришел к выводу, что современное буржуазное искусство глухо к стремлениям рабочего класса, сторонится освободительного движения своего века.

Статья эта, равно как и многие другие работы, примыкающие к ней, примечательна во многих отношениях. И прежде всего она знаменательна тем, что привлекает внимание к той стороне литературной деятельности Плеханова, которая в работах о нем чаще всего оставалась в тени. В многочисленных исследованиях и статьях о Плеханове интерес сосредоточивался по преимуществу на общих методологических предпосылках его эстетики. Происхождение искусства, роль труда в развитии эстетических представлений, зависимость художественного творчества от общественного бытия, задачи социологической критики, оценки отдельных русских и западных писателей — вот круг вопросов, который, как правило, интересовал исследователей.

Было бы, разумеется, неправильно оспаривать важность всех этих проблем. Неверно было бы отрицать, что они занимают у Плеханова большое место. Но нельзя упускать из виду одну существенную особенность деятельности Плеханова, а именно то, что он был еще и страстным поборником нового искусства, и вопрос о судьбах художественного творчества, о путях его, об его прошлом и будущем был предметом его неотступных, глубоких и зачастую тревожных размышлений. Работы Плеханова этого типа весьма почетельны и для нашего времени.

Плеханов был глубоким знатоком и тонким ценителем русской и мировой литературы и, изучая художественную жизнь конца XIX—

начала XX века, не мог не видеть, что общий упадок буржуазной цивилизации накладывает свой отпечаток и на искусство.

В живописи Плеханову пришлось столкнуться с импрессионизмом и кубизмом, а в литературе — с символизмом. Многие из того, что было сказано Плехановым по поводу этих характерных течений в искусстве, не утратило своего интереса и сегодня.

Необходимо со всей энергией подчеркнуть, что Плеханов вовсе не был старомодным ригористом. Он ценил технические завоевания импрессионизма и отвергал мысль, будто бы не видит в нем ничего хорошего: «Совсем нет! Я считаю неудачными многие из тех результатов, к которым пришел импрессионизм, но я считаю, что поставленные им на очередь технические вопросы имеют немалую ценность».

И дальше, говоря о шведском художнике Карле Ларсоне, он писал: «У него так много света, воздуха, жизни, что стена, занятая в шведском зале его акварелями, производит поистине освежающее и бодрящее впечатление. Если кто умеет передать световую „улыбку“, то именно Ларсон, и если он в самом деле многим обязан импрессионистам, то они, по справедливости, могут гордиться своим благотворным влиянием». Мало того, Плеханов даже признавал заслуги импрессионизма перед будущим. «Внимательное отношение к световым эффектам, — пишет он, — увеличивает запас наслаждений, доставляемых человеку природою. А так как в „будущем обществе“ природа станет для человека, вероятно, гораздо дороже, чем теперь, то необходимо признать, что импрессионизм работает, хотя и не всегда успешно, на пользу *этого* общества».

Но при всем этом модернистская живопись наталкивает Плеханова на самые печальные и тревожные размышления о судьбах современного ему искусства. В картине Тооропа «Молодое поколение» он видит «что-то вроде леса, состоящего из чего-то вроде деревьев. Какая-то женская голова, выглядывающая из

какой-то расселины, а на переднем плане, с левой стороны, — телеграфный столб. Пойми, кто может, — заключает Плеханов. — Это не картина, а ребус».

Говоря о неудачном колорите работы другого художника — Германа Англады, — Плеханов добавляет, что не лучше обстоит дело у последнего и с *рисунком*. «Его „Пляшущая цыганка“ напоминает собою скачущего центавра. На спине у этого развеселившегося урода торчит горб, а его мускулистые руки, которым позавидовал бы любой атлет, оканчиваются крючками, снабженными чем-то вроде плавательных перепонок. Я в жизнь свою не видал картины, производящей более антиэстетическое впечатление. В этом смысле она далеко оставляет за собою сизых старцев Тооропа».

Такие же болезненные процессы, ту же густоту, хвастливость, крикливую парадоксальность видел Плеханов и в модернистской литературе. Говоря о мистицизме в поэзии символистов, Плеханов подчеркивал, что «искусство, стремящееся к тому, „чего нет на свете“, создает „бледной немочью“. Оно характеризует собою упадок целой системы общественных отношений и потому очень удачно называется декадентским».

Трагедию упадочного искусства Плеханов усматривал в том, что оно лишено содержания, что *ему нечего сказать миру*. Отсутствие идейности — вот, по мнению Плеханова, один из главных признаков упадка художественного творчества.

Мы знаем, что идейность порой отождествлялась с элементарной политической агитационностью. Для Плеханова понятие идейности было глубокой, внутренне богатой категорией.

Плеханов доказывал, что формы проявления идейности в искусстве бесконечно разнообразны. Флобера и Мопассана обвиняли в объективизме, в бесстрастном, хотя и мастерском, изображении жизни. Плеханов с этим не согласен.

Рассуждая о реализме «Мадам Бовари» и «Дома Телье», он писал: «...Тут, собственно, нет равнодушия к содержанию: тут внимательное изучение и заботливое изображение той самой буржуазной пошлости, против которой восставали романтики. Тут идейный энтузиазм, энтузиазм отрицательного отношения к окружающей среде».

Плеханов справедливо подчеркивал, что любое новаторство, любые творческие искания оправданы только тогда, когда за ними стоит большое внутреннее содержание. Когда же художник поддается «искушению *поражать зрителя парадоксальностью эффектов*, тогда приходится признать, что он пошел по прямой дороге к уродливому и смешному. Тут с полной силой сказывается действие того психофизиологического закона, который гласит, что ощущение есть логарифм раздражения: чтобы усиливать эффекты, — а усиливать их художники вынуждают взаимной конкуренцией, — необходимо все более и более увеличивать дозу парадоксальности и незаметно для себя вдаваться в карикатуру».

Сторонники модернистской живописи ссылались на традиции старого испанского искусства. Им Плеханов отвечал: «Старая испанская живопись не чуждалась, правда, эффектов; но у нее было богатое внутреннее содер-

жание; у нее был целый мир идей, сообщавший ей „душу живу“».

Пользуясь словами одного художника, Плеханов хорошо сказал, что «истинно прекрасное художественное произведение всегда выражает „*лиризм великой души*“». «Чтобы с успехом идти по следам Микель-Анджело, надо уметь мыслить и чувствовать так, как мыслил и чувствовал великий флорентинец, надо уметь страдать страданиями окружающего общества, как страдал ими он».

Беда модернистского искусства, подчеркивал Плеханов, не в том, что оно стремится усовершенствовать средства художественного выражения, а в том, что *ему нечего сказать*, что у него *ничего нет за душой*, и поэтому оно старается ошеломить воображение экстравагантными и парадоксальными новшествами.

В чем же видел Плеханов выход из того тупика, в который завела искусство упадочная культура буржуазии? Этот выход он видел в приобщении к великим освободительным движениям века. Это вовсе не значит, что Плеханов навязывал художнику или писателю какой-нибудь определенный круг тем, что он рекомендовал им какие-нибудь специальные стилистические средства. Отнюдь нет. Он говорил просто о том животворном роднике народной жизни, который один только мог оплодотворить настоящее искусство.

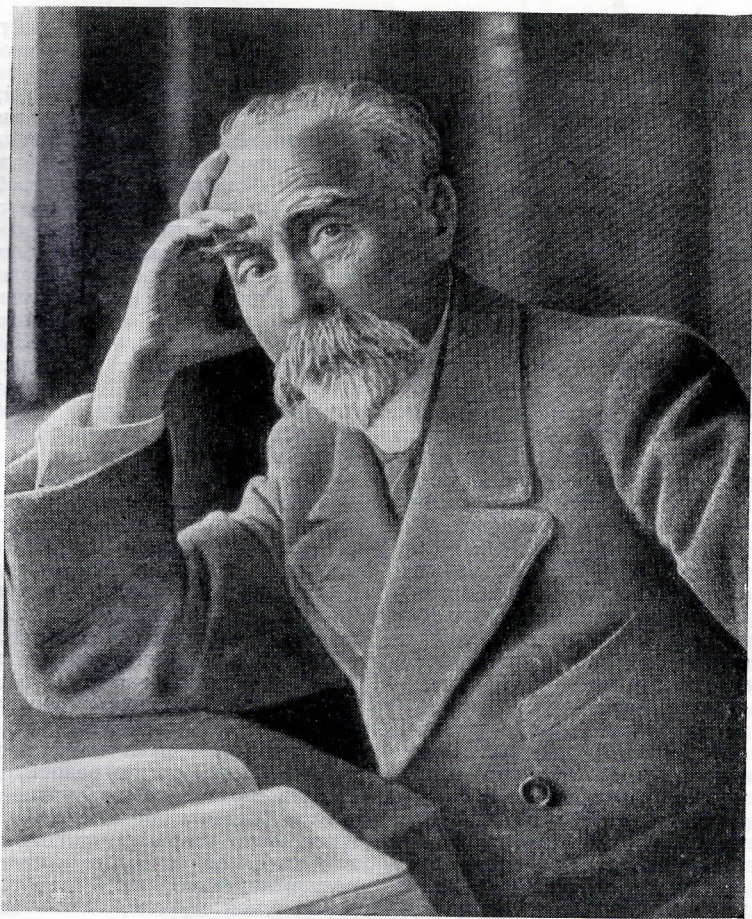
«Можно с уверенностью сказать, — писал он, — что всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени». При этом Плеханов делал одно, чрезвычайно важное, добавление: «Нужно только, чтобы эти идеи вошли в его плоть и в его кровь, чтобы он выражал их именно как художник».

Отвечая современным ему эстетам, которые сознательно третируют социальную тему, «политическое искусство», Плеханов ссылался на опыт французской революции: «...Что касается французского искусства эпохи революции, то „санкюлоты“ и вывели его на такой путь, по какому не умело ходить искусство *высших классов*: оно становилось *всенародным делом*».

В устах Плеханова это была высшая оценка...

А для того чтобы стать вровень с веком и понять великие процессы происходящего в жизни, отмечал Плеханов, нельзя не оценить по достоинству пустоту, бессодержательность и внутреннюю порочность упадочного искусства буржуазии.

Как мне кажется, именно в этом пункте Плеханов ближе всего стоял к ленинской эстетике, к его учению о партийности литературы. У нас принято в первую очередь останавливаться на разногласиях между Лениным и Плехановым, на том, что их различало. Эти разногласия были действительно существенны. Они давали себя знать и в вопросах литературы. Достаточно напомнить хотя бы о различном подходе к Толстому и Горькому. Но нам известны и высокие оценки Лениным Плеханова. И именно в борьбе за искусство больших чувств и мыслей, связанное с народом, с его освободительным движением, Плеханов выступал наиболее ярко как выразитель социалистической эстетики, здесь он ближе всего подходил к Ленину.



Г. В. Плеханов (1856—1919).

2

Эти мысли Плеханова представляются нам глубоко значительными и важными и теперь. В наших спорах об искусстве вполне оправдано стремление преодолеть гнетущий примитив, освободиться от вульгарных схем, дать простор творческим исканиям. Но нельзя не видеть, что иногда подвергаются сомнениям неопровержимые ценности, завоеванные нами в длительной борьбе ценой больших усилий. Это сказывается и в некоторых выступлениях наших товарищей, проявляется и в дискуссиях, которые развертываются сейчас в странах народной демократии.

Мы не сомневаемся, что в современной польской живописи есть немало ярких талантов и что их произведения отмечены подлинно реалистической жизненной силой. Но нельзя не пожалеть, что до сих пор, как можно судить, в художественной жизни Польши есть явления, которые не могут не смутить самого благожелательного наблюдателя.

Вот перед нами один из последних номеров журнала «Польша». Он богато снабжен репродукциями. Конечно, судить по репродукциям трудно, но даже и по ним видно, что в живописи и скульптуре Польши есть сильные, выразительные и оригинальные произведения. Наряду с этим есть, однако, и та-

кие вещи, от которых становится не по себе. Создается впечатление, будто тебя перенесли на полвека назад, к тем временам, когда Плеханов должен был разъяснять несостоятельность кубизма, будто не было упорной борьбы в мировом прогрессивном искусстве против болезненных процессов в художественной культуре, будто, побывав на венецианской выставке вместе с Плехановым, с огорчением наблюдаешь за невеселыми шалостями художников.

В восьмом номере журнала «Польша» за 1956 год воспроизведена картина Ежи Новосельского «Пейзаж». На фоне улицы — фигура женщины: непомерно длинные ноги, черный прямоугольник торса и огромные губы — и больше ничего. Тут же рядом гуашь Марека Влодарского «Голова» — довольно наивное подражание кубизму: «Голова» состоит из небрежно выполненных геометрических фигур. Донельзя плохо чувствуешь себя в этом уродливом мире смещенных пропорций, обезображенных лиц и искаченных тел. Как бы то ни было, здесь еще можно о чем-нибудь догадаться, но что делать с картинами Мариана Богуша «Дрезденский натюрморт» и Тадеуша Кантора «Метафора», воспроизведенными в том же номере журнала?!

В «Дрезденском натюрморте» можно еще разобрать стол и раковину на нем, все же остальное — сплошная загадка. Какое-то хи-

мерическое сплетение не то растений, не то каких-то частей скелета, а у Кантора и вообще ничего понять нельзя. Называется его картина «Метафора». Метафора — это употребление слова в переносном значении, но ее цель — сделать подразумеваемый предмет или явление ярче, отчетливее. Что кроется за метафорой Кантора — уму непостижимо. В правом углу, если долго и пристально всматриваться, различаешь голову коровы, очевидно разглядывающей какое-то несущееся чудовище — не то машину, не то животное. Бог с ней, с этой метафорой! Здесь абстрактная живопись празднует полную победу не только над реализмом, но и над здравым смыслом вообще.

Мне кажется, что и некоторые теоретические соображения, приведенные в журнале, внутренне связанные с такой художественной практикой, вызывают серьезные опасения.

Критик и публицист Марцин Червинский стремится объяснить модернистские увлечения особенностями польского художественного развития. До второй мировой войны буржуазное правительство Польши не поддерживало «модернистские тенденции в искусстве, заказов или покупок практически не было. Официальной поддержкой пользовалась только живопись с традиционными батальными темами, бытовой идиллией, панегирическим портретом и т. п.».

Что же касается народно-демократической Польши, то, по мнению Червинского, «многие польские теоретики и организаторы искусства увлеклись воспитательной миссией живописи, понимаемой почти как в XIX веке. Эта миссия понималась так, что живопись должна воздействовать, подобно литературе или даже печати, как отображение событий, главным образом исторических и торжественных. Стремилась воскресить живопись, умершую естественной смертью еще в прошлом столетии. В ней изменялись только фон и персонажи. Совершенно забыли о самостоятельном развитии изобразительного искусства, о его связи с современным стилем жизни, определяемом техникой, и, наконец, о том, что живопись утратила некоторые функции в пользу фотографии и фильма, намного лучше соответствующих репортажу, непосредственной документальной и воспитательной роли. Последний период внес коренные исправления в понимание искусства. У нас поняли, что содержание живописного творчества было принесено в жертву пропагандистской роли».

Юлиан Пшибось следующим образом выражает против искусства, близкого к действительности: «О, святая наивность пропагандистов и художников! Неужели вы в самом деле считаете, что крестьянин, увидев нарисованный трактор, вступит в производственный кооператив?.. Картины-иллюстрации могут нравиться только любителям фотографии. Чтобы идея потрясла и убедила, картина должна быть не иллюстрацией, но художественно схваченным видением, то есть синтезом действительности, обостренным игрой форм и цветов».

К. Т. Теплиц считает, что «если мы встанем на ту точку зрения, что все, что он (художник. — Л. П.) делает, должно быть сразу понятно массам, должно быть для них очевидным, то мы откажемся от всякого прогресса

в искусстве... Что это за прогресс, если он каждому известен, если все его понимают и привыкли к нему?»

Для нас, советских читателей, возражения подобного рода не содержат ничего нового; и презрительное третирование классиков, и стремление отгородиться от литературы, и нарочитое окарикатуривание требования правды жизни в искусстве — все это вариации давным-давно известных нам эстетических постулатов декадентов. От того, что их повторяют не в начале, а в середине XX века, они не стали ни новей, ни убедительней.

Можно было бы очень многое возразить нашим польским друзьям. Начать с того, что эпитетство может принимать самые разнообразные облики. Почему художник, считающий своим учителем Репина, Сурикова или Яна Матейку, должен быть презрительно обозван эпитетом, а тот, кто подражает современными западным абстракционистам, удостоивается звания новатора? Конечно, превращать живопись в раскрашенную фотографию нелепо, конечно, парадные, пышные и фальшивые композиции бессмысленны, но кто же понимает воспитательную роль живописи так примитивно, как это изображает Юлиан Пшибось?

Польские товарищи говорят, что искусство должно выразить эпоху. Но каким образом можно выразить эпоху загадочными ребусами типа картин Кантора и Богуша, чем могут они обогатить чувства и мысли строителей нового общества, какую радость могут они доставить им своими мрачными аллегориями?

К. Т. Теплиц спрашивает: что это за прогресс, если он сразу становится доступным для масс? Мы слышали возражения такого рода в недавние годы, когда речь шла о модернистской музыке. К. Т. Теплиц думает, стало быть, что абстрактная и кубистская живопись не сразу, но все-таки дойдет до народа и когда-нибудь станет достоянием масс. Мы глубочайшим образом убеждены, что до здравого, неиспорченного сознания эксперименты сторонников абстрактного искусства никогда дойти не смогут.

Некоторым деятелям искусства, склонным к декадентским модернистским увлечениям, вероятно кажется, что «дрезденскими натюрмортами» и «метафорами» они протестуют против примитивной идеологии. Но нельзя не обратить внимание на то, что этот протест приводит их к другим примитивам. Сила искусства — в его непосредственности. Но о какой же непосредственности может речь идти, когда разговор заходит о картинах, напоминающих замысловатый ребус? Это же чисто рассудочные, умозрительные, головные построения. Только здесь идея, в отличие от настоящих произведений искусства, вырастает не из живой действительности, выраженной художником, а из рационалистической, заранее заданной абстрактной схемы, придуманной зачастую очень плохо и прямолинейно. Плеханов неоднократно предупреждал, что борьба против идеологии мстит за себя проникновением в искусство дурной «идеологии».

Не приходится спорить против того, что в нашей справедливой борьбе с упадочным искусством мы зачастую впадали в крайность и слишком легко расправлялись со сложными и противоречивыми явлениями

художественной жизни. Это относится, пожалуй, в равной мере ко всем областям творчества. В живописи по разряду формализма заносились произведения крупнейших и оригинальнейших мастеров. В литературе оказались вычеркнутыми одно время из истории и преданными анафеме большие поэты предоктябрьской поры. Все это так. Но из этого вовсе не следует, что мы совершенно отказываемся от каких-то определяющих эстетических критериев и что мы провозглашаем нашим девизом беспринципный эклектизм.

Борьбе за новое искусство несомненно вредят догматизм, узость, сектантство. Но не меньше, если не больше, вредит ей и эклектическое всепрощение, отсутствие принципов, отказ от программы.

Я не собираюсь поучать наших польских товарищей. Тем более не склонен навязывать им какие-либо взгляды. Искусство каждой страны развивается в соответствии с национальными ее традициями.

Польский народ успешно строит социализм, велики успехи его и в области культуры и искусства. Несомненно, что новое социалистическое искусство не дается легко, и оно не приходит готовым, здесь неизбежны и искания, и ошибки, и заблуждения. Важно лишь выбрать правильные общие пути развития. И мне кажется, что некоторые художники и теоретики и у нас и в странах народной демократии ищут не там, где можно что-нибудь найти. Если всерьез считать, что искусство должно *выразить эпоху*, то надо отчетливо понять, насколько мешае осуществлению этой задачи то, что еще полвека тому назад Плеханов называл «искусством бледной немочи».

Плеханов отчетливо видел, что модернизм — явление буржуазной культуры. Это, конечно, было бы еще полбеды — лучшие плоды этой культуры не могут не стать ценностями нового человечества, но модернизм — продукт *распада* целого общества, целой формации, а гнилостные отходы предыдущей эпохи вряд ли могут войти составным элементом в культуру нового общества.

3

На одном примере мы попытались показать, что Плеханов — это не просто академическое прошлое и что в его работах можно найти много ценного и поучительного и для наших дней. Это вовсе не значит, что мы должны канонизировать Плеханова или что, напротив, любое положение его критических работ нам следует оценивать с точки зрения наших внешних представлений.

Плехановское наследие претерпело немало превратностей: было время, в начале тридцатых годов, когда рапповские теоретики провозгласили лозунг: «За плехановскую ортодоксию». Это была медвежья услуга и нашей эстетике и самому Плеханову. Затем наступила пора «изничтожения», когда каждое утверждение Плеханова рассматривалось изолированно и подвергалось оценке с точки зрения современных представлений. Сейчас, в большой исторической перспективе, мы можем объективно оценивать и силу и слабость этого крупного мыслителя. Для этого надо брать не разрозненные отдельные высказывания и

цитаты, а понять внутренний смысл деятельности Плеханова, ее концепцию, ее пафос.

В рамках настоящей статьи, разумеется, можно только наметить эту тему.

Плеханов как теоретик сформировался в ходе революционной борьбы русского пролетариата. Разносторонне и блестяще образованный человек, он сыграл огромную роль в распространении марксизма; и, несмотря на все ошибки Плеханова, несмотря на его меньшевистские иллюзии и заблуждения, эта заслуга его перед русским и мировым социалистическим движением никогда не будет забыта.

Плеханову приходилось отстаивать марксизм прежде всего в борьбе с идеализмом, с субъективистскими теориями. Этого нельзя не учитывать вообще и, в частности, когда мы говорим об его эстетике.

Огромную область искусства Плеханов рассматривал как частную сферу применения марксистского тезиса о зависимости идеологии от общественного бытия. Он иллюстрировал это на материале первобытного искусства. С такой точки зрения он анализировал развитие французской литературы XVIII века. Это было для него отправным пунктом и при оценке современного состояния искусства и в его размышлениях о будущем. Борьба за новое искусство, критика идеалистических теорий в эстетике, дальнейшее развитие взглядов русских революционных демократов, применение марксизма к объяснению художественного творчества — во всем этом была сила Плеханова. Он ставил перед собой новую и необычайно трудную задачу: он хотел не просто *выяснить* особенности того или иного явления художественной жизни — он стремился *объяснить причину* его возникновения, развития, расцвета или упадка. И здесь Плеханов часто выступал во всем блеске своего критического мастерства.

Достаточно напомнить его анализ развития французской драматургии и живописи XVIII века, его оценку пьес Гамсуна и Ибсена, его работы о народнической беллетристике.

Велика заслуга Плеханова в развенчании идеалистических мифов относительно происхождения, сути и целей искусства. Ему удалось блестяще обосновать мысль о том, что искусство рождается под влиянием общественной потребности и что борьба классов определяет собою не только политическую жизнь, но и художественное развитие человечества. Однако в этом социальном обосновании искусства была не только сила, но и известная слабость Плеханова — черты социологического схематизма. Литература и искусство есть отражение в образной форме общественного бытия, точнее — определенной классовой психологии. Следовательно, психология, которая выражена в художественном произведении, может и должна быть переведена на язык социологических понятий — так полагал Плеханов.

Плеханов считал, что предшествовавшая критика, то есть критика Белинского, переводила художественное произведение на язык философии, — а наша задача состоит в том, чтобы перевести его на язык социологии.

«Враги» Горького были для Плеханова драгоценным материалом, позволяющим судить о психологии современного ему рабочего движения.

Ну, а как же быть с художественным *качеством* произведения? На это Плеханов отвечал своим учением о двух актах материалистической критики. Найти социологический эквивалент произведения и дать ему эстетическую оценку — таковы они, эти два акта. Не обнаружить внутреннюю идейно-художественную концепцию создания искусства, не понимать его в его внутренней цельности и органичности, а лишь установить его социологический эквивалент и дать ему оценку — вот к чему должны стремиться критики-марксисты.

Но слишком прямолинейное понимание зависимости искусства от общественной жизни даже Плеханова приводило к неверным утверждениям. О романе «Евгений Онегин», например, он писал:

«В свое время роман этот наделал много шума, да и теперь его еще с удовольствием читают люди высших классов. Но если, пользуясь воскресным отдыхом, за него возьмется человек, проработавший целую неделю на фабрике, то его вряд ли займут похождения „разочарованного“ барина. Такой человек видел много настоящего, неподдельного горя, но он не знал „хандры“ и „разочарования“ точно так же, как не знали этих мудреных вещей те крепостные крестьяне, с которых получал оброк господин помещик Онегин. Рабочий просто не поймет внутреннего содержания этого романа».

Черты прямолинейности в социальном анализе диктовали Плеханову и такие утверждения: «Л. Толстой — барин до конца ногтей даже там, где он кажется революционером. В его отрицании нет ни одного атома новаторских стремлений».

Мы ни в каком случае не хотим делать Плеханова ответственным за грехи вульгарной социологии. Плеханов понимал всю диалектическую сложность взаимосвязи искусства с общественной жизнью. Он неоднократно подчеркивал, что экономический фактор лишь в *конечном счете* влияет на развитие художественного творчества. Да и, наконец, как уже отмечалось, у Плеханова слишком развито было эстетическое чутье, чтобы он мог допускать плоские домыслы вульгарно-социологического толка. Но все же к этой стороне литературно-критической деятельности Плеханова следует отнестись с особой осторожностью и опаской, потому что и теперь еще живучи элементы социологического схематизма.

Правда, сейчас вряд ли возможно появление учебников, в которых пессимизм Лермонтова объяснялся бы падением хлебных цен в тридцатых годах XIX века. Но вот мне пришлось недавно познакомиться с диссертацией о творчестве И. С. Никитина, и что же оказывается: вся поэзия Никитина рассматривается как «отражение» социального положения крестьянства, городской бедноты, городских кустарей, предпринимателей и трудящихся женщин.

Разумеется, не в крайностях, не в социологических схемах суть и смысл деятельности Плеханова. Сила его — в широте взгляда на

искусство, в стремлении понять общую закономерность его развития, в борьбе против всего болезненного, тлетворного и упадочного в художественной деятельности, в отстаивании искусства, связанного с самыми благородными и светлыми движениями человечества, искусства, которому принадлежит будущее.

Мы начали статью с пессимистической оценки Плехановым современного ему буржуазного искусства. Но тревожные размышления его сменялись бодрыми и радостными нотами, когда он говорил о будущем, о новом искусстве пролетариата.

В 1885 году Плеханов писал, обращаясь к рабочим:

«У вас должна быть *своя* поэзия, *свои* песни, *свои* стихотворения. В них вы должны искать выражения *своего* горя, *своих* надежд и стремлений.

Чем сознательнее станете вы относиться к своему положению, чем больше гнева и негодования будет возбуждать в вас ваша современная участь, тем настойчивее будут эти чувства проситься наружу, тем богаче будет ваша поэзия.

И не одно только горе, не одно отчаяние найдет в ней свое выражение. Понявши, что такое *есть* работник, вы поймете, *чем* он может и должен быть. Рядом с недовольством настоящим в вас будет расти вера в то великое будущее, которое открывается теперь перед рабочим классом всех цивилизованных стран. И эта вера также отразится в вашей поэзии; она-то и сделает ваши песни громкими, могучими и гордыми, как победный клич всеобщей свободы, истинного равенства и всеобщего братства».

В торжестве этого нового, социалистического искусства немалая доля заслуги и Плеханова.

Хотелось бы, наконец, отметить еще одну черту в Плеханове, необыкновенно дорогую для нас. Плеханов был выскательным мастером слова. О чем бы он ни писал — о философских взглядах Августина и Боссюэ или об эстетике Чернышевского, о французской драматургии или о повестях Каронина и Наумова — вас пленяет выразительность, законченность, ясность и, я бы сказал, изящество самого изложения. Любая работа его тщательно продумана в построении, в системе доказательств, в выводах, отточена в формулировках. Вслед за Белинским, Писаревым, Чернышевским Плеханов доказал, что критическая статья может быть высокой литературой, высоким искусством слова.

Как часто мы забываем об этом! Разве не попадают у нас сплошь да рядом статьи, правильные по существу, но написанные ужасным языком канцелярских реляций, украшенные всеми цветами бюрократического словотворчества. Плеханов служит для нас не только богатым источником знаний, но и образцом необыкновенно требовательного отношения к литературному качеству критических работ.



СОДЕРЖАНИЕ

Некролог А. И. Черненко	3	В. Баскаков. Право художника	155
А. Прокофьев. Признания. <i>Стихи</i>	5	<i>Литературный дневник</i>	
Бернард Шоу. Почему она не пожелала. <i>Маленькая комедия. Перевели с английского М. Щерешевская и Е. Сосинский.</i>	9	В. Саянов. Путь к вершине	159
А. Хаава. «На озере затихшем...». Твоя бабушка. Один лишь раз любовь бывает. «Не могу я жить без песен...». «Не примчаться вместе с ветром...». «Принеси мне, мой любимый...». <i>Мы. Стихи. Перевел с эстонского В. Кежун.</i>	17	А. Рубашкин. Подвиг писателей мира	163
Г. Гор. Однофамилец. <i>Повесть. Окончание</i>	19	В. Тимофеева. Всегда с народом	168
В. Соколов. «Отодвинул ветер занавеску...» <i>Стихи</i>	94	<i>Из литературного прошлого</i>	
А. Минчковский. День жизни. <i>Рассказ</i>	95	А. Лесс. В квартире дяди Гиляя	171
Н. Вагнер. Зойкин жених. <i>Рассказ</i>	105	<i>По страницам книг и журналов</i>	
<i>Воспоминания</i>			
Ф. Евсеев. По ленинскому пути	109	И. Авраменко. Книга об Октябрьском восстании Ю. Пухов. Люди с оружием. Н. Никулина. Горький в Ленинграде. Д. Молдавский. Веселые приключения. Е. Вечтомова. Поэт в строю. В. Рождественский. Египет говорит о себе. В. Андреев. Новый журнал	175
ДЕЛА И ЛЮДИ НАШИХ ДНЕЙ			
П. Морозов. Сельское хозяйство Российской Федерации в шестой пятилетке	115	САТИРА И ЮМОР	
В. Головинский. Созидание	119	Ю. Кларов. Человек и кресло. <i>Рассказ.</i> Д. Вааранди. Парни-лодыри. <i>Стихи. Перевела с эстонского Н. Яворская.</i>	
М. Жестев. Карьера Еремы. <i>Очерк</i>	123	Ф. Котта. Рифмованные заметки. <i>Стихи. Перевел с эстонского В. Рушкис.</i>	
<i>Новые города</i>			
А. Тимофеев, М. Зерницкий. Город юности — Салават	129	Невская галерея. «Все... о прошлом». <i>Рис. И. Игина. В. Иванов.</i> На Кокчетавской пелине. <i>Стихи.</i>	
<i>Спорт</i>			
С. Ненмасов. Большой спортивный год	131	В. Бахнов, Я. Костюковецкий. Вверх и вниз. <i>Басня.</i> По страницам сатирических журналов	181
ИСКУССТВО			
С. Дрейден. Дружба, и еще раз дружба, ТНП!	137	ИЗ ПОЧТЫ «НЕВЫ»	
Е. Калмановский. На театральных путях и переулках	142	В. Иванов. Энергия недр. ♦ Ю. Непринцев. «Будет жить!» ♦ В. Орешников. «Вечером» ♦ А. Зайцев. «На пастбищах Алагега» ♦ М. Чехова. Об одной пьесе А. П. Чехова. ♦ В. Гиль. Награда имени Анны Павловой ♦ В. Звонков. Судана, ядерном «горючем» ♦ Девятая «Невская среда» ♦ Н. Щербаков. Могила Анны Керн	186
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА			
Л. Плоткин. Об эстетическом наследии Г. В. Плеханова	149	Снимки фотолюбителей	191

М-ХИ-9890

ОЗ 197г.
Акт № 32

Главный редактор А. И. ЧЕРНЕНКО

Редакционная коллегия:

С. А. ВОРОНИН, А. В. ГРИН, Е. Е. ЕФРЕМОВ (зам. главного редактора),
С. С. КАРА, В. С. МЕЙЛАХ, С. С. ОРЛОВ,
Е. П. СЕРЕБРОВСКАЯ (зам. главного редактора), М. Л. СЛОНИМСКИЙ.

Художеств. редактор Г. А. Коротков. Технич. редактор В. А. Макрушин.

Год издания 2-й. М-43230. Подписано к печати 23/ XI 1956 г. Тираж 60 000 экз. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печ. л. 12=16,44 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 20,95+4 вкл. 0,59=21,54. Зак. 1680.

Министерство культуры СССР. Главное управление полиграфической промышленности. 2-я типография «Печатный Двор» им. А. М. Горького. Ленинград, Гатчинская, 26.