

ГЛАВА IV

ПЛЕХАНОВ И ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

1. Искусство и буржуазное общество

Литературно-эстетическая деятельность Плеханова проходила в период важных сдвигов и перемен в художественной жизни России и Западной Европы. Молодой Плеханов, участник демократического движения 70-х годов, был современником Некрасова и Глеба Успенского, свидетелем громадных успехов русской прозы в творчестве Достоевского и Толстого, шумных выступлений вождя французского натурализма Золя. Плеханов 900-х годов присутствовал при завершении деятельности Толстого-художника и мыслителя и расцвете дооктябрьского творчества Горького, наблюдал зарождение и активизацию модернистских течений в литературе и искусстве — от символизма до футуризма и от позднего импрессионизма до кубизма. Участие в международном рабочем движении, следование принципам диалектико-материалистического понимания вопросов теории и истории искусства, обширные знания в различных областях художественной культуры — все это позволило ему найти точный масштаб и верные критерии анализа и оценки главных направлений в литературе и искусстве его времени, а также предшествующих эпох.

Одним из центральных пунктов размышлений Плеханова, связанных с литературой и искусством, является общий вопрос о судьбах искусства в буржуазном обществе, о его прошлом и настоящем, о перспективах его развития в будущем — в связи с успехами рабочего движения и социализма.

Характеризуя отдельные этапы искусства в эпоху капитализма и анализируя современную историко-художественную ситуацию, Плеханов во многом опирался на марксово понимание экономической структуры буржуазного общества и характера капиталистического производства как враждебных искусству, этой специфической форме духовного производства (см. XIV, 177—178). Вместе с тем нужно отметить, что Плеханов освещает в своих работах не столько глубинные экономические причины этой враждебности, сколько её конкретные проявления, социально-психологические и эстетические по-

следствия. Он уделяет, в частности, большое внимание тому, как оразилась коллизия между искусством и капитализмом в самом содержании произведений искусства, в позиции художников по отношению к буржуазному миру.

Рассматривая искусство итальянского Возрождения, Плеханов отмечает, как в творчество Рафаэля, Леонардо да Винчи и Микельанджело, знаменующее победу земного идеала над христианско-монашеским и преисполненное мощи, света и радости земной жизни, врываются драматические и трагические ноты. Они навеяны противоречиями окружающей художников буржуазной действительности. Глубоко потрясающую драму столкновения добра и зла запечатлел Леонардо да Винчи в своей знаменитой фреске «Тайная вечеря». Не менее драматичное содержание несут скульптуры Микельанджело. «Говорят: «цель искусства — красота». Но это вообще не верно. Возьмем «Пробуждение» Микель Анджело. Это — замечательная статуя. Но ясно, что не красота была целью художника. Собственно красавицей эту женщину, как и «Ночь», назвать нельзя. Отчего же она на всех производит впечатление великого художественного произведения? Оттого, что она хорошо выражает идею беспредельной грусти. Но это не личная грусть»⁴²⁸. Яркое выражение конфликта между художником и миром буржуазной жизни Плеханов нашел в четверостишии Микельанджело, написанном им от имени статуи «Ночь» на самой заре капиталистической эры:

Молчи, прошу — не смей меня будить.

О, в этот век преступный и постыдный

Не жить, не чувствовать — удел завидный...

Отрадной спать, отрадной каменем быть.

(см. XIV, 91)

В иной форме противоречие между поэзией искусства и прозой буржуазной действительности выразилось в литературе французского Просвещения, в частности — в деятельности Дидро, теоретика и практика буржуазной драмы. Явившись теоретиком «мещанской драмы» как нового жанра, выражающего интересы и устремления третьего сословия, Дидро обогатил и углубил теорию реализма в целом. Он по-новому, в свете общего учения материалистов-просветителей XVIII века, решал проблему человека и среды в их связях и взаимоотношениях. Если для реализма эпохи Возрождения характерной была психологическая мотивировка поведения человека (именно «психологическая необходимость» составляет «главную отличительную черту драматических произведений Шекспира», VI, 274), то у Дидро выдвинута на первый план социальная

⁴²⁸ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 225.

обусловленность человеческих поступков. «Дидро требовал, чтобы сцена давала изображение не характеров, а положений и именно общественных положений» (XIV, -04). Другая черта эстетики Дидро — требование изображать на сцене не королей и куртизанов, а представителей третьего сословия — выражала борьбу молодой и революционной тогда французской буржуазии за равноправие в сфере художественного изображения. На практике, однако, само искусство Дидро обнаружило крайнюю ограниченность буржуазного человека, выдвинутого им в качестве героя новой драмы. Та добродетель, носителями которой были герои пьес Дидро «Побочный сын» и «Отец семейства», представляла в художественном освещении буржуазно-безвкусной и малосодержательной. Портрет буржуа был нарисован Дидро верно (может быть, даже вернее, чем он сам подозревал), но он не внушал симпатий (как того хотел автор) в силу полной бесцветности оригинала. По Плеханову, «отец семейства» Дидро оказался недалеким предшественником того «мещанина во фраке», фигуру которого Герцен считал камнем преткновения для искусства. То, что Дидро потерпел неудачу с попытками его поэтизации, было лишь слабым отзвуком исторической трагедии просветителей, стремившихся к свободе и равенству и подготавливавших своей деятельностью «торжество капитализма, который, как нам это теперь очень хорошо известно, трудно назвать царством свободы и равенства» (VIII, 259).

Если в эпохи Возрождения и Просвещения возможны были художественные завоевания и открытия на основе утверждения раннебуржуазного идеала, включавшего общенародные представления и чаяния (пример — мадонны Рафаэля, «Свадьба Фигаро» Бомарше), то главнейшие достижения романтизма и классического реализма Плеханов связывает с пафосом критики буржуазного общества и буржуазного человека.

Для романтизма, возникшего «после революции и империи» (XVIII, 233), воодушевлявшие просветителей иллюзии всеобщего счастья были утрачены. Он имел дело не с идеалом, а с действительностью буржуазного общества — во всей его прозаичности и пошлости. Душой романтизма становится критика и отрицание наличного буржуазного бытия. «В последние годы реставрации и в первые годы царствования Луи-Филиппа, т. е. в лучшую пору романтизма, французской молодежи тем труднее было свыкнуться с буржуазной грязью, прозой и скукой, что незадолго до того Франция пережила страшные бури великой революции и Наполеоновской эпохи, глубоко всколыхнувшие все человеческие страсти. Когда буржуазия заняла господствующее положение в обществе и когда её жизнь уже не согревалась более огнем освободительной борь-

бы, тогда новому искусству осталось одно: идеализация отрицания буржуазного образа жизни. Романтическое искусство и было такой идеализацией» (XIV, 128).

У разных школ романтизма критика буржуазного общества исходила из различных мотивов и была неодинаковой силы и глубины. Романтизм Шелли и Байрона, Рылеева и молодого Пушкина был пронизан революционным духом, тесно связан с освободительным движением народов (XIV, 255—256; X, 359—360). Не столь прогрессивной по своему положительному содержанию, но достаточно критичной по отношению к «буржуа», поклоняющемуся только пятифранковой монете, была поэзия французских романтиков и парнасцев — Бодлера и Готье, Банвиля и Леконт де Лиля. То же самое можно сказать и о немецкой романтической школе (Тик, Новалис). Все ценное и значительное в творчестве поэтов этих школ Плеханов видит в его антибуржуазной направленности — тогда как в положительном плане они могли противопоставить буржуазным пошлякам только небывалых, ходульных героев, буржуазному раздробленному человеку — идеализированного представителя патриархальной ремесленной или крестьянской общины⁴²⁹.

Особое внимание Плеханов уделил в своих работах романтической критике буржуазного общества с точки зрения его враждебности искусству и художнику. В ряде произведений романтиков конфликт между художником и окружающей его меркантильной средой делался предметом непосредственного изображения или лирического выражения. Плеханов подробно говорит в этой связи о драме Альфреда де Виньи «Чаттертон» (в которой дошедший до нищеты поэт убивает себя, отвергая совет буржуа-фабриканта оставить ничего не приносящее занятие поэзией и взяться за полезный труд — поступить в лакеи) и о цикле стихотворений Пушкина, посвященных взаимоотношениям «поэта» и «толпы». В теории «искусства для искусства», которой отдали известную дань многие деятели романтической эпохи — Кант и Шеллинг, Бодлер и Готье, молодой Белинский и Пушкин, Плеханов выделяет её антибуржуазную, антиутилитаристскую направленность. В собственной критике антиэстетического характера буржуазной цивилизации Плеханов нередко использовал наблюдения и доводы романтиков —, например, молодого Рихарда Вагнера в его знаменитом трактате «Искусство и революция» и Джона Рескина в его лекциях об искусстве.

⁴²⁹ См. суждения Плеханова о «Старике с гор» Тика и «Гейнрихе фон Офтердингене» Новалиса (Избр. философские произв., т. V, стр. 754).

В то же время Плеханов ясно понимал ограниченность романтической критики капитализма. Он объяснял её в первую очередь мелкобуржуазной природой романтизма (по крайней мере его французской ветви). В своей критике романтики в общем не выходили за пределы буржуазного горизонта и, обрушиваясь на буржуазные нравы, редко затрагивали самые основы буржуазного порядка (хотя здесь были свои оттенки и различия: так, Готье резко выступал против утопического социализма, а Жорж Санд посвятила пропаганде его идей целый ряд своих романов). Критика романтиков была ограниченной и в том смысле, что она замечала в капитализме только его дурные черты и не видела его прогрессивную, революционную сторону. В области эстетики это сказалось в пессимистическом взгляде романтиков на будущее искусства, которому технический прогресс и развитие науки якобы несут только гибель и уничтожение. В книге Поля Альбера «Происхождение романтизма» (Париж, 1887) внимание Плеханова привлекла тирада, как бы обобщавшая (со знаком минус) то, что говорилось по этому поводу романтиками: «Сколько раз я слышал разглагольствования против прозаичности этого века, целиком поглощенного материальными интересами. Некоторые прибавляли даже, что развитие наук было смертию для поэзии, которая жила только фикциями и задыхалась под гнетом безжалостной реальности»⁴³⁰. Плеханов в этом отношении разделял более трезвую и диалектическую позицию Белинского (в статье о Баратынском, XVII, 200) и Чернышевского⁴³¹.

Классический реализм, реализм XIX века, Плеханов характеризует как литературное направление, основанное на глубоком исследовании буржуазной (в Норвегии и в России — также мелкобуржуазной и крепостнической) действительности и на столь же глубокой её критике. Непревзойденное по точности изображение и коренное отрицание современной им общественной среды — таковы, по Плеханову, две главные черты большого реалистического искусства XIX века от Бальзака до Флобера и Мопассана, от Гоголя и писателей натуральной школы до Салтыкова-Щедрина и Льва Толстого.

Глубина и критичность художественного исследования действительности, которой обладало творчество художников-реалистов XIX века, определялась как самим методом реализма

⁴³⁰ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 161.

⁴³¹ «Очень замечательна тут та мысль, что развитие мышления в человеке несколько не нарушает в нем эстетического чувства», — записывал он по поводу соответствующего места диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (АДП, № 5582, ед. хр. т. 66, л. 48).

так и близостью этих писателей к демократическим и гуманистическим идеям своей эпохи. На особое место в этом последнем отношении ставилась Плехановым русская классическая литература, на всех своих этапах связанная прямо или косвенно с широким демократическим освободительным движением⁴³².

Аналитический и критический пафос классического реализма дал его представителям возможность преодолеть то препятствие, которое возникло перед искусством буржуазной эпохи в лице «мещанина во фраке». В одном месте Плеханов пишет: «Герцен, ненавидевший западноевропейское мещанство, так рисует положение, создаваемое им для искусства:

«Искусство не безразлично, — говорит он, — оно все может изобразить, ставя на всем неизгладимую печать дара духа изящного и бескорыстно поднимая, в уровень мадонн и полубогов, всякую случайность бытия, всякий звук и всякую форму, сонную лужу под деревом, вспорхнувшую птицу, лошадь на водопое, нищего мальчика, обожжённого солнцем. От дикой, грозной фантазии ада и страшного суда до фламандской таверны с своим отвернувшимся мужиком, от Фауста до Фобласа, от Requiem'a до Камаринской все подлежит искусству... Но и искусство имеет свой предел. Есть камень преткновения, который решительно не берет ни смычок, ни кисть, ни резец: искусство, чтобы скрыть свою немощь, издевается над ним. делает карикатуры. Этот камень преткновения — мещанство...».

Далее Герцен поясняет, почему мещанство является камнем преткновения для искусства.

«Дело в том, что весь характер мещанства, с своим добром и злом, противен, тесен для искусства; искусство в нем вянет, как зеленый лист в хлоре, и только всему человеческому существу страсти могут, изредка врываясь в мещанскую жизнь, или лучше, вырываясь из её чинной среды, поднять её до художественного значения»⁴³³.

На примере Флобера Плеханов показал, каким именно образом классический реализм взял это препятствие. В отличие от реалиста-просветителя Дидро, пошедшего по пути поэтизации буржуазного героя, и от романтиков, противопоставивших «мещанину во фраке» своих небывалых героев (это была попытка не взять препятствие, а обойти его), Флобер сделал буржуа «предметом художественно-верного изоб-

⁴³² См. об этом в статье Б. И. Бурсова о Плеханове в кн.: История русской критики, т. II, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 539—545.

⁴³³ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 219—220. См. А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XVI, стр. 135—136.

ражения» (XIV, 143). Это тоже было восстанием против «буржуа», но восстание на другой лад: оно не мешало (как это было с романтиками, выдуманный и ходульный характер героев которых в конце концов привел школу к крушению), а помогало создавать ценные в художественном отношении произведения (XIV, 145). В реалистическом искусстве прекрасное извлекалось не из романтической мечты, а из жизненной правды. Эту особенность эстетики реализма отчетливо сформулировал Белинский: «Так как предмет поэзии истина, то величайшая красота заключается именно в истине и простоте» (см. X, 276).

В работах Плеханова рассмотрены или упомянуты многие из произведений реалистической литературы XIX века, непреодолимая ценность которых заключалась именно в беспощадно-правдивом освещении внутреннего мира буржуазного человека и социальной структуры буржуазного общества. В западноевропейской литературе это грандиозная «Человеческая комедия» Бальзака, романы Флобера «Мадам Бовари» и «Воспитание чувств», роман Мопассана «Милый друг»⁴³⁴, драмы Ибсена и Бьернсона. В русской литературе — «Мертвые души» Гоголя⁴³⁵ и драмы Островского, сатирические романы Салтыкова-Щедрина и произведения народнической литературы 70—80-х годов, запечатлевшие омерзительный облик и деяния «господина Купона» на русской почве, художественная публицистика Герцена и Льва Толстого, дававшая сокрушительную критику буржуазной цивилизации в целом, в том числе и в аспекте её враждебности искусству.

Плеханов обратил внимание на еще одну коллизию, порожденную «буржуазным образом жизни» и состоящую в противоречии между эстетикой и нравственностью. Сущность её хорошо выразил Флобер, находивший, с одной стороны, что «добродетельные книги скучны и лживы», а с другой — что «нет ничего поэтичнее порока» (см. XIV, 175). Коллизия эта, указывал Плеханов, имеет не вечный, а конкретно-исторический характер, она свойственна именно буржуазному обществу на нисходящей стадии его исторического развития. Скучна

⁴³⁴ «Декадент-аристократ как человеческий тип несравненно выше декадента-буржуа, у декадента-аристократа остается некая традиция рыцарства, между тем как у декадента-буржуа нет ничего, кроме ненасытной утробы. Если типичным представителем склонившегося к упадку высшего французского общества можно считать герцога Лозэна (героя книги Г. Могра «Последние дни одного общества» — Н. Г.), то типичными представителями нынешнего буржуазного общества во Франции являются персонажи вроде мопассановского *Bel ami*» (Г. В. Плеханов, Искусство и литература, Гослитиздат, М., 1948, стр. 853).

⁴³⁵ Плеханов привлекала возможность сравнить Чичикова с типами Бальзака (см. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 331).

и лжива добродетель буржуазных моралистов (и её апология в литературе), но, скажем, «стремление быть полезным обществу, лежавшее в основе античной добродетели, служит источником самоотвержения, а самоотверженный поступок очень легко может стать — и очень часто бывал, как это показывает история искусства — предметом эстетического изображения» (XIV, 176).

Что же касается буржуазной добродетели, то здесь Флобер был прав: она находится в непримиримом конфликте с эстетикой. В этой связи Плеханов дает оценку буржуазному искусству в собственном смысле этих слов, то есть искусству, выполнявшему социальный заказ буржуазного общества, которому после 1848 года «нужна была апология в стихах и прозе, на театральных подмостках и полотнах живописцев» (X, 289). «Драматические пошлости» — так характеризует он произведения Александра Дюма-сына и Ожье, представлявшие собой «настоящий апофеоз буржуазной умеренности и аккуратности». (XIV, 137). Близко к этому находятся плехановские оценки драм Бурже и Франсуа де Кюреля. Искажение в этих произведениях правды жизни ведет к резкому понижению их собственно художественной стоимости (XIV, 151—156). В русской литературе известную поэтизацию «буржуазности» Плеханов находил в романах Гончарова⁴³⁶.

На исходе XIX и в начале XX века те противоречия, которые с самого начала существовали между искусством и буржуазным обществом, приобрели особенно глубокий и отчетливый характер. Связано это было прежде всего с изменением общей динамики развития капитализма, миновавшего высшую точку своего исторического восхождения и начавшего клониться к упадку. Рубежом явился 1848 год. Комментируя приведенное выше высказывание Герцена, Плеханов указывал на значение этого факта для судеб искусства: «Пока западноевропейская буржуазия была восходящим классом, пока она боролась за свое освобождение, тогда её характер не был противен и тесен для искусства и тогда искусство накладывало неизгладимую печать своего духа даже на самые прозаические стороны буржуазной жизни, как это мы видим на картинах голландской и фламандской школ и на некоторых полотнах братьев Ленен и Шардена. Но когда буржуазия заняла господствующее положение в обществе и когда проза её жизни перестала согреваться огнем великой политической страсти, тогда искусству осталось одно: идеализация отрицания этой прозы»⁴³⁷. Для характеристики «печальных духовных

⁴³⁶ АДП, № 6286, ед. хр., т. 53а (замечания к стр. 208 и 213 книги Иванова-Разумника «История русской общественной мысли», т. I).

⁴³⁷ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 220.

последствий буржуазного господства» Плеханов использует выводы Герцена, сделанные им «после грозы» 1848 года в книге «С того берега»: «Все мельчает и вянет на истощенной почве — нету талантов, нету творчества, нету силы мысли, — нету силы воли; мир этот пережил эпоху своей славы, время Шиллера и Гёте прошло так же, как время Рафаэля и Бонарроти, как время Вольтера и Руссо, как время Мирабо и Дантона; блестящая эпоха индустрии проходит, она пережита так, как блестящая эпоха аристократии; все нищают, не обогащая никого; кредита нет, все перебиваются со дня на день, образ жизни делается все менее и менее изящным, грациозным, все жмутся, все боятся, все живут, как лавочники, нравы мелкой буржуазии сделались общими» (XIV, 262) ⁴³⁸.

Исторический период конца XIX и начала XX века — это, по Плеханову, время «упадка класса буржуазии», которому соответствует «упадок буржуазного искусства» (XIV, 150). Впрочем, имея в виду обе стороны этого процесса упадка — социальную и художественную, Плеханов замечал: «Процесс этот еще не закончился... Странно было бы поэтому думать, что нынешние буржуазные идеологи окончательно неспособны дать какие-нибудь выдающиеся произведения. Такие произведения возможны, разумеется, и теперь. Но шансы их появления роковым образом уменьшаются» (XIV, 181).

Тенденция буржуазной культуры к упадку имеет своей социально-экономической основой кризис капитализма, вошедшего в империалистическую фазу своего исторического развития ⁴³⁹, духовной основой — торжество буржуазного индивидуализма и субъективизма во всех областях жизни. «Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка закрывает от художников все источники истинного вдохновения» (XIV, 173). На почве индивидуализма вырастает «художественный модернизм нынешних идеологов буржуазии» (XIV, 179) и ему подобные явления, «страх жизни у буржуазии» порождает её нападки на реализм, на любое объективное исследование и изображение действительности.

В эпоху упадка буржуазного общества с особой резкостью проявилась его враждебность искусству, коренящаяся в самой природе капитализма. Этот факт настолько бросался в глаза, что на рубеже XIX и XX веков на него обращала свое внимание не только марксистская критика и публицистика, но и беспристрастные исследователи, весьма далекие от марксист-

⁴³⁸ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VI, стр. 57—58.

⁴³⁹ О взглядах Плеханова на природу империализма начала XX века см. в кн.: Ф. Я. Полянский, Плеханов и русская экономическая мысль, Изд-во МГУ, 1965, стр. 343—387.

ма ⁴⁴⁰. К их числу относился французский художественный критик Камилл Моклер, наблюдения которого над нравами, царящими в буржуазном искусстве, Плеханов широко использовал в работе «Искусство и общественная жизнь». «Думают, что есть движение в области искусства, — писал Моклер, — на самом деле есть движение на бирже картин, где спекулируют также на неизданных гениев... Нечистоплотные политические нравы захватили и заразили искусство. Те, кто в курсе закулисной стороны дела, знают, до какой степени в официальных и неофициальных салонах все ... определяется скрытым влиянием дипломатии нескольких купцов... Денежный вопрос так сильно сплетается с вопросом искусства, что художественная критика чувствует себя как бы в тисках. Лучшие критики не могут высказать то, что они думают, а остальные высказывают только то, что считают уместным в данном случае, так как надо же жить своими писаниями» ⁴⁴¹. С точки зрения Плеханова, причину этих и аналогичных фактов следует искать в социально-экономической природе капитализма, которая была блестяще вскрыта Марксом в «Нищете философии». «Это время, — писал Маркс о буржуазной эпохе, — когда всё, на что люди привыкли смотреть как на неотчуждаемое, делается предметом обмена и торга, становится отчуждаемым. В это время даже те вещи, которые были прежде передаваемы другим, но не обмениваемы, были даримы, но не продаваемы, были приобретаемы, но не покупаемы, — добродетель, любовь, убеждение, знание, совесть, — все стало, наконец, продажным. Это — время общей порчи, время всеобщей продажности или — выражаясь языком политической экономии — время, когда всякая вещь, материальная или нравственная, сделалась продажной стоимостью, выносится на рынок, чтобы найти там свою истинную оценку» ⁴⁴².

«Можно ли удивляться тому, — заключал Плеханов, — что во время всеобщей продажности искусство тоже делается продажным?» (XIV, 178).

Подводя итог своим наблюдениям над положением искусства в буржуазном обществе эпохи упадка, Плеханов приходил к широкому и обоснованному выводу: «Тот самый капитализм, который в области производства является препятствием для употребления в дело всех тех производительных сил, которыми располагает современное человечество, является

⁴⁴⁰ См., напр., сборник переводных статей «Искусство в буржуазном обществе» (СПб. 1906) и книжку Е. В. Аничкова «Искусство и социалистический строй» (СПб., 1906).

⁴⁴¹ Ср. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 380.

⁴⁴² Ср. К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, Госполитиздат, М., 1955, стр. 73—74.

тормозом также и в области художественного творчества»⁴⁴³.

Декаданс буржуазии и связанного с нею искусства — это, по Плеханову, одна сторона историко-художественной ситуации конца XIX—начала XX века. Другая, не менее существенная, состояла в развертывании международного рабочего движения и во все крепнущем авторитете идей социализма, что оказывало все более растущее воздействие на судьбы искусства, открывало перед ним оптимистические перспективы. «Немыслимо, чтобы в литературе не отразилось обновление, которое, по-видимому, совершается в мире общественном, политическом и нравственном. Стоите вы за социализм или против него? Таков великий вопрос настоящего времени»⁴⁴⁴, — приводил Плеханов в 1897 году слова Г. Лансона, выражавшие его собственную мысль. К началу XX века это становится ясным для самых заядлых противников идей социализма, которые вынуждены были признать, что «вокруг социализма вращаются все вопросы общественности и с ним связаны все проблемы культуры»⁴⁴⁵.

В своих работах Плеханов констатирует довольно многочисленные факты, свидетельствующие о том, что судьбы рабочего класса, проблемы рабочего движения начиная с 70—80-х годов медленно, но верно входят в художественное поле зрения западноевропейской и русской литератур и других видов искусства. В ряду произведений, отразивших это капитальное явление социальной действительности, Плеханов называет роман Золя «Жерминаль», рассказы и повести Наумова, Глеба Успенского и Каронина, офорты Кэте Кольвиц, скульптуры Менье, Брэка и Бисбрука и, наконец, как высшее достижение, — драму Горького «Враги». (С реакционных позиций тема рабочего класса получила освещение в драмах Бурже «Баррикады», Гамсуна «У царских врат», Кюреля «Трапеза льва», в новом немецком романе). В большинстве случаев эти художники были далеки от понимания исторической роли пролетариата и не находили нужных красок для изображения его революционной борьбы. Однако их поиски шли в правильном и перспективном направлении, ибо освободительное движение пролетариата — это «историческое движение, способное вдохновить самого великого художника» (X, 60).

В работах Плеханова оттеняются также факты отражения и выражения в русской и западноевропейских литературах идей социализма, главным образом в его утопической форме.

⁴⁴³ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 371.

⁴⁴⁴ Там же, стр. 347.

⁴⁴⁵ Н. Бердяев, Социализм как религия. — «Вопросы философии и психологии», 1906, кн. 85, стр. 509.

Во французской и немецкой литературах особенно сильное воздействие различных школ утопического социализма испытал романтизм. Романы Жорж Санд, пропагандировавшие социалистические идеи Пьера Леру⁴⁴⁶, утопический роман Кабе «Путешествие в Икарию», рисовавший «жизнь воображаемого коммунистического общества» (XVIII, 67), поэма Генриха Гейне «Германия. Зимняя сказка», в которой изображен идеал человеческого общежития, близкий к социалистическому идеалу современного рабочего движения⁴⁴⁷, поэзия Гервега и публицистика Георга Бюхнера, автора «Гессенского сельского вестника» с его знаменитым кличем «Мир хижинам! Война дворцам!» (XVIII, 75) — таков круг связей литературы романтизма с социализмом, отмечаемый Плехановым. Влияние идей социализма на европейскую литературу реализма и натурализма было слабее, но все же имело место: Плеханов называет имена Готфрида Келлера, на творчество которого оказал влияние социализм фейербаховской школы (XVIII, 180), и Эмиля Золя, в последний период своей деятельности склонявшегося к социализму (XIV, 146)⁴⁴⁸. Сложное отношение к социализму такого писателя, как Генрик Ибсен, Плеханов детально рассматривает в своей работе о нем.

Что касается русской литературы, то здесь влияние идей социализма было еще более интенсивным и глубоким. Оно охватило прежде всего революционно-демократическую общественную мысль и реалистическую литературу и эстетику, которые много сделали для того, чтобы преодолеть утопический характер социализма, связать социалистический идеал с реальным ходом общественной жизни. Под этим углом зрения Плеханов рассматривал литературную деятельность Герцена и Белинского, Добролюбова и Чернышевского. В романе Чернышевского «Что делать?» не только «рисуются яркими красками социалистические идеалы автора», но и указывается «на практические задачи социалистов в России», не только защищается социалистический принцип свободы чувства, но и подчеркивается, что для претворения его в жизнь «нужно перестроить все семейные, а следовательно, и все общественные отношения». Особая черта социалистических взглядов Чернышевского состоит в убеждении, что «социалистический строй может основываться только на широком применении к производству технических сил, развитых буржуазным периодом» (V, 117—

⁴⁴⁶ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 222.

⁴⁴⁷ Там же, сб. VI, стр. 283.

⁴⁴⁸ На самом деле оно было, конечно, шире, как это прекрасно выяснено в книге С. М. Петрова «Возникновение и формирование социалистического реализма», «Художественная литература», М., 1970.

119). «Русский социализм», то есть утопический социализм в его народнической форме, многое определил, по Плеханову, в идейном содержании народнической литературы 70—80-х годов, отчасти в деятельности Толстого — художника и мыслителя⁴⁴⁹.

Революционное движение рабочего класса, совершающееся под знаменем социалистического идеала — «самого передового и самого светлого из нынешних общественных идеалов» (XVIII, 274), и идеи научного социализма и являются, с точки зрения Плеханова, теми реальными и идеальными историческими факторами, которые способны одухотворить современное искусство высоким содержанием, вооружить художника глубоким пониманием общественной жизни, обеспечить прогрессивное «художественное развитие человечества». «Можно с уверенностью сказать, что всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени (XIV, 179), — писал Плеханов, видя пример такого союза в творчестве Горького — «высокоталантливый художник-пролетарий» и «социалиста» (хотя меньшевизм, как уже говорилось, помешал Плеханову по достоинству оценить роман «Мать», его социалистическое содержание).

Такова в представлении Плеханова вторая сторона историко-художественной ситуации на рубеже XIX и XX веков, из анализа которой он сделал заключение о возможности возникновения и развития нового искусства и новой литературы еще в рамках буржуазного общества, до победы социалистической революции.

Как критик-марксист, Плеханов исходил в оценке основных направлений в литературе и искусстве на переломе веков — натурализма, модернизма и реализма прежде всего из их идейного и художественного отношения к освободительному движению рабочего класса и к великому вопросу времени: «Стоите вы за социализм или против него?» Вопрос этот имел для него и другую, философскую сторону, поскольку в исторических обстоятельствах конца XIX и начала XX века «борьба материализма с идеализмом ... является лишь отражением в области идеологии отношений между стремлениями сознательного пролетариата, с одной стороны, и сознательной буржуазии — с другой» (XIX, 151). Эстетика и художественные

⁴⁴⁹ На большом материале проблема влияния социализма на русскую литературу исследуется в коллективной монографии «Идеи социализма в русской классической литературе», «Наука», Л., 1969.

методы натурализма, модернизма и реализма последовательно возводятся Плехановым к философским основам этих направлений.

2. Плеханов — критик натурализма и модернизма

Дважды на протяжении своей критической деятельности — в 1888 и в 1912 годах — Плеханов обращался к проблеме натурализма. Оба раза натурализм оценивался им как литературное направление и художественный метод, несущий в себе черты ущербности и не способный справиться с задачами, которые поставила перед литературой историческая действительность конца XIX и начала XX века.

«Завтрашний день — за натурализм», — провозглашал в 1876 году Эмиль Золя, признанный глава натуралистического движения во Франции и в Европе вообще.

Если не сам этот гордый клич, то близкие к нему по смыслу выступления Золя на страницах «Вестника Европы» (1875—1880) могли быть известны молодому Плеханову, начавшему в этот период свою общественную и литературную деятельность. Во всяком случае несомненно, что он был знаком с полемикой, которую возбудили в русской критике 70—80-х годов как золаистская теория «экспериментального романа», так и художественная практика французских романистов-натуралистов.

Демократическая критика в России (за немногими исключениями вроде Н. В. Шелгунова) встретила эстетику Золя и его школы решительным осуждением. Существо нового литературного направления и его перспективы на будущее оценивались ею совершенно иначе, чем это делал автор «Экспериментального романа». М. Е. Салтыков-Щедрин и Н. К. Михайловский отвергли установку натуралистов на якобы «научное», строго объективное и бесстрастное исследование действительности. Они отметили преобладающий интерес романистов-натуралистов (для романов самого Золя делались известные оговорки) к «торсу» человека, их беспринципность в выборе сюжетов и тем. Этому псевдореализму с его «безыдейной сытостью» и тесным художественным горизонтом, порожденными буржуазным духом Второй империи и Третьей республики, демократическая критика противопоставила глаголюю идейность и социальную широту русского реализма⁴⁵⁰.

⁴⁵⁰ М. Е. Салтыков-Щедрин, Полн. собр. соч. в 20-ти томах, т. XIV, Гослитиздат, М.—Л., 1936, стр. 199—205; Н. К. Михайловский, Полн. собр. соч., т. VI, стр. 507, 675—678.

Это была критика натурализма слева, противоположная по своим мотивам и целям нападкам на Золя и его школу со стороны правой и декадентской печати⁴⁵¹.

В статье «Г. И. Успенский» (1888) Плеханов занял по отношению к натурализму ту же позицию, что и демократическая критика в лице Салтыкова-Щедрина и Михайловского. Он противопоставляет «золаизму» народническую литературу 70—80-х годов, реализм которой «согрет чувством, проникнут мыслью». Отсутствие этих качеств у французских натуралистов Плеханов объясняет примерно так же, как и эти критики. «Французский натурализм или, по крайней мере, золаизм,— говорит он,— служит литературным выражением нравственной и умственной пустоты современной французской буржуазии, давно уже оставленной «духом» всемирной истории (X, 15).

Бесперспективность натурализма и его философской основы — позитивизма коренится, по Плеханову, в отсутствии широких социальных перспектив и высоких этических идеалов у буржуазного общества второй половины XIX века. Признавание этого факта он находит у позднего Золя. «Я, который так боролся за позитивизм,— констатировал Золя в 90-е годы,— чувствую, что после тридцатилетней борьбы мои убеждения колеблются. Религиозная вера препятствовала распространению подобных теорий, но разве она теперь почти не исчезла? Кто нам даст новый идеал?» Приведя эти суждения в своей работе «Анархизм и социализм» (1894), Плеханов писал: «Ах, господа, нет идеалов для блуждающих мертвецов, как вы! Вы делаете всевозможные попытки, вы станете буддистами, друидами, халдейскими «сарсами», каббалистами, магами, изистами или анархистами — всем, чем придется, и вы всё-таки останетесь тем же, что и теперь, существами без убеждения и закона, опустошенными историей мешками. Идеал буржуазии канул в вечность» (IV, 246).

В 1897 году Плеханов отметил выводы Г. Лансона о том, что на рубеже 80—90-х годов натурализм во Франции вступил в полосу кризиса и что значительную роль в крушении школы сыграли произведения иностранных авторов (в том числе Толстого и Достоевского), реализм которых был реализмом «психологии» и «сострадания»⁴⁵². Впоследствии Плеханов не раз ссылаясь на книгу Ж. Гюре «Анкета о литера-

турной эволюции» (1891), в которой распад школы натурализма во Франции был подтвержден самими её участниками.

В дальнейшем отношении Плеханова к Золя претерпело некоторые изменения, причиной которых было как мужественное, далекое от аполитизма поведение писателя в деле Дрейфуса⁴⁵³, так и появление тех романов Золя, которые «знаменовали поворот в его творчестве» (X, 15) и отход от некоторых существенных положений эстетики натурализма. Однако «золаизм» как художественный метод Плеханов оценивал одинаково критически как в 80—90-е, так и в 900-е годы.

Для марксистской критики конца XIX и начала XX века натурализм был проблемой не только литературной, но и философской и общественной. Вопросы эстетики натурализма рассматривались Плехановым (а также Лафаргом и Мерингом)⁴⁵⁴ в связи с более общей задачей борьбы за материалистическое понимание истории против социал-дарвинизма, биологических школ в социологии и тому подобных учений. Внимание к этим вопросам стимулировалось также задачей борьбы за глубокое и правдивое художественное изображение важнейшего общественного явления современности — освободительного движения рабочего класса.

Плеханов отдал решению этих задач немало сил и таланта задолго до своей обобщающей и итоговой характеристики натурализма, данной в 1912 году в работе «Искусство и общественная жизнь».

Натурализм как художественный метод имел, по мысли Плеханова, своей философской предпосылкой естественнонаучный материализм (XIV, 146). Во второй половине XIX и в начале XX века наиболее распространенной формой его был позитивизм, который ориентировался на «природу» и уподоблял общество ее организмам. В своем исследовании общественной жизни он опирался на методологию естественных наук, подменяя тем самым проблемы социальные проблемами биоло-

⁴⁵³ По воспоминаниям Р. М. Плехановой, Плеханова глубоко волновали перипетии дела Дрейфуса и участие в нем Золя. В ответе на письмо П. Б. Аксельрода, где Золя назывался «великим писателем, оказавшимся и великим гражданином», Плеханов говорил: «...Золя — молодец, и я рад выразить ему свое сочувствие, хотя сочувствие социалистов едва ли ему дорого. Мне кажется, что лучше будет написать ему сочувственное письмо от имени русских социал-демократов за границей» (Переписка Г. В. Плеханова и П. Б. Аксельрода, т. I, М., 1925, стр. 188, 190).

⁴⁵⁴ Борьба Лафарга против натурализма исчерпывающе освещена в книге В. Гоффеншефера «Из истории марксистской критики» («Советский писатель», М., 1967), борьбе Меринга отведен раздел в канд. диссертации З. В. Смирновой «Вопросы эстетики в трудах Франца Меринга» (М., 1969).

⁴⁵¹ В России образчиком последних был критический этюд С. Темлинского «Золаизм» (1881) и символистская критика натурализма, в Западной Европе — работа Г. Ландсберга «Долой Гауптмана» (1900), хорошо известная Плеханову (Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 381—382).

⁴⁵² Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 356.

гическими, физиологическими и психологическими. Эмиль Золя неоднократно и настойчиво подчеркивал связь своей теории «экспериментального романа» (и шире — метода натурализма вообще) с философией позитивизма, в частности, с учением Тэна.

Борясь с попытками естественнонаучного истолкования законов общественной жизни, Плеханов остро критиковал как родоначальника позитивизма Огюста Конта, так и его многочисленных продолжателей в западноевропейской и русской социологии (Г. Спенсера, П. Лакомба, Г. Тарда, теоретика русской «субъективной школы» Н. Михайловского). Критиковал он и социал-дарвинистов, которые «в своих рассуждениях о человеческом обществе вовсе не пользуются методом Дарвина, а лишь возводят в идеал инстинкты животных (преимущественно хищных), бывших предметом исследования для великого биолога», и проповедают «общественную борьбу всех против всех» (XIV, 10).

Идеи позитивизма проникли в область эстетики и литературы. К философии позитивизма Плеханов возводит эстетику и социологию искусства Тэна, для которого задача истории была во многом задачей психологии, с нею связывает «экспериментальный метод» Золя и естественнонаучные рассуждения доктора Стокмана в драме Ибсена «Враг народа» (XIV, 205). В последнем случае Плеханов напоминает замечание, сделанное Марксом в первом томе «Капитала» о натуралистах, берущихся без надлежащей методологической подготовки за разрешение общественных вопросов. Критические суждения Плеханова о натурализме в литературе были, таким образом, одним из звеньев его борьбы против «натурализма» в широком, марксовом значении этого слова.

Еще в статье «Г. И. Успенский», программной для первого периода критической деятельности, Плеханов выдвигал перед современной литературой в качестве её важнейшей задачи художественное изображение освободительного движения рабочего класса. Предпосылкой успешного решения этой задачи он считал углубление реализма за счет усвоения художниками идей самого передового учения современности — марксизма, по-новому осветившего закономерности общественной жизни. В этом плане он возлагал большие надежды на главу народнической литературы Г. Успенского, который, по его мнению, в своих лучших очерковых циклах, объясняя взгляды народа его жизнью, мирозерцание русского крестьянина — условиями земледельческого труда, «очень близко, хотя и бессознательно, подошел к материалистической философии истории» (X, 152). Противопоставляя здесь «золаизму» народническую литературу 70—80-х годов, Плеханов имел

в виду подчеркнуть и то, что «социологический» реализм Г. Успенского и других беллетристов-народников в гораздо большей мере способен решить задачу художественного изображения начавшегося движения пролетариата, чем натурализм Золя и его школы, ориентировавшийся на естественнонаучные представления⁴⁵⁵. Удачной попыткой такого изображения Плеханов считал повесть Каронина «Снизу вверх»⁴⁵⁶.

К началу XX века обе проблемы, о которых идет речь, не утратили своей актуальности. С общим нарастанием рабочего движения и усилением ответной политической и идеологической реакции они приобрели даже большую остроту. Но и по ряду других причин выступление Плеханова в 1912 году с критикой натурализма не было лишено злободневности. В этом году отмечалось десятилетие со дня смерти Эмиля Золя⁴⁵⁷; между 1911 и 1913 годами одно за другим выходят, причем некоторые впервые (и это было определенным симптомом послереволюционных общественных настроений), русские собрания сочинений Гонкуров, Золя, Мопассана, Гюисманса; с поражением революции 1905—1907 гг. заметно усиливаются натуралистические тенденции в русской прозе⁴⁵⁸. На всем протяжении 900-х годов реакционной и декадентской критикой широким фронтом ведется наступление на реализм, причем едва ли не главной формой дискредитации реализма становится на данном этапе приравнение его к натурализму.

В своей критике натурализма Плеханов исходит из двух взаимно связанных критериев — социального и гносеологического. Примером может служить плехановский анализ до-

⁴⁵⁵ Весьма спорным представляется в этом свете утверждение Е. Б. Тагера о том, что «экспериментальному роману» Золя в России соответствовал «экспериментальный очерк» Успенского (см. «Русская литература конца XIX—начала XX века. Девяностые годы», «Наука», М., 1968, стр. 152). Плеханов сопоставлял Успенского как художника-социолога не с Золя, а с Бальзаком, и это имело для него принципиальное значение (см. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. IV, стр. 224). Можно напомнить также резкий отзыв Г. Успенского о Золя и его романе «Земля» (см. Г. И. Успенский, Полн. собр. соч., т. XIV, Изд-во АН СССР, М., 1954, стр. 91).

⁴⁵⁶ См. нашу статью «Г. В. Плеханов о творчестве С. Каронина» («Филологические науки», 1965, № 3).

⁴⁵⁷ На дату откликнулась большевистская «Правда» в номере от 28 октября 1912 года. См. сб. «Доктябрьская «Правда» об искусстве и литературе», Гослитиздат, М., 1937, стр. 206—209.

⁴⁵⁸ Они были замечены Плехановым, который осуждал в произведениях этих лет «воспроизведение быта, не согретое мыслью и чувством» (см. Л. Добронравов, Плеханов. — «Нива», 1918, № 29, стр. 459). До этого Плеханов резко критиковал роман «По-другому» П. Д. Боборыкина — теоретика и практика русского натурализма (см. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. IV, стр. 229).

стоинств и недостатков школы Флобера и Гонкуров, которая своими произведениями положила первое начало натурализму (XIV, 146).

Идейная позиция автора «Мадам Бовари» имела, согласно Плеханову, две стороны. Одна состояла в ненависти к «буржуа», к современному Флоберу буржуазному обществу в целом, вторая — в отрицательном отношении к демократии и социализму. В этом отношении, а также в защите абсолютной автономии искусства, Флобер стоял близко к романтической школе, к Бодлеру и Готье.

Из первой особенности флюберовской позиции вытекал критический (по отношению к буржуазному обществу) пафос его романов. В отличие от романтиков, которые «противопоставляли буржуазным пошлякам небывалых героев», Флобер делал буржуа и окружающую их среду предметом строго объективного исследования и художественно-верного изображения. У него (а также у Гонкуров) объективность не была проявлением холодного бесстрастия и беспристрастия. Она выражала «идейный энтузиазм, энтузиазм отрицательного отношения к окружающей среде»⁴⁵⁹ и именно поэтому дала Флоберу и Гонкурам возможность «создать очень ценные в художественном отношении вещи» (XIV, 145).

Вторая особенность идейной позиции представителей послебальзаковского реализма, уже затронутого воздействием натурализма, обусловила ограниченность и узость их художественного кругозора. Ибо «враждебно отворачиваясь от великого освободительного движения своего времени, они тем самым исключали из числа изучаемых ими «мастодонтов» и «крокодилов»⁴⁶⁰ наиболее интересные экземпляры, обладающие наиболее богатой внутренней жизнью» (XIV, 146).

Еще большую силу приобретал этот вывод Плеханова по отношению к натурализму в его зрелой форме. Универсальность натурализма, претендовавшего вместить в свои произведения весь безграничный океан жизни, оказывалась иллюзорной. «Он мог, как выразился Гюисманс, сделать своим предметом все до сифилиса включительно. Но для него осталось недоступным современное рабочее движение» (XIV, 146). В этой ограниченности натурализма, в конце концов приведшей школу Золя к крушению, а её главу и участников — к пересмотру своих позиций в ту или другую сторону — сказались причины как идейного, так и гносеологического порядка. Ибо даже тогда, когда Золя начал («как он гово-

⁴⁵⁹ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 206.

⁴⁶⁰ Выражение Флобера в письме к Луизе Коле от 31 марта 1853 года (см. Флобер, Собр. соч. в 10-ти томах, М., 1937, стр. 456).

рил»)⁴⁶¹ склоняться к социализму, «его так называемый экспериментальный метод до конца остался мало пригодным для художественного изучения и изображения великих общественных движений» (XIV, 146).

Для историко-литературных представлений Плеханова характерно разграничение между «натурализмом» и «реализмом». Оно касается не столько терминологии, сколько существенного содержания данных понятий и стоящих за ними явлений. В противовес мнению Золя, который называл Бальзака «отцом натурализма», а натуралистов — его «законными сыновьями»⁴⁶², Плеханов видел глубокую разницу между социальным реализмом автора «Утраченных иллюзий» и писателями, в той или иной форме и мере отдавшими дань натурализму. «Если его нельзя назвать отцом французского реализма, — говорил он о Бальзаке, — то разве лишь по той единственной причине, что между французскими реалистами не было ни одного человека, способного понять во всей её полноте ту великую задачу, которую поставил себе гениальный автор «Comédie humaine»: дети оказались недостойными отца»⁴⁶³.

В решении какой проблемы видит Плеханов принципиальную разницу между реализмом и натурализмом? Такой ключевой проблемой он считал проблему человека и среды в их взаимоотношениях. Она является, по его мнению, центром художественной методологии реализма и натурализма, которые именно в её решении обнаруживают как известную общность, так и глубокие различия.

Для реализма и натурализма одинаково характерен принцип детерминизма, объективной обусловленности внутреннего мира и действий человека условиями окружающей его среды. В этом их типологическое сходство и черта, отличающая их от романтизма, который берет человеческие страсти в абстрактном виде и показывает их в выдуманной, искусственной, утопической обстановке⁴⁶⁴. Но сама природа детерминизма

⁴⁶¹ Плеханов весьма осторожно (и не без оснований) говорит о «социализме» Золя. Ср. с этим заявления Н. Минского в его статье «Рабочая партия и рабочий класс», содержащей выпад против плехановской оценки Золя (в работе «Анархизм и социализм», вышедшей в 1906 г. в русском издании). Он без обиняков объявляет Золя автором «социалистических романов», «идеологом пролетариата», одним из борцов за «интегральное освобождение пролетариата» и т. д. («Перевал», 1907, № 11, стр. 20).

⁴⁶² Э. Золя, Собр. соч. в 26-ти томах, т. 25, «Художественная литература», М., 1966, стр. 393; т. 26, стр. 49.

⁴⁶³ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 344.

⁴⁶⁴ В этом плане интересно сравнить критику предисловия Виктора Гюго к трагедии «Кромвель» — этого манифеста романтизма — со сторо-

у реалистов и натуралистов различная. Основой эстетики реализма является социальный детерминизм, а краеугольным камнем эстетики натурализма — детерминизм физиологический. Бальзак брал страсти в том виде, какой давало им современное ему буржуазное общество, и «со вниманием естествоиспытателя следил за тем, как они растут и развиваются в данной общественной среде»⁴⁶⁵. В этом его отличие не только от Гюго и романтиков, но также от Золя и натуралистов, которые ищут причин «действий, склонностей, вкусов и привычек мысли общественного человека... в физиологии», тогда как они «обуславливаются общественными отношениями» (XIV, 146).

Плеханов, разумеется, знал о том, что сам Золя в «Экспериментальном романе» и других работах много говорил о необходимости исследовать социальную среду, окружающую героя. Однако он не придавал этим декларациям решающего значения, ибо и в теории и на практике социальная среда понималась писателем расплывчато, одновременно и узко и широко и изучалась им (когда изучалась) преимущественно под углом зрения её воздействия на ту же «физиологию» и «патологию»⁴⁶⁶. Видимо поэтому даже в связи с «Жерминалем» — наиболее социальным из романов Золя — Плеханов говорит лишь о слабых сторонах художественного метода писателя (XIV, 146)⁴⁶⁷.

В физиологическом детерминизме Плеханов видит характерную и в то же время слабейшую черту метода натурализма в сравнении с реализмом. «Оставаясь верными этому методу, — говорит он, — художники могли изучать и изображать своих «мастодонтов» и «крокодилов» как индивидуумов, а не как членов великого целого» (XIV, 146). Отсюда — узость натурализма даже там, где он обращается к широким социальным темам (так случилось с Золя, взявшим содержанием своего романа «Жерминаль» борьбу труда и капитала). Впрочем, узость эта не могла не сказаться и при обрисовке индивидуума, поскольку последний отделялся, изолировался от социальной среды в точном смысле этих слов. «Будто

ны Плеханова и Золя (ср. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 344 и Э. Золя, Собр. соч. в 26-ти томах, т. 26, стр. 194—207).

⁴⁶⁵ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 344.

⁴⁶⁶ На это в свое время справедливо указывал М. К. Клеман (см. в его кн.: Эмиль Золя, Гослитиздат, Л., 1934, стр. 66—67). В работах последних лет, обсуждающих проблему натурализма в основном под знаком его реабилитации и апологии, это обстоятельство нередко приглушается.

⁴⁶⁷ Ср. с этим замечание Плеханова о глубине социального анализа внутренних отношений во французской деревне, данных в романе «великого мастера Бальзака «Крестьяне» (XIII, 245).

бы научный метод Ибсена, — замечает Плеханов в другом месте, — совершенно негодный при решении общественных вопросов, был неудовлетворителен даже и в применении к вопросам индивидуального характера» (XIV, 208). В равной (если не в большей) мере это относится и к «экспериментальному методу» Золя и его учеников. На полюсе среды этот коренной порок натурализма выразился в форме появления «описания для описания»⁴⁶⁸.

Противоречивость позиции, занятой писателями-натуралистами в современной им борьбе социальных интересов и идей, несостоятельность метода натурализма перед задачей художественного исследования важнейшей социальной коллизии эпохи определили в целом критическое отношение Плеханова к натурализму. Оно усиливалось еще одним обстоятельством. У Плеханова не учтена позитивная роль апелляций Золя и его школы к естественнонаучному материализму в конкретных условиях литературно-общественной борьбы 70—80-х годов, в пору засилья во Франции клерикализма и спиритуализма. Однако его ошибка имеет некоторое оправдание в свете того факта, что в дальнейшей своей эволюции натурализм — по закону сходства крайностей и по причинам общественного и литературного порядка — не только мирно сосуществовал с мистикой и иррационализмом, но и в какой-то мере подготовил их.

Идейная и художественная узость натурализма, имеющая свое социологическое основание в судьбах буржуазного общества после 1848 года, привела его в конце концов к тупику, выходом (если только это можно назвать выходом) из которого явилось для натуралистов увлечение мистикой и декадансом (XIV, 148, 170). В этом отношении «почти типичной» Плеханов называет эволюцию Гюисманса, который начал «с реализма в духе Золя», а кончил «спиритуалистическим натурализмом».

Эволюция от натурализма к иррационализму рассматривается Плехановым как одно из отражений общего сдвига в духовной жизни буржуазного общества конца XIX и начала XX века в сторону идеализма, религии и мистики. В области философии и науки он обозначился как стремление «примирить молельню с лабораторией» (XIV, 145).

При всей неполноте и неточностях (У Плеханова не отмечен ряд художественных завоеваний натурализма, не учтена эволюция Золя от физиологического детерминизма к социальному и т. п.), плехановская критика натурализма имела актуальное значение в литературной борьбе на рубеже двух

⁴⁶⁸ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 206.

веков. Она расчищала дорогу для реализма высокой идейности и социальной глубины. В самом главном — в критическом анализе художественной методологии натурализма — выступления Плеханова сохранили свое значение до настоящего времени.

В значительной близости к натурализму в литературе стоял для Плеханова импрессионизм в живописи. Его эстетике и художественной практике посвящен ряд страниц в работах «Пролетарское движение и буржуазное искусство» (1905) и «Искусство и общественная жизнь» (1912), а также многочисленные записи при посещении музеев и выставок новой живописи⁴⁶⁹. Плехановский анализ и критика этого широкого течения в искусстве были достаточно актуальны в борьбе эстетических идей начала XX века.

Хотя классический период импрессионизма (то есть, собственно, его французской школы) завершился в середине 80-х годов⁴⁷⁰, «живопись впечатлений» продолжала свою жизнь в творчестве отдельных мастеров и эпигонов вплоть до начала XX века. В России импрессионизм (а заодно и постимпрессионистские течения) становятся предметом оживленных обсуждений и споров именно в период, к которому относятся выступления Плеханова. Это подтверждается рядом фактов.

Осенью 1905 года на страницах журнала «Искусство» состоялся первый широкий «вернисаж» шукинского собрания новой французской живописи. В течение 1908—1912 гг. в Петербурге, Москве и других городах с успехом проходят выставки картин импрессионистов разных стран (две выставки журнала «Золотое руно», «Интернациональная выставка картин, скульптур, гравюр и рисунков» В. Издебского, ретроспективная выставка «Сто лет французской живописи», «Импрессионисты», на которой были представлены русские художники, и др.). Выходят переводные и оригинальные работы, посвященные истории и теории импрессионизма⁴⁷¹. Вопросы нового и новейшего искусства как никогда широко освещаются в печати, в том числе критиками социал-демократического направления. С тонкими и живыми обзорами

⁴⁶⁹ Опубликованы в «Литературном наследии Г. В. Плеханова», сб. III. О глубоком интересе Плеханова к живописи и её проблемам пишет в своих воспоминаниях Л. С. Федорченко («Каторга и ссылка», 1923, № 7, стр. 70).

⁴⁷⁰ См. Д. Ревальд, История импрессионизма, «Искусство», Л., 1959, стр. 365.

⁴⁷¹ К. Моклер, Импрессионизм. Его история, его эстетика, его мастера, М., 1909; Я. Тугенхольд, Французское искусство и его представители, СПб. (1911); Ю. Мейер-Грефе, Импрессионизм, М., 1913; П. Синьяк, От Эж. Делакруа к неоимпрессионизму, М., 1913.

искусства импрессионистов и постимпрессионистов неоднократно выступал в эти годы Луначарский⁴⁷².

Надо заметить, однако, что столь пристальный интерес к импрессионизму в России начала XX века имел одну особенность, неблагоприятно сказавшуюся на его оценке. Дело в том, что в самой России импрессионизм как школа не сложился. Большинство русских живописцев, увлекаясь техническими достижениями импрессионистов (по преимуществу члены «Союза русских художников» — К. Коровин, И. Грабарь, К. Юон и другие), в остальном сохраняли верность традициям русского художественного реализма. Освоенные опыты французского импрессионизма носило в России сокращенный характер, и время наибольшего интереса к нему почти совпало со временем натиска постимпрессионистских и модернистских школ, сторонники которых объявили импрессионизм вчерашним днем искусства⁴⁷³. В художественной критике начала XX века преобладали негативные оценки импрессионизма. Как бы в противовес этому редкие положительные отзывы об импрессионизме носили характер чистой апологии. На одном полюсе речь шла об исчерпанности и консерватизме импрессионизма, о его «тирании» и «диктатуре», против которых якобы и поднята «революция» модернизма⁴⁷⁴, на другом он именовался «одной из классических эпох в искусстве» и живописным методом, способным послужить основанием всему русскому искусству⁴⁷⁵.

Отправляясь от тех критериев, что и при анализе натурализма, Плеханов положил начало подлинной марксистской традиции в оценке импрессионизма как значительного и противоречивого художественного явления. Он не выводил импрессионизм за рамки реалистического искусства в широком смысле этих слов и в то же время критически анализировал действительно слабые стороны этого течения, коренящиеся в общественной ориентации и эстетике художников-импрессионистов. Вместе с тем он ограничивал импрессионизм ранних, новаторский от позднего, эпигонского.

⁴⁷² «Осенний салон в Париже» («Правда», 1905, февраль), «Парижские письма» («Современник», 1913, № 6) и др.

⁴⁷³ Так, уже вторая выставка «Золотое руно» (1909) «имела целью показать новые течения французского искусства, представляющие реакцию против импрессионизма и, главным образом, школу Матисса и её представителей» («Золотое руно», 1909, № 11—12, стр. 106). В том же номере А. Топорков возмущал: «Героические времена импрессионизма прошли безвозвратно» (стр. 57).

⁴⁷⁴ См. «Золотое руно», 1908, № 7—8, стр. IV—V, XVII—XVIII; там же, 1909, № 2—3, стр. 11.

⁴⁷⁵ П. Н. Ге, Основные течения русской живописи XIX в. М., 1904, стр. 11; «Аполлон», 1914, № 1—2, стр. 49.

Девизом импрессионистской школы, отразившим силу и слабость её идейной позиции и эстетики, Плеханов считал слова Э. Мане: «Главное действующее лицо картины — это свет»⁴⁷⁶.

С эстетикой ощущений (ибо «ощущение света есть именно только ощущение, т. е. пока еще не чувство, пока еще не мысль», XIV, 168) связаны определенные художественные завоевания импрессионизма. Он внес в реалистическую живопись свежесть и чистоту в передаче конкретно-чувственного облика вещей, зримой природы, световоздушной среды. Пейзажи первых по времени и главных мастеров импрессионизма (К. Моне, О. Ренуара, А. Сислея, К. Писсаро), в которых удачно передана прихотливая и разнообразная игра света, Плеханов называет превосходными (XIV, 169). Пленерная живопись импрессионистов — это явление непреходящей эстетической, а тем самым и социальной ценности. Она найдет себе достойное место в общей сокровищнице культуры будущего социалистического общества. «Внимательное отношение к световым эффектам увеличивает запас наслаждений, доставляемых человеку природой. 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: «он принес нам ласку освещенной солнцем жизни», — говорит о нем очень расположенный к нему Камилл Моклер. За это надо поблагодарить импрессионизм...» (XIV, 79).

В эстетике ощущений заключается, однако, и большая слабость импрессионизма. Установка на сиюминутное зрительное восприятие, на непосредственно данное сейчас впечатление означала, что художник имеет дело с живописной, чувственно воспринимаемой поверхностью предмета, а не с его сущностью, не с его определяющими чертами. «В чем беда. Они изображают первое впечатление»⁴⁷⁷, — замечает Плеханов. «Думать — значит связно читать евангелие чувств, — пишет он в другом месте. — Не забывая, что под «чувствами», чувственностью Фейербах понимал все то, что относится к области ощущений, мы можем сказать, что импрессионисты не умели и не хотели читать «евангелие чувств» (XIV, 169). Отказ импрессионизма от интеллектуального, аналитического начала в живописи делал реализм школы «совершенно поверхностным, не идущим дальше коры явлений» (XIV, 169).

⁴⁷⁶ «А главное действующее лицо поэмы — звук», — вспоминал он в этой связи формалистический лозунг Готье (Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 283).

⁴⁷⁷ Там же, стр. 260.

В этом плане импрессионизм был близок к натурализму, который тоже не шел дальше коры социальных явлений, преувеличивал роль непосредственных наблюдений и т. д.

«Не умели и не хотели... Эти слова имеют отношение не только к эстетике, но и к общественной позиции импрессионистов. Плеханов критикует импрессионизм за «безыдейность», то есть за отсутствие у художников этой школы глубоких и сильных социальных идей и чувств, без которых невозможен настоящий переворот в живописи (XIV, 79—80). Характерный для импрессионизма в целом, недостаток этот особенно ощутим у эпигонов начала XX века. По их адресу Плеханов говорил, перефразируя известную формулу Золя: «Про многие из импрессионистских пейзажей можно сказать: уголок природы, преломленный через безыдейность»⁴⁷⁸.

Одна из форм проявления такой безыдейности — тематическая узость импрессионистской живописи. «Пейзаж — это еще не вся живопись» (XIV, 169), — справедливо говорил Плеханов. Импрессионисты мало обращались к портрету, к изображению человека вообще, а некоторые из них (главным образом эпигоны позднего времени) доходили в этом отношении до полнейшего «солипсизма»⁴⁷⁹. Поле зрения импрессионистов оказалось еще более суженным, чем у натуралистов, поскольку они принципиально отказались от сюжета, считая его делом исключительно литературы. Находя их позицию в какой-то мере оправданной особыми условиями, в которых импрессионизм возник и начал свою деятельность (и прежде всего — необходимостью борьбы с засильем исторических сюжетов в академической живописи)⁴⁸⁰, Плеханов считал такое отношение к сюжету в принципе несостоятельным. Он писал: «Главным действующим лицом в картине является не свет, а человек с его многообразными переживаниями... Почему живопись не должна изображать по-своему, т. е. красками, а не словами то, что изображает литература? Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека, и живопись вовсе не составляет исключения из общего правила» (XIV, 83). Борьбу с понимаемой таким образом «литературностью», которую вел импрессионизм и другие течения новой живописи, Плеханов с полным основанием расценивал как еще одно доказательство их безыдейности⁴⁸¹. В этом плане он

⁴⁷⁸ Там же, стр. 288.

⁴⁷⁹ Там же, стр. 265—266.

⁴⁸⁰ См. замечания Плеханова на книгу Байе «Очерк истории искусства» (там же, стр. 323).

⁴⁸¹ «Замечательно, что те самые люди, которые хотели бы отделить целую пропасть живописи от литературы, часто приветствуют «слия-

неоднократно противопоставлял им живопись старых мастеров и представителей идейного реализма — Леонардо да Винчи и Рафаэля, полотна венгра Мункачи и испанца Бильбао, картины русских передвижников.

В эволюции импрессионизма Плеханов отметил нарастающую тенденцию к субъективизму, которая отчетливо обозначилась в творчестве его последователей в конце XIX и начале XX века. Подобно тому, как некоторые из писателей-натуралистов эволюционировали в этот период к декадансу и мистике, отдельные художники-импрессионисты пошли по пути лукавого мудрствования над «корой явлений» и чрезмерного увлечения световыми и другими эффектами. В начале XX века импрессионизм как художественное течение утрачивает свои отличительные признаки и переходит за ту грань, которая отделяла его от модернизма. В творчестве эпигонов импрессионизма нарушается сравнительно устойчивое равновесие между субъектом и объектом, характерное для первых мастеров школы. Происходит резкий сдвиг от наблюдения и воспроизведения природы к самоцельной субъективистской игре световыми и прочими эффектами, по поводу которой Плеханов не находит достаточно резких слов. Говоря его словами, первые импрессионисты «любили пейзаж для пейзажа, а не ради возможностей световых шалостей»⁴⁸², как это делают импрессионисты начала XX века. Как и в случае с натурализмом, это развитие импрессионизма от реализма (хотя бы и поверхностного) к субъективизму и иллюзионизму отражало, по мысли Плеханова, общее движение буржуазного мышления начала XX века к превознесению субъекта над объектом⁴⁸³.

ние» — мнимое, невозможное — живописи с музыкой. Их восхищают разные «симфонии красок». Когда эти люди стараются отгородить китайской стеной живопись от литературы, они борются, собственно, с элементом идейности, влиянию которого литература поддается, как известно, с гораздо большей легкостью, чем музыка» (XIV, 83). О злободневности проблемы «живопись и литература» в эстетических спорах на рубеже веков см. в кн.: Л. Ф. Дьяконович, Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца 19 — начала 20 вв. Пермское книжное изд-во, 1966.

⁴⁸² Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 271.

⁴⁸³ В нашей философской и искусствоведческой литературе оценка импрессионизма также колеблется между двумя полюсами. Одни, считая импрессионизм явлением регрессивным, развенчивают «легенду о его достижениях в области живописи» (Л. Я. Рейнгардт, Импрессионизм во Франции. Критика его теории и практики, автореферат канд. диссертации, М., 1953, стр. 1—2), называют его творцов «явными или скрытыми махистами» (М. П. Баскин, Кризис буржуазного сознания, Изд-во АН СССР, М., 1962, стр. 230). Другие полагают, что импрессионисты «бы-

То, что содержалось в классическом натурализме и импрессионизме потенциально, в скрытом виде, стало программной установкой модернизма, праздновавшего в начале века свои первые «оргии субъективизма». Плеханов одним из первых в марксистской литературе дал четкую и принципиальную оценку новейшим течениям в искусстве и литературе на переломе XIX—XX веков, которые он обозначил суммарным термином «художественный модернизм» (XIV, 179). Здесь плехановская критика уже не имела оттенка ретроспекции, как это было в отношении натурализма и импрессионизма. Она целиком была обращена к жгучим проблемам современного искусства.

Под модернизмом Плеханов понимал совокупность «новых течений» и школ, которые — в отличие от натурализма и импрессионизма — знаменовали явственный упадок, декаданс культуры буржуазного общества и характеризовались крайним субъективизмом и индивидуализмом. Он включал сюда ряд литературных явлений (русский символизм и футуризм, новый польский роман, представленный С. Пшибышевским⁴⁸⁴, и др.). В сфере живописи и скульптуры он относил к модернизму кубизм французской и русской школ (Ф. Леже, А. Глез, Ж. Метценже, А. Архипенко и др.), различные формы примитивизма и символизма, «орфизм», «фовизм» и т. п. (М. Шагал, Ф. Штук, Ф. Пикабия, А. Матисс, А. Модельяни).

Если натурализм и импрессионизм оценивались Плехановым в целом позитивно, как крупные и значительные (хотя и ограниченные) явления художественной культуры буржуазной эпохи, то его отношение к модернизму резко отрицательно. «Началом премудрости должно быть недоверие к модернизму в искусстве»⁴⁸⁵, — говорил он, мотивируя свою точку зрения аргументами самого разнообразного свойства.

Как критика-марксиста Плеханова интересовала прежде всего социальная природа модернизма. При всем многообразии ликов входивших в него «измов», модернистское искусство — это порождение и выражение глубокого духовного кризиса, охватившего буржуазное общество на рубеже XIX—XX

ли на уровне социальных проблем своего времени» и отразили «социальную жизнь общества во всей его полноте» и т. п. (С. Г. Яковлев, Импрессионизм как эстетический феномен, Вестник МГУ, философия, 1967, № 6, стр. 76—77; Г. Д. Чегодаев, Импрессионисты, «Искусство», М., 1971). На фоне этих разногласий точка зрения Плеханова остается наиболее предпочтительной.

⁴⁸⁴ «Характеристика польского модернизма», — записывает Плеханов на книге А. И. Яцимирского «Новейшая польская литература», СПб., 1908. (Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 383).

⁴⁸⁵ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 202.

веков. «Бледная немочь» буржуазной цивилизации периода декаданса породила искусство модернизма и соответствующие ему эстетические теории (XIV, 163; XVIII, 183). Породила, отравив его своими ядами.

Плеханов решительно выступил (и здесь его доводы не потеряли своей убедительности и значения до сих пор) против легенды о революционности «новых течений», об их антибуржуазности и антимещанстве. Он показал, что многие из этих школ возникли как прямая или отраженная реакция на освободительные стремления пролетариата и характеризуются отчетливо выраженной антисоциалистической и шире — антидемократической тенденцией (XVII, 296). Этого обстоятельства не могут скрыть никакие «антимещанские» эпатажи художников-модернистов. Диалектика общественной борьбы такова, что представители новейших течений вынуждены выбирать между капитализмом и социализмом, между буржуазией и пролетариатом.

Они и выбирают. Одни из них (вроде польского модерниста Пшибышевского в романе «Ното sapiens») прямо выступают против рабочего движения и социал-демократов, которые якобы недостаточно революционны, «проповедуют мирную революцию, замену разбитого колеса новым, в то время как телега находится в движении» (см. XIV, 166). Другие, пытаясь уйти от социальной альтернативы в «башню из слоновой кости», ограничиваются литературными, точнее сказать — словесными «революциями», или, по примеру романтиков, «эпатируют буржуа», целиком оставаясь на почве буржуазного миропорядка. Таковы русские символисты — Мережковский, Гиппиус и некоторые другие. Третьи могут высказывать симпатии к рабочему классу и его борьбе. Но, исключая даже те, наиболее типичные случаи, когда их социалистические симпатии имеют мелкобуржуазную, а то и попросту буржуазную природу, искусство таких представителей «модерна» остается совершенно чуждым и враждебным интересам рабочего класса и демократии. Плеханов со всей определенностью называет вредной ту «удивительную смесь социализма с модернизмом, порожденным упадком буржуазии» (XIV, 164), которую изготавливают люди, сочувствующие пролетарскому движению. По объективной сущности он считает её столь же социально опасной, как и попытки сочетать материализм с идеалистическими «измами» в философии. Самый факт сочувственного отношения отдельных модернистов к социализму не может изменить критической оценки эстетики и практики модернизма — как не меняет для Плеханова общей оценки романтизма и натурализма то обстоятельство,

что Жорж Санд и Эмиль Золя тяготеют к различным формам утопического социализма.

Дело прежде всего в принципиальном антиреализме новейших течений. Для рабочего класса с его девизом: знание есть сила, сила есть знание — не может быть ничего враждебнее искусства, искажающего действительность, культивирующего неразумие и мистику. В этом плане философия Пшибышевского, звавшего устами своего героя Фалька жить и действовать «не по разуму, а по глупости», призывы художников-примитивистов забыть все достижения культуры и искать «спасения в невежестве», стремление Мережковского и Гиппиус к «чуду» — в глазах Плеханова явления одного порядка, одинаковые по своей социальной природе. Этот своеобразный культ неразумия, отказа от объективного знания характеризует и эстетику модернизма, тесно связанную с аналогичными тенденциями в философии.

В отличие от натурализма и импрессионизма, эстетика которых базировалась на естественнонаучном и сенсуалистическом материализме, модернизм был связан в основном с философией субъективного идеализма — главной формой философской реакции конца XIX — начала XX века. (Воздействие на его эстетику объективного идеализма также имело место, но носило побочный характер⁴⁸⁶). На критике субъективного идеализма как философской предпосылки модернизма и сосредоточено внимание Плеханова.

В рецензии на книгу А. Бергсона «Творческая эволюция», вышедшую в русском переводе в 1909 году, Плеханов подверг острой критике философию интуитивизма, явившуюся одним из краеугольных камней модернистской эстетики. Согласно французскому мыслителю, «в действительности не существует ни вещей, ни действий», а «основным началом» творческого процесса жизни является активность сознания. Однако самое сознание Бергсон понимал весьма своеобразно, проводя твердую грань между интеллектом, который способен понять действительность лишь с её внешней стороны, и интуицией; проникающей во внутреннюю сущность вещей. «Нечего и говорить, — замечает Плеханов, — что этим самым наш мыслитель широко открывает дверь для фантазии» (XVII, 139), для вторжения в философию и искусство густого мистического

⁴⁸⁶ «Платонизм», — замечает Плеханов по поводу определения искусства, данного Пшибышевским («Искусство есть отражение того, что вечно, независимо ни от каких перемен и случайностей, независимо ни от времени, ни от пространства, следовательно — отражение сущности, т. е. души») — там же, сб. VI, стр. 382.

тумана. В одном ряду с «философской поэзией»⁴⁸⁷ Бергсона рассматривал Плеханов «Философию искусства» Б. Христиансена, также проникнутую духом крайнего субъективизма. Критические замечания Плеханова вызвало, в особенности, учение Христиансена об «автономии эстетических ценностей». «Закон прекрасного — твой собственный закон», — говорил Христиансен и утверждал, что «немыслим никакой другой род ценностей, который обладал бы для человека безусловной значимостью». «Откуда он взялся?» — спрашивал Плеханов относительно этого «закона», поскольку с точки зрения Христиансена «для эстетических ценностей не может быть интересубъективного общего критерия», в том числе обусловленной средой, привычкой, воспитанием и т. п.⁴⁸⁸ В 1911 году Плеханов выступил против попыток Р. Рихтера доказать (исходя из скептического принципа изостении), что «у эстетика-модерниста не худшие основания, чем у его противника классика» (XVII, 180). Он указывал на то, что в любой сфере практической и духовной жизни существуют объективные критерии, которые позволяют определить относительную ценность вещей и явлений. Дело лишь в том, чтобы правильно найти их — и тогда всё станет на свои места в иерархии общественных, эстетических и т. п. ценностей.

В художественной области такой критерий дает решение вопроса об отношении искусства к действительности, к реальности. В свете этого критерия внутренняя стоимость эстетики и художественной практики модернизма оказывается в большинстве случаев близкой к нулю — если не представляет величины отрицательной. Подробнее всего Плеханов говорит об этом в связи с кубизмом.

Первый теоретический манифест кубизма — книга молодых французских художников группы «Де Пюто» А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме» — вышла в Париже в 1912 году, а уже в следующем году появилась на русском языке, причем сразу в двух переводах⁴⁸⁹. Последнее обстоятельство объясняется тем, что к этому времени как теоретические, так и практические проблемы нового течения уже стояли перед русской художественной мыслью. Уже состоялись первые

⁴⁸⁷ БДП, Б. 3613. Анри Бергсон, Творческая эволюция, М., 1909, стр. 211.

⁴⁸⁸ Там же, Б. 3726. Б. Христиансен, Философия искусства, СПб., 1911, стр. 13.

⁴⁸⁹ А. Глез и Ж. Метценже, О кубизме. Пер. с франц. М. В., М., 1913; они же, О кубизме. Пер. Е. Низен, СПб., 1913. Еще до появления переводов в марте 1913 года в сб. «Союза молодежи» была помещена восторженная рецензия на книгу М. В. Матюшина.

выставки русских художников-кубистов на родине⁴⁹⁰ и первые их выступления за рубежом (в Осеннем салоне 1912 года Плеханова изумили своей нелепостью скульптуры А. Архипенко⁴⁹¹); появились эстетические декларации русского кубизма⁴⁹². Парижский реферат Плеханова, прочитанный в ноябре 1912 года, и написанная на его основе работа «Искусство и общественная жизнь» представляли собою почти немедленную реакцию на новое явление художественной жизни.

Рассматривая эстетику и практику кубической школы под углом зрения социологии и гносеологии, Плеханов указывает на её связь с буржуазным индивидуализмом и субъективным идеализмом в их самом крайнем выражении (XIV, 170). По Плеханову, положение Глеза и Метценже: «Нет ничего реального вне нас» равносильно заявлению Барреса: «Единственная реальность — это наше «я». На этом шатком основании нельзя строить ни этику, ни эстетику — и Плеханов решительно отвергает те софистические доводы, с помощью которых Глез и Метценже критиковали импрессионизм (ограничивавшийся областью ощущений) и защищали кубизм (который якобы «ищет существенного»). «От мнимой непознаваемости внешнего мира наши авторы умозаключают к тому, что искать существенного надо в «нашей личности». Это умозаклучение может быть понято двояко. Во-первых, под «личностью» можно понимать весь вообще человеческий род; во-вторых, всякую данную отдельную личность. В первом случае мы придем к трансцендентальному идеализму Канта, во-втором — к софистическому признанию каждого отдельного человека мерой всех вещей. Наши авторы склоняются именно к софистическому толкованию указанного вывода. А раз приняв его софистическое толкование, можно позволить себе в живописи, как и везде, решительно все, что угодно» (XIV, 172).

По этому принципу и писаны такие картины, как «Женщина в синем» Леже (представляющая собою «несколько стереометрических фигур», XIV, 172), «Танец у источника» Пикабия («это ребус, смешной и странный»⁴⁹³), «Танцовщицы» и «Пей-

⁴⁹⁰ В ноябре 1912 года в Петербурге состоялась выставка — вечер «Союза молодежи», на которой с докладом «Что такое кубизм?» выступил Д. Бурлюк. Реакция прессы была резко отрицательной, о чем говорят одни названия откликов: «Кубизм или кукушизм?» (А. Бенуа) «Вывесочный ренессанс» (И. Ясинский), «Нахальство в кубе» (Мур.) и т. п.

⁴⁹¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 283—284.

⁴⁹² Д. Бурлюк, Кубизм. — Сб. «Пощечина общественному вкусу», 1912; он же, Галдящие Бенуа и новое русское национальное искусство, СПб., 1913; А. Шевченко, Принципы кубизма..., М., 1913; Сб. статей по искусству, издание общества художников «Бубновый валет», вып. I, М., 1913.

⁴⁹³ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 283.

заж» Метценже («можно бы переставить названия — впечатление не изменилось бы»⁴⁹⁴) и другие. Все это «не только не имеет какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте, но и представляет собою очевидную нелепость, которую можно защищать лишь с помощью софистического искажения идеалистической теории познания» (XIV, 173). «Им (кюбистам и проч.) хочется нового,— говорит Плеханов в другом месте.— Это естественно. Старое надоедает. Если бы они не отворачивались от жизни, то новое было бы: его всегда много в общественной жизни. Пример Давида. Но, отвернувшись от нее, поневоле приходится искать его наудачу, сегодня у полинезийцев, завтра у негров и т. д. Получается нечто несуразное. Они ищут необыкновенного; их не удовлетворяет буржуазная проза. Но они ищут его не там, где следует. И находят лишь уродливое»⁴⁹⁵.

Так возникает в модернистском искусстве начала XX века то, что Плеханов вслед за Моклером назвал «кризисом безобразия». Деэстетизация искусства, «освобождение» его от красоты стали с тех пор неизменными спутниками буржуазной художественной культуры на всех её этапах и этапах. Последовавшие за кубизмом абстракционизм, дадаизм и сюрреализм, поп-арт и оп-арт, риджонализм, кинематическое искусство и т. д. и т. п. в полной мере подтвердили плехановский прогноз, согласно которому идти вперед значит для модернизма опускаться вниз. В борьбе с современными формами художественного модернизма социологические, гносеологические и эстетические аргументы Плеханова все еще сохраняют свое значение и силу⁴⁹⁶.

3. Будущее принадлежит реализму

Раскрывая враждебность буржуазного общества искусству, Плеханов в то же время усматривал в историко-художественной ситуации конца XIX—начала XX века объективные предпосылки для появления нового, социалистического искусства.

Борясь против натурализма и модернизма, он отстаивал принципы реалистического искусства, развивал в новых исторических условиях теорию реализма.

⁴⁹⁴ Там же, стр. 284.

⁴⁹⁵ Там же, стр. 283.

⁴⁹⁶ См. об этом в кн.: Мих. Лифшиц, Л. Рейнгардт, Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт, «Искусство», М., 1968.

Обе стороны положительной программы Плеханова неотделимы одна от другой: новое искусство, связанное с революционным движением пролетариата и одухотворенное идеями пролетарского социализма, мыслилось им как искусство реалистическое по преимуществу⁴⁹⁷.

Вопросы о перспективах развития искусства и литературы при капитализме и о судьбах их в эпоху социализма принадлежали к числу самых острых и насущных среди тех, которые стояли перед марксистской эстетикой и критикой на рубеже XX века. В плане социальном речь шла о духовном содержании освободительного движения рабочего класса, о творческих силах социалистической революции (вопрос об «искусстве и революции» был частным случаем общей проблемы), о реальности социалистического идеала, в плане эстетическом — о будущем искусства, самое существование которого было поставлено капитализмом под угрозу.

Особую трудность — в силу относительно слабого развития в это время пролетарской литературы и по ряду других причин — вызывал первый вопрос. В итоге его обсуждения в кругах западноевропейской социал-демократии возобладала скептическая точка зрения. На позициях отрицания возможности возникновения нового, социалистического искусства и литературы в рамках буржуазного общества, еще до победы социалистической революции, оказались не только К. Каутский, Э. Вандервельде и некоторые другие представители её правого крыла, но и такие талантливые и революционные критики-марксисты, как П. Лафарг и Ф. Меринг.

В России, куда на переломе XIX—XX веков переместился центр революционного движения и где развернулась литературная деятельность М. Горького, марксистская критика и эстетика оказалась на высоте сложной и актуальной задачи, поставленной всем ходом исторического и художественного развития. В. И. Ленин в работе «Партийная организация и партийная литература» (1905) не только положительно решил вопрос о возможности создания пролетарской литературы «в рамках буржуазного общества»⁴⁹⁸, но и выдвинул научно обоснованную программу её развития. Немного спустя, в 1910 году, Ленин назвал Горького «безусловно крупнейшим представителем пролетарского искусства»⁴⁹⁹. Ближе к ленинской точке зрения — в смысле оценки общих

⁴⁹⁷ Теоретические аспекты плехановской концепции реализма и социалистического искусства наиболее обстоятельно и глубоко освещены в исследовательской диалогии П. А. Николаева.

⁴⁹⁸ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 105.

⁴⁹⁹ Там же, т. 19, стр. 251.

перспектив возникновения пролетарского искусства до победы социализма и конкретной роли Горького в его становлении — стоял А. В. Луначарский («Задачи социал-демократического художественного творчества», 1907). Были, правда, и в русской социал-демократической критике отдельные ошибки на этот счет, вызванные уступками позитивистским взглядам (В. В. Воровский), но они в основном характерны были для людей, далеко отошедших от марксизма (А. Богданов, Ф. Калинин, А. Потресов). Главная линия русской марксистской критики состояла в утверждении возможности и необходимости возникновения новой, социалистической литературы, идейно и художественно связанной с революционным движением рабочего класса.

Мысль о такой литературе проходит через работы Плеханова начиная с середины 80-х годов, когда в предисловии к сборнику «Песни труда» (апрель 1885 года) он впервые набросал общий контур «поэзии рабочих». Обращаясь к молодому русскому пролетариату, только что выступившему как самостоятельная сила на арене исторической борьбы, он писал: «У вас должна быть своя поэзия, свои песни, свои стихотворения. В них вы должны искать выражения своего горя, своих надежд и стремлений»⁵⁰⁰. Плеханов исходит из предпосылки, что поскольку пролетариат сложился как класс, его общественная психология, преобладающее в нем «настроение чувств и умов» могут и должны найти свое выражение в литературе. Тем более что речь идет о чувствах и стремлениях, исполненных по своей сущности самой высокой поэзии. «Гнев и негодование» против своей тяжелой участи, вера в свои силы и в «то великое будущее, которое открывается теперь перед рабочим классом всех цивилизованных стран», должны стать определяющими мотивами новой поэзии. «Только рабочий класс даст поэзии самое высокое содержание, потому что только рабочий класс может быть истинным представителем идеи труда и разума»⁵⁰¹, — заключал Плеханов. По его мнению, творцами новой поэзии могут быть как выходцы из пролетарской среды, так и представители других классов и слоев, духовно примкнувшие к рабочему движению. «Зачаток поэзии рабочих», хотя и слабый, Плеханов находит у Гейне. На этой широкой, чуждой сектанства точке зрения Плеханов будет стоять и позднее, когда вопрос о том, откуда должны вербоваться силы новой литературы, обострится в связи с выступлениями А. Богданова и других теоретиков «пролетарской культуры». В этом отношении, равно как и в

⁵⁰⁰ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 282.
⁵⁰¹ Там же, стр. 284.

общей критической оценке богдановской концепции культуры, Плеханов был близок к позиции Ленина⁵⁰².

В статьях серии «Наши беллетристы-народники», обращаясь уже не к рабочим, а к современным русским писателям, Плеханов более конкретно говорит о характере новой литературы, о том, что должно стать главным предметом её художественного изображения. По сравнению с народнической литературой 70—80-х годов, сильной своим демократизмом и реализмом, но скованной народническими утопиями (отсюда — её идейная и художественная ориентация на крестьянство), новая литература имеет возможность приобрести более «высокое общественное и литературное значение» (X, 61). Путь к этому лежит через отказ от народнических предрассудков, переход к художественному изображению рабочего класса и его революционной борьбы.

«В стране начинается уже историческое движение, способное вдохновить самого великого художника» (X, 60), происходит важнейший общественный процесс — формирование революционного пролетариата, призванного освободить все трудящееся население страны. «Надо надеяться, — писал Плеханов, — что с исчезновением народнических предрассудков у нас явятся писатели, сознательно стремящиеся к изучению и художественному воспроизведению положительных сторон этого процесса. Это будет большим шагом вперед в развитии нашей художественной литературы» (X, 131).

Основой содержания новой литературы должен стать главный социально-исторический конфликт эпохи — освободительная борьба рабочего класса против буржуазии за победу социализма. Именно такой совершенно конкретный смысл Плеханов придает рассуждениям Лассалья о задачах новой драмы, предпосланным трагедии «Франц фон Зикинген». Лассаль указывал, что современная драма «должна сделать своим содержанием, своей душой великие культур-

⁵⁰² Помимо широко известных документов см. воспоминания А. Шаповалова. «Насколько я помню, — пишет автор о споре молодого Ленина с народником Барамзиным, — Ленин развивал мысль, что вряд ли можно ожидать, что угнетенный рабочий, возвращающийся с фабрики, усталый до отупения, мог бы без помощи интеллигенции, вышедшей из буржуазной среды, создать свое искусство и литературу. Самое главное заключается в борьбе рабочего класса, которую он уже начал и которая, как доказывает теория революционного марксизма, приведет к полной победе социализма. Искусство — не цель, а средство в этой борьбе... По мере того, как будет развиваться борьба рабочего класса, искусство, вышедшее из среды самих рабочих или созданное интеллигенцией, ставшей на точку зрения революционной теории пролетариата, придет на помощь рабочим» (Сб. «В. И. Ленин об искусстве», «Художественная литература», М., 1967, стр. 650).

ные мысли и борьбу поворотных эпох», вести разговор «не об отдельных лицах, но именно о важнейших судьбах нации, — судьбах, сделавшихся вопросом жизни для действующих лиц драмы, которые борются за них со всей разрушительной страстью, порождаемой великими историческими целями» (X, 61)⁵⁰³. Дважды сослался Плеханов в своих работах первого периода на эти слова Лассалья — и оба раза увязал их с конкретными задачами, вставшими перед русской литературой с выступлением на историческую арену нового общественного класса.

Тот шаг вперед, который призвана сделать новая литература в художественном отношении, Плеханов связывает в первую очередь со спецификой её главного героя. Если народническая литература имела дело преимущественно с крестьянской средой, с её сплошным бытом и поглощенностью личности «миром», что не могло не сказаться на её общем художественном уровне (ибо «художественному изображению хорошо поддается лишь та среда, в которой личность человеческая уже достигла известной степени выработки», X, 35), то рабочая среда, революционер-пролетарий являются в этом отношении идеальными для художественного воплощения. «Торжеством художественного творчества, — пишет Плеханов, — является изображение личностей, принимающих участие в великом прогрессивном движении человечества, служащих носительницами великих мировых идей» (X, 35). В плехановской концепции нового искусства это положение — одно из главных. Он будет развивать его и в последней своей литературно-эстетической работе «Искусство и общественная жизнь», критикуя здесь писателей-натуралистов за то, что «враждебно отворачиваясь от великого освободительного движения своего времени, они тем самым исключали из числа наблюдаемых ими «мастодонтов» и «крокодилов» наиболее интересные экземпляры, обладающие наиболее богатой внутренней жизнью» (XIV, 146). «Личность революционного пролетария имеет наилучшие перспективы для своего развития, ибо она, как никакая другая, связана с великим прогрессивным движением человечества. Отсюда заключение: судьбы литературы и искусства неотделимы от судьбы пролетариата»

⁵⁰³ См. Фердинанд Лассаль, Франц фон Зикинген. Историческая трагедия, перевод А. и С. Криль, СПб. (1907), стр. VII—VIII. Что касается самой драмы, то Плеханов оценивал её довольно критически, не находя в ней ни особых художественных достоинств, ни воссоздания исторической истины. Будучи субъективно-романтической по методу, она представляет собою «богатейший рудник» для изучения психологии Лассалья (IV, 40—41).

та», — так широко (и вместе с тем точно) интерпретирует мысль Плеханова современный исследователь⁵⁰⁴.

Существенной предпосылкой возникновения новой литературы в России служило в глазах Плеханова (помимо указанных выше общих моментов историко-художественной ситуации) то обстоятельство, что судьбы русской литературы на главных этапах её предыдущей истории теснейшим образом переплетались с судьбами освободительного движения. Дворянскому этапу революционного движения соответствовал «дворянский период литературы, искусства и общественной мысли», революционно-демократическому — «разночинский период» (XX, 129). Поэтическими выразителями первого этапа явились Рылеев и молодой Пушкин (охарактеризованные Плехановым с этой стороны в статье «14-е декабря 1825 года», 1900), второго — Некрасов. «С появлением пролетариата у нас началась новая эпоха» (X, 394), которая также должна найти свое выражение в литературе и искусстве. «Поэт разночинцев, — говорил Плеханов о Некрасове в 1903 году, — давно уже сошел с литературной сцены, и нам остается ждать появления на ней нового поэта, поэта пролетариев» (X, 395).

Таков ответ Плеханова на вопрос о возможностях возникновения пролетарской литературы в условиях буржуазного общества. Критик-марксист не только предугадал (а лучше сказать, научно предсказал) появление новой литературы, но и сумел охарактеризовать некоторые из отличительных черт её содержания и метода (о чем — ниже).

Если возникновение новой литературы Плеханов считал возможным еще в условиях буржуазного общества (и на его глазах общественное и художественное развитие превратило эту возможность в действительность), то её расцвет он приурочивал ко времени победы социализма: «Трагедия расцвела, когда уже упрочилась аристократическая монархия. Буржуазное искусство — когда уже упрочилась буржуазия. Новое искусство упрочится только после социалистической революции»⁵⁰⁵.

В противовес тем западноевропейским и русским критикам будущего общества, по мнению которых социализм обесцв-

⁵⁰⁴ Б. И. Бурсов, Реализм всегда и сегодня, Лениздат, 1967, стр. 167—168.

⁵⁰⁵ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 100. В 1909 году Плеханов делился соображениями о судьбах искусства до и после революции в письме к рабочему социал-демократу И. Киселеву. Из ответного письма Киселева явствует, что Плеханов, не отрицая возможности создания элементов «литературы будущего в недрах нынешнего общества», полагал в то же время, что она «расцветет только после социалистической революции» (АДП, № 2300, ед. хр. В. 207. 8, лл. 4 и 11).

тит искусство, нивелирует личность художника и т. п.⁵⁰⁶, Плеханов утверждал, что только новый строй покончит с поруганием, которому подвергается искусство в условиях капитализма, и создаст почву для его процветания. Перефразируя слова Достоевского: «красота спасет мир», можно сказать, что по глубокому убеждению Плеханова только социализм спасет красоту в мире. Таков смысл его замечания о том, «насколько нужен социализм с точки зрения эстетики»⁵⁰⁷.

Лишь в условиях социализма искусство полностью разрешит те коллизии, которые отягощали его существование и тормозили его развитие в буржуазном обществе. Только устранение унижающей и принижающей человека заботы о куске хлеба, которая поглощает все его жизненные силы, «только осуществление освободительных стремлений пролетариата ...лишит всякого серьезного основания то противоположение эстетики и нравственности, которое мы встречаем у сторонников искусства для искусства, например, у Флора». «В социалистическом обществе,— говорит Плеханов,— увлечение искусством для искусства делается чисто логически невозможным в той самой мере, в какой прекратится опoшление общественной морали, являющееся теперь неизбежным следствием стремления господствующего класса сохранить свои привилегии» (XIV, 174—175). В социалистическом обществе будет восстановлено — на новых основах — то единство между художником и народной массой, которое существовало в античную эпоху и отчасти в эпоху Возрождения и которое было утрачено при капитализме.

На почве материального и духовного раскрепощения человека, которое принесет социализм, наступит подлинная эпоха «художественной человечности». Если буржуазное решение проблемы приобщения человека к духовным ценностям, к красоте имело своей предпосылкой «порабощение производителей небольшой кучкой избранных счастливых» (XIV, 176), то социализм широко распахнет двери прекрасного для всех. Он поднимет на уровень художественного существования как художника, который будет творить для общества, где

⁵⁰⁶ Вот, например, какую мрачную утопию рисовал Н. Бердяев в статье «Социализм как религия»: «Призвание мыслителя и поэта не будет лелеяться, творчество не будет цениться особенно, и великие книги и картины не сделаются предметом народной гордости и поклонения; люди высшего призвания и особого положения в божественной иерархии индивидуальностей будут рассматриваться лишь как общественно полезные единицы и не более. В социалистическом обществе не мыслится существование пророков и мудрецов, великих учителей жизни, творцов и гениев, царей в царстве духа» («Вопросы философии и психологии», 1906, кн. 85, стр. 540—541).

⁵⁰⁷ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 206.

знают цену вещей, а не только цены на вещи, так и человека труда, эстетические потребности и стремления которого впервые получают возможность для своего полного удовлетворения и развития.

Опровергая домыслы веховцев, будто для марксизма «личность никогда не является целью, всегда — средством» и будто по отношению к ней «все дозволено во имя благих целей социализма»⁵⁰⁸, Плеханов утверждал: «Переустройство общественных отношений не есть последняя цель и никогда не было последней целью. Оно есть лишь средство достижения последней цели, т. е. всестороннего... развития личности»⁵⁰⁹. По его мнению, социализм впервые создает — на основе свободного труда всех — условия для всестороннего, в том числе и эстетического, развития личности, что само по себе явится могучим источником расцвета искусства.

В поисках исторического прообраза такого состояния общества Плеханов обращается к античности, к эпохе расцвета афинской демократии. Он как бы заново, на основе учения марксизма, решает ту проблематику, которая была поставлена на обсуждение эстетикой романтизма и немецкого классического идеализма, видевших в античной культуре навсегда утраченный идеал (Гегель), норму и образец для современности (Шиллер⁵¹⁰), идеал искусства будущего (Вагнер). В глазах Плеханова расцвет «прекрасной личности» и искусств в афинском обществе тоже является своего рода идеалом. Он обращает однако внимание на тот кардинальный факт (как бы не существовавший для идеалистической эстетики), что расцвет этот базировался на рабстве. «Гегель с энтузиазмом говорил о великом афинском народе, который внимал философам, рукоплескал Периклу и наслаждался величайшими произведениями тогдашнего искусства. Но афинская демократия основана была на рабстве. Афинский «народ» представлял собою сравнительно очень немногочисленную кучку людей, умственное, эстетическое и политическое развитие которых предполагало низведение тогдашних произ-

⁵⁰⁸ См. Н. Бердяев, указ. соч., стр. 515.

⁵⁰⁹ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 8.

⁵¹⁰ В рецензии на книгу В. Виндельбанда Плеханов приводит в качестве «совершенно верного» следующее замечание историка: «Когда читаешь обосновывающие доводы, в силу которых Шиллер в своих письмах об эстетическом воспитании человека и в трактате о наивной и сентиментальной поэзии превозносит соответственно своей эстетической теории эллинский мир, как истинное человечество, то ясно чувствуешь, что здесь всюду имеется действие контрастов, в котором в античное время считается действительным все то, чего не хватает в отношении идеала настоящему. Бегство в прошлое, собственно говоря, то же самое, что бегство в идеал» (XVII, 157).

водителей на степень говорящих орудий» (IV, 94). «Не к рабам обращался Перикл и не для них предназначались великие творения искусства» (VII, 51), — говорит Плеханов в другом месте. В этом отношении между античным обществом и обществом буржуазным критик-марксист видит не только контраст (в буржуазном обществе от идеала всестороннего развития личности далеки, если воспользоваться терминологией романтиков, и «рабы индустрии», и её «капитаны»), но и большое сходство (ср. XIV, 176). Капитализм не может задержать умственное и политическое развитие «народа нашего времени, современного пролетариата», но на пути его эстетического развития он ставит значительные преграды. «Трудно делать большие успехи в этом направлении, живя в буржуазном обществе, — замечает Плеханов. — Пока существует это общество, эстетическое развитие греков останется для нас недостижимым идеалом» (IV, 95).

Но этот идеал, являясь составной частью социалистического идеала, — действительность завтрашнего дня истории, когда на новом социальном, материальном и культурном уровне будут созданы предпосылки для расцвета человеческой личности, а тем самым — и искусства. В отличие от Гегеля, который считал, что золотой век искусства позади и восклицал об античной форме искусства: «Большей красоты не может быть и не будет!» (XVIII, 147), Плеханов уверенно приурочивал к эпохе социализма новый расцвет искусства и литературы. На вопрос о том, что будет выражать новое искусство, которое упрочится после победы социализма, он отвечал: «Всестороннее развитие личности: оно будет чуждо христианского аскетизма, оно будет чуждо буржуазной ограниченности, оно возродит полноту греческого искусства»⁵¹¹.

Таков прогноз Плеханова относительно будущего искусства, прогноз, во многом подтвердившийся реальным ходом развития искусства в эпоху социализма.

Как уже говорилось, новое, социалистическое искусство мыслилось Плехановым прежде всего как искусство реалистическое. Не только в прошлом и настоящем, но и в будущем путь реализма представлялся ему магистральным в художественном развитии человечества. Отсюда — борьба за реализм как художественный метод и литературное направление, которая велась Плехановым на всем протяжении его критической деятельности, начиная со статей о народнической литературе 70—80-х годов и кончая самыми последними работами начала 1910-х годов.

⁵¹¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 100.

Борьба эта проходила в сложный и ответственный период. Все еще значительным было влияние на литературу и искусство натуралистических тенденций. Одна за другой возникали школы и шkolки модернистского толка, и коллизия «модернизм-реализм» стала складываться как узловая в художественной жизни XX века. Реализм в его старых, сложившихся в предыдущем столетии формах, оказался идейно, мировоззренчески неготовым к решению новых задач, поставленных перед литературой эпохой революционных битв рабочего класса.

Вопрос о судьбе реализма был поставлен на повестку дня самой жизнью. Он получил в русской эстетике и критике на рубеже веков самые различные решения, которые можно свести к двум основным точкам зрения. Одна из них утверждала, что реализм как метод противоречит самой природе художественного творчества и в силу этого не имеет никакого будущего. По мнению А. Евлахова, «реализм» — это эстетический миф, этим термином обозначали творчество писателей, бывших на самом деле «ирреалистами»⁵¹². Согласно другому варианту (его развивали символисты и Иванов-Разумник), реализм в прошлом имел известное значение, но к началу XX века, перед лицом новой реальности, он исчерпал свои возможности, впал в кризис, погиб в тупике натурализма⁵¹³. Будущее же принадлежит модернизму — и только ему⁵¹⁴.

Другая точка зрения исходила из признания художественного реализма высшей формой искусства, учитывала его громадную роль в прошлом и связывала с ним надежды на будущее. Не отрицая кризисных явлений в современном им реализме, сторонники этой точки зрения видели выход из кризиса в идейном и художественном обновлении реализма. Однако самое обновление они мыслили не в форме «синтеза» реализма и модернизма (как это представлял себе С. Венгерров⁵¹⁵), а на путях слияния искусства реализма с идеями научного социализма, с революционной борьбой пролетариата. На этой позиции стояли представители марксистской эстетики и критики. Их общую платформу хорошо выразил А. В. Луначарский, писавший в 1907 году: «Дух творчества, надежды —

⁵¹² А. М. Евлахов, Реализм или ирреализм? Варшава, 1914.

⁵¹³ Обзор дискуссии о «кризисе реализма» см. в кн.: О. Семеновский, В начале века, «Карта молдовеняскэ», Кишинев, 1971, стр. 3—52.

⁵¹⁴ См., напр.: Эллис, Русские символисты, «Мусaget», М., 1910, стр. 325, 336; С. Мережковский, Полн. собр. соч., т. XIII, М., 1914, стр. 82; В. Брюсов, Дневники, М., 1927, стр. 12.

⁵¹⁵ С. А. Венгерров, Основные черты новейшей русской литературы, 2-е издание. С прибавлением этюда «Победители или побежденные?» (о модернизме), СПб. 1909. Экземпляр книги хранится в БДП, шифр Д. 6136.

вот что вдохнет новую жизнь в реализм, когда реализм этот станет пролетарским»⁵¹⁶.

У Плеханова не раз встречается мысль о явлениях кризиса и упадка в литературе реализма на переломе XIX—XX веков. В одном месте он говорит об «упадке русской беллетристики» (IV, 42), в другом — о «вырождении реализма» во французской литературе⁵¹⁷. Для Плеханова, однако, дело здесь заключается не в природе реализма как художественного метода, а в узости идейного и художественного горизонта самих писателей. «Не падает ли наша беллетристика потому, что гг. беллетристы слишком далеки от понимания «великих противоположностей» современной русской жизни? Когда эти противоположности достигают известной степени интенсивности, в борьбу их вмешиваются все живые силы народа, а всё остающееся в стороне — мельчает и падает» (IV, 42). Верное для конца 80-х годов, это положение имело еще большую истинность для эпохи первой русской революции.

В своей борьбе за реализм Плеханов опирался как на богатый художественный опыт реалистического искусства, так и на разработку вопросов теории реализма в работах предшественников. Но здесь необходимо учитывать, что художественный опыт, который им обобщался, включал в себя и творчество Горького, а среди его учителей в области теории реализма были Маркс и Энгельс.

Какие принципы реализма как художественного метода защищал Плеханов в борьбе с антиреалистическими тенденциями в эстетике и литературе начала XX века?

Выше уже отмечалось, что главный критерий, на основании которого критик разграничивал методы литературного творчества (романтизм, натурализм, реализм), — это способ изображения человека и окружающей его общественной среды в их связях, взаимодействии и движении. Для реализма характерно изображение общественного человека в его обусловленности общественной средой, с чем связаны такие черты метода, как конкретный историзм и объективность. По Плеханову, именно эти философско-эстетические принципы сделали Бальзака «отцом реализма» и определили глубину художественного исследования им «психологии различных классов современного ему общества» (VII, 237).

В такой постановке вопроса о параметрах (как принято сейчас говорить) художественного метода вообще и своеобразия реализма в частности Плеханов был близок к классикам русской демократической критики. Как известно, их литера-

турная теория, обобщавшая действительно главнейшие черты художественной методологии русского (и не только русского) реализма первой половины XIX века, имела своим стержнем положение о детерминированности характера человека условиями окружающей его общественной среды. Это положение, как отметил Плеханов, отстаивали и развивали Белинский и Чернышевский, Добролюбов и Писарев (см. V, 203—204, 327; XXIV, 53). Защищать это положение — значило и для демократической и для марксистской критики отстаивать основы основ реализма, его методологию, его критический и гуманистический пафос.

В историко-генетическом плане положение о том, что человек является продуктом окружающей среды, восходит (и это прекрасно раскрыто в работах Плеханова) к учениям французских материалистов-просветителей XVIII века и социалистов-утопистов начала XIX века. Оно послужило основой теории Дидро об «общественных положениях», оказало воздействие на литературу французского просвещения и вошло в качестве важнейшего слагаемого в эстетику классического реализма. У ряда художников-реалистов, отмечает Плеханов, оно стало осознанным и отчетливо (иной раз даже в форме теоретических суждений) выраженным принципом их творчества (поздний Гоголь и Герцен, Чернышевский и Глеб Успенский), у других носило стихийно-художественный характер, являясь необходимой предпосылкой верного и полнокровного изображения действительности и вступая подчас в противоречие с теоретическими взглядами автора (Толстой-публицист отрицал воздействие на внутренний мир человека внешних условий, но превосходно изображал его в своих романах).

Подобно критикам-демократам, Плеханов связывал с положением об обусловленности характера человека условиями окружающей его общественной среды критическую и гуманистическую направленность литературы реализма. Если человек обязан окружающей среде всеми свойствами своего характера, то он обязан ей и своими недостатками. «Следовательно, если вы хотите бороться с его недостатками, то вы должны надлежащим образом видоизменить окружающую его среду, и притом именно общественную среду, потому что природа не делает человека ни злым, ни добрым» (VII, 64). Такова, как ярко показал Плеханов, логика теоретической мысли французских материалистов, социалистов-утопистов, классиков русской революционно-демократической критики — и такова же логика художественной мысли писателей-реалистов, даже если в качестве публицистов они уповают на нравственное очищение и совершенствование личности, как это было с Гоголем и Толстым. Из этого положения само собой следовал также вывод реалистической литературы и критики о том, что необходимо

⁵¹⁶ А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 7, стр. 161.

⁵¹⁷ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 207.

различать, как говорил Чернышевский, между виной человека и бедой его (то есть тем, что обусловлено в нем и в его судьбе влиянием общественной среды). Таким образом, сокрушительная критика изображаемой общественной среды и гуманистическая защита человека в литературе реализма взаимно дополняли друг друга, будучи в то же время связаны с самими основами реализма как художественного метода.

Основы художественной методологии реализма, воплощенные в творчестве писателей-реалистов и сформулированные в работах критиков-демократов, Плеханов защищал в борьбе с натурализмом и модернизмом, а также с идеалистическим поветрием конца XIX и начала XX века, нашедшим выражение в эстетике русского символизма и в публицистике веховцев. Последние выступали против материализма и реализма (сваливая их в одну кучу с позитивизмом и натурализмом) именно под знаком отрицания зависимости духовной жизни человечества и внутреннего мира человека от внешнего мира, от общественных условий.

Плеханов противопоставляет «общественного человека» — главного героя реалистического искусства — «физиологическому человеку» натуралистов и бесплотным призракам модернистской литературы (например, персонажам драм Леонида Андреева⁵¹⁸). Он противопоставляет широкое и функциональное изображение общественной среды художниками-реалистами тем «описаниям для описания», которыми столь грешил натурализм, и той «смерти быта», которую принес с собой модернизм⁵¹⁹. В самой структуре методов натурализма и модернизма, один из которых ложно решает проблему человека и среды, а другой — в самых разнообразных формах — вообще уклоняется от её решения — заложены механицизм, фатализм и философия сострадания первого и субъективный произвол, идейный и эстетический волюнтаризм и антигуманизм второго.

В этой последней связи Плеханов рассматривает проблему субъекта и объекта, взятую в плане соотношения авторского «я» и реальности, авторского «я» и сознания, характера, поведения героя. Отличительной чертой реализма Плеханов считает объективность, которую он противопоставляет объективизму писателей-натуралистов (не исключавшему, однако, крайней субъективности в оценке ими современных общественных движений) и субъективизму художников-модернистов.

⁵¹⁸ Там же, сб. VI, стр. 344.

⁵¹⁹ «Ещё Гёте сказал, что все реакционные эпохи субъективны, в последнее же время мы наблюдали именно торжество субъективизма, привдшее, между прочим, к тому, что искусство стало все более решительно отворачиваться от «быта» (XIX, 446).

Выведение характера героя из условий окружающей его общественной среды как бы ограничивало (если не исключало совсем) вмешательство субъективного авторского «я» в объективно обусловленную логику поведения персонажа, в логику изображаемых жизненных процессов.

«Объективность была сильнейшей стороной его метода» (XIV, 143), — говорит Плеханов о Флобере, имея в виду беспристрастное исследование и художественно-верное изображение писателем современных ему «буржуазных пошляков» и порождающей их «общественной среды». Речь идет не о холодном бесстрастии и отсутствии авторской оценки изображаемого (романы Флобера явственно выражают его «жестокое презрение к буржуа»), а о таком подходе к реальности и героям, который исключает «выдуманность» обстоятельств, «худольность» героев, сконструированных по мере авторского идеала, и т. п. Объективность заключается просто в том, что художник «изучает то, что есть, что дано жизнью»⁵²⁰.

В своих работах Плеханов подробно останавливается на одной из форм проявления объективности реалистического творчества, тесно связанной с исходными посылками реализма как художественного метода и замеченной в свое время Добролюбовым. Она состоит в довольно часто встречающемся противоречии между тем, что «хотел сказать автор», и тем, что «сказалось им, хотя бы и не намеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни»⁵²¹. В статьях о народнической литературе 70-80-х годов Плеханов блестяще показал, как не только Г. Успенский и Каронин, но даже Златовратский, следуя принципам реализма и «бесстрашно описывая то, что совершалось перед ними» (IX, 164), пришли в своих произведениях к художественным наблюдениям и выводам, опрокидывавшим их излюбленные народнические представления и иллюзии (X, 40, 67, 151). Предпосылки глубокого проникновения в жизнь современной им русской деревни и в психологию крестьянина «коренились в тех чертах мировоззрения этих писателей, которые имели прямой «выход» к их художественному методу: так, основой художественных открытий Г. Успенского Плеханов считает то, что автор «Власти земли» «объяснял взгляды народа его жизнью, мирозерцание русского крестьянина — условиями земледельческого труда» и «очень близко, хотя и бессознательно, подошел к материалистической философии истории» (X, 152)⁵²².

⁵²⁰ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 356.

⁵²¹ Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 6, стр. 97.

⁵²² См. об этом в наших статьях: Плеханов и народническая литература 70—80-х годов (Уч. зап. Московского гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина, 1964, № 213); Н. Н. Златовратский в оценке Г. В. Плеханова («Русская литература», 1963, № 3).

В понимании Плеханова объективность предполагает, с одной стороны, бесстрашное следование автором логике жизненных процессов, являющихся предметом его художественного изучения, а с другой — полноту и верность в воспроизведении логики поведения героя, обусловленной индивидуально-психологическими и социально-типическими чертами его личности. «Если воспроизведение удачно, то мы приобретаем твердое убеждение, что герой непременно должен был действовать так, как его заставил действовать художник». Если же в поведении героя «нет внутренней необходимости», то перед нами является не живое лицо, а «неодушевленное рассуждение на данную психологическую тему»⁵²³. Объективность этого рода защищала и русская демократическая критика, которая в лице Добролюбова, например, энергично выступала против «дурной тенденциозности», искажающей истину жизни и подгоняющей поведение героя к заранее сочиненной идее.

Представляя своей деятельностью новый, раннемарксистский этап литературно-эстетической мысли, Плеханов по сравнению с демократической критикой углубил и обогатил новым содержанием основные понятия теории реализма. В этом плане его литературная теория отражала новую фазу в развитии общественных отношений и противоречий, шла навстречу новым явлениям в самой литературе реализма.

У Плеханова, опирающегося на идеи марксизма, понимание сущности человека — как она проявляется в действительности и отражается в литературе — лишено элементов абстрактного антропологизма⁵²⁴. Он постоянно подчеркивает социальную основу «природы человека». Именно эту социальную основу воспроизводит (и должна воспроизводить) литература реализма, именно она просвечивает в созданных ею характерах (даже в том случае, когда художник исходит от иллюзорного понимания «природы человека»), делает эти характеры социально-типическими. «Художник должен индивидуализировать то общее, что составляет содержание его произведения. А раз мы имеем дело с индивидуумом, перед нами являются известные психологические процессы, а тут уже не только совершенно уместен, но и вполне обязателен и даже чрезвычайно поучителен психологический анализ. Но психология действующих лиц потому и приобретает в наших глазах огромную важность, что она есть психология целых общественных классов или, по крайней мере, слоев и что, следовательно, процессы, происходящие в

⁵²³ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 242—243.

⁵²⁴ Такие элементы в понимании человека отмечены Плехановым в критических суждениях Белинского (см. Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 149) и Чернышевского (V, 352—353).

душе отдельных лиц, являются отражением исторического движения» (X, 190—191).

Принцип социальности в понимании и художественном изображении человека Плеханов отстаивал в борьбе с эстетикой натурализма и модернизма, в полемике с Философовыми и Ивановыми-Разумниками, твердившими — в период первой русской революции! — о «внеклассовом», «внесловном» характере человеческой личности (см. XIV, 347).

Более социально конкретно у Плеханова по сравнению с критиками-демократами и понимание общественной среды. Для него это прежде всего социально дифференцированная среда борющихся классов. Это было и уже, но и определенной тех смыслов, которые вкладывала в понятие среды демократическая критика (от природы и домашнего окружения до общественного уклада и строя жизни в целом)⁵²⁵.

В качестве одного из важных слагаемых понятия «общественная среда» выступает у Плеханова экономический фактор (или «экономическая струна», как выражался в полемике с марксистами Н. Михайловский), художественное исследование которого — в его влиянии на социальную психологию личности — он считает большим достоинством произведений таких «художников-социологов», как Бальзак, Г. Успенский и Горький. «Будем надеяться, — писал он в 1895 и затем повторял в 1908 году, — что со временем явится много таких художников, которые будут понимать, с одной стороны, «железные законы» движения «струны», а с другой — сумеют понять и показать, как на «струне» и именно благодаря её движению вырастает «живая одежда идеологии» (VII, 237; XIV, 190).

Реализм — как художественный метод и как литературное направление — рассматривался Плехановым исторически. Его изменения (фактические и желательные) критик связывал с переменами в самой действительности и с углублением знаний о ней (о человеке, о социальной структуре общества и т. п.). Поэтому неотъемлемым признаком большого реалистического искусства на рубеже XIX—XX веков он считал изображение (или отражение) ведущей социальной коллизии эпохи — борьбы рабочего класса против буржуазии, причем изображение, учитывающее новый характер взаимодействия между пролетариатом и враждебной ему социальной средой. «Реализм не может быть назван истинным реализмом, если в нем изображена действительность в застывшей форме и обойдены те новые явления и импульсы, которые должны

⁵²⁵ См. К. Мегаева, Проблема человека и среды в трудах Н. А. Добролюбова, Сб. научных сообщений (филология), Махачкала, 1971, стр. 60.

повести к изменению этой действительности»⁵²⁶, — так излагала в 1909 году точку зрения Плеханова хорошо знавшая его взгляды И. Аксельрод. В этом аспекте далекими от реализма Плеханов считал те попытки изображения рабочих и рабочего движения, которые делали Э. Золя, К. Кольвиц, К. Менье и другие, показывавшие пролетария как продукт и жертву социальной действительности, но не как борца и преобразователя её (XIV, 93). Лишь в драме М. Горького «Враги» критик видел адекватное — в художественно-методологическом и идейном смысле — изображение человека, пролетарского коллектива и их борьбы за переделку жизни.

Своеобразие плехановской концепции реализма состояло в том, что в ней, с одной стороны, обобщались наиболее существенные черты «старого» художественного реализма и его литературной теории, а также первые опыты «нового», горьковского реализма, а с другой — предвосхищались некоторые важные особенности новой, социалистической литературы и её художественного метода в целом. Это относится в особенности к двум пунктам плехановской концепции.

Разбирая в 1897 году теорию реализма Чернышевского, Плеханов затронул вопрос о соотношении идеала и действительности в реалистическом художественном изображении. Для художников, выражающих стремления нового, восходящего класса, характерна, с его точки зрения, «своеобразная смесь реализма с идеализмом»: с одной стороны, эти художники в своем критическом отношении к жизни господствующего класса «апеллируют к жизни, выступают как реалисты», но с другой — та жизнь, к которой стремится новый класс, «в значительной степени сама остается еще идеалом». «Поэтому и искусство, созданное представителями нового класса, будет представлять собою «своеобразную смесь реализма с идеализмом» (VI, 286—287)⁵²⁷.

Такой особой формой реализма являлось передовое русское искусство эпохи Чернышевского (в первую очередь Плеханов, очевидно, имел в виду роман «Что делать?», в котором образ Рахметова воплощал черты отдельных людей круга Чернышевского и в то же время — черты революционера будущего: «Рахметов был как бы прототипом русского революционера семидесятых годов», XXII, 354). Теоретическим обобщением реализма этого типа и являлась литературная критика Чернышевского и Добролюбова: «Разъясняя жизнен-

⁵²⁶ И. Аксельрод, Литературно-критические очерки, «Белтрестпечать», Минск, 1923, стр. 12.

⁵²⁷ Выражение заимствовано Плехановым у Делакруа, который таким образом характеризовал метод Давида. См. «Дневник Делакруа», «Искусство», М., 1950, стр. 559.

ные явления, она не довольствовалась констатированием того, что есть, а указывала также — и даже главным образом — то, что должно быть» (VI, 288).

Такой «смесью реализма с идеализмом» (в сугубо специфическом значении последнего термина) представлялось Плеханову и искусство нового революционного класса — пролетариата, которому также должны быть свойственны устремленность в будущее, изображение действительности в перспективе исторического движения человечества к социализму. Отсюда — критическое отношение Плеханова к тем русским писателям, которые «охотнее созерцают зрелище смерти, чем рожденья, охотнее изображают гибель старого, чем появление нового; их взоры прикованы к прошлому, а к будущему они упорно поворачиваются спиной»⁵²⁸. Отсюда — полная солидарность с «прекрасными словами нашего талантливого писателя» Максима Горького: «Нужно, чтобы, как звезды в небе, человеку ясно были видимы огни всех надежд и желаний, неугасимо пылающие на земле» (XVI, 353).

До сих пор в научной литературе о Плеханове можно встретить точку зрения, согласно которой он будто бы отвергал самую возможность постановки проблемы «должного» применительно к эстетике и литературе. На самом же деле, борясь с «субъективной школой» народников и другими формами субъективизма, Плеханов выступал не против категории должностояния как таковой, а против идеалистической её интерпретации. Он был критиком лишь таких идеалов (и их отражений в социологии, эстетике и литературе), которые не совпадали с объективным ходом вещей, не имели опоры в объективной действительности. С этим связано резко осуждающее отношение Плеханова к различным школам и формам романтизма (от Тика и Новалиса до народнической романтики Г. Успенского и Златовратского). Но отсюда же вытекает положительное отношение Плеханова к тем, воплощенным в литературе идеалам, которые имеют точки соприкосновения с действительностью и с подлинным направлением её развития (напомним высокую оценку им картин будущего социалистического общества в поэме Гейне «Германия. Зимняя сказка» и в романе Чернышевского «Что делать?»).

По этой же причине сам Плеханов настойчиво ставит вопросы о том, каким образом искусство нового класса — проле-

⁵²⁸ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. VI, стр. 245. Ср. замечание о В. Зомбарте в рецензии на его книгу «Пролетариат»: «Он силен в изображении процесса исчезновения в пролетарской душе старых чувств и понятий... Но он прямо слаб в изображении того, как заменяются в этой душе старые чувства и понятия новыми, как возникает в ней новая нравственность, складываются новые идеалы» (XVI, 205).

тариата должно решать проблему художественного изображения действительности и идеала, каким должно быть это искусство по своему методу и т. д.

Первый вопрос в общем виде решен Плехановым в статье об Ибсене. Для искусства, которое стремится выйти за пределы наличной действительности, есть два пути: это, во-первых, путь символов, ведущих в область абстракции и обескровливающих живой художественный образ и, во-вторых, тот путь, которым «сама действительность,—действительность нынешнего дня,—развивая своими собственными силами свое собственное содержание, выходит за свои пределы, переживая самое себя и создавая основу для действительности будущего» (XIV, 197—198). Только на этом пути искусство оказывается в состоянии произнести «волшебные слова, вызывающие образ будущего» (XIV, 198). В этом отсутствии дуализма между идеалом и действительностью, которой был свойственен романтизм и — хотя и в меньшей степени — русскому искусству эпохи Чернышевского (в котором идеальное начало было связано, как правило, с элементами антропологизма и, следовательно, с отступлением от методологии реализма) и народнической литературе 70—80-х годов, Плеханов видит громадное преимущество и своеобразие воплощения идеала в новом искусстве. Здесь «идеализм» не наносит ущерба «реализму», ибо сам идеал здесь — это действительность завтрашнего дня. Нельзя не видеть в этих суждениях Плеханова довольно точной характеристики одной из главных особенностей зародившегося в начале XX века и расцветшего после Октябрьской социалистической революции искусства социалистического реализма⁵²⁹.

Проблемы нового реализма неотделимы у Плеханова от проблемы мировоззрения. С самого начала своей литературной деятельности и до последних выступлений Плеханов мыслил литературу будущего как такую литературу, которая соединит искусство реализма с идеями научного социализма. В проти-

⁵²⁹ В общей — так сказать, алгебраической — форме Плеханов дал диалектическое решение проблемы, самая постановка которой до сих пор считается противниками социалистического реализма противоречащей логике. См. заявление А. Камю (в его речи при получении Нобелевской премии) о том, что социалистический реализм нашел свой принцип отбора жизненного материала «не в действительности, которая нам известна, а в действительности, которая придет в будущем. Чтобы воспроизвести то, что есть, нужно нарисовать то, что будет. Иначе говоря, объект социалистического реализма — это как раз то, что не стало еще реальностью. Великолепное противоречие... В конце концов это искусство становится социалистическим как раз в той мере, в какой оно перестает быть реалистическим» (Приведено и подвергнуто убедительной критике в кн.: М. С. Каган, Лекции по марксистско-ленинской эстетике, Изд-во ЛГУ, 1971, стр. 747—748).

вовес Н. К. Михайловскому, который полагал, что художественная литература, связанная с марксизмом, «фатально обречена на скудость»⁵³⁰, вразрез со взглядами русских модернистов, кричавших о пагубном влиянии идей социализма на творчество Горького и других писателей, Плеханов утверждал, что оплодотворение реализма идеями социализма необходимо прежде всего в интересах самого искусства. Лишь на этом пути видел он возможность выхода реализма из кризисного состояния, в котором он оказался к началу XX века, возможность его возрождения и расцвета. Именно поэтому он звал писателей-народников «усвоить основные посылки этого учения» (X, 64) и обращался к художникам более поздней поры с призывом «проникнуться великими освободительными идеями нашего времени» (XIV, 179).

На этом пути искусство реализма не только связывало судьбу с самым прогрессивным движением современности, а тем самым и с будущим. Влияние идей марксизма на писателей (при условии, что эти идеи войдут в их плоть и кровь и они будут выражать их именно как художники, XIV, 179), на их художественное мышление призвано обогатить искусство реализма новым, более глубоким пониманием сущности человека, окружающей его социальной действительности и характера связей между ними, более правильным, лишенным субъективизма подходом к проблеме идеала и действительности. Если идеи утопического социализма, проникая в литературу романтизма (Жорж Санд), натурализма (Золя) и даже модернизма (вспомним «смесь социализма с модернизмом», которую Плеханов считал характерной для Бальмонта и Минского известного периода), ничего не меняли в природе этих художественных методов⁵³¹, то идеи научного социализма несут с собой перестройку реализма как художественного метода, поднимают художественную методологию на уровень той исторической действительности, которую призвано отразить и запечатлеть реалистическое искусство XX века.

Наиболее полное воплощение характерных черт нового реалистического искусства, проникнувшегося идеями современного социализма, Плеханов находил в некоторых произведениях Горького, прежде всего в драме «Враги». Видимо поэтому один из наших исследователей назвал статью Плеханова об этой драме «классической работой по теории социалистического реализма».

⁵³⁰ Н. К. Михайловский, Последние сочинения, т. 1, СПб. 1905, стр. 45.

⁵³¹ То, что Плеханов сказал о Золя («если сам Золя начал... склоняться к социализму, то его так называемый экспериментальный метод до конца остался мало пригодным для художественного изучения и изображения великих общественных движений», XIV, 146), можно считать общей формулой этой ситуации.

тического реализма»⁵³². Как бы то ни было, мысли и суждения Плеханова о реализме нового типа действительно позволяют отвести ему определенное место в истории формирования теории социалистического реализма.

Критика натурализма и модернизма, борьба за литературу и реализм нового, социалистического типа — равно как постановка и решение ряда других узловых проблем литературно-эстетического развития XX века — делают работы Плеханова глубоко современными.

⁵³² Б. И. Бурсов, Реализм всегда и сегодня, стр. 170.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
От автора	3
Глава I. Общественно-литературная позиция Плеханова в 900-е годы. Работы по социологии искусства и эстетике	
1. Тактический оппортунизм и теоретический радикализм	5
2. Плеханов и социология искусства Тэна. «Письма без адреса» и статья о французской драме	15
3. Плеханов об эстетике Канта. «Искусство и общественная жизнь»	36
Глава II. Литературная критика Плеханова	
1. Против мещанского индивидуализма и декаденства	59
2. Статьи о Горьком и Толстом. Последнее выступление	71
3. Критический метод Плеханова	125
Глава III. Плеханов в борьбе за идейное наследие революционных демократов	
1. Критика веховской концепции. Белинский	142
2. Чернышевский и Добролюбов	152
3. Герцен. Некоторые итоги	169
Глава IV. Плеханов и основные направления в литературе и искусстве конца XIX—начала XX века	
1. Искусство и буржуазное общество	186
2. Плеханов — критик натурализма и модернизма	199
3. Будущее принадлежит реализму	218
	239