

Г Л А В А VI

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОДЕКС ПЛЕХАНОВА О ЗАКОНАХ, ОБУСЛОВЛИВАЮЩИХ ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА

* * *

Эстетическое, согласно Плеханову, представляя собою особое отношение субъекта к объекту, составляет *ось* как художественного творчества, так и эстетической науки. Но поскольку, по Плеханову, именно искусство служит основным средством и способом отражения, выражения и удовлетворения эстетических запросов и потребностей людей, то, следовательно, в закономерностях исторического развития искусства он видит и основное содержание данной науки.

Как же понимает Плеханов эти законы?

При исследовании этого вопроса некоторым отправным пунктом может послужить для нас известное положение Плеханова о том, что «научная эстетика не предписывает искусству законы, а только скромно старается понять те вечные законы, действием которых обуславливается его историческое развитие»¹.

Исходно-методологическую роль этой установки мы усматриваем в том, что, в отличие от многих других исследователей Плеханова, мы видим здесь не некий пассивно-созерцательный объективизм автора, а его желание подчеркнуть коренную противоположность разделяемой им марксистской методологии научного исследования (как исходящей из самого объекта исследования) и идеалистической — исходящей из а priori устанавливаемых отвлеченных установок, положений и принципов. Что это именно так, подтверждается не только приведенными выше словами Плеханова, но и многими другими его высказываниями, в частности, таким: «... вопрос о том, существуют ли какие-нибудь неизменные законы изящного, может быть разрешен *лишь на основании внимательного изучения истории искусства, а не на основании отвлеченных соображений*»² (курсив наш. — Р. К.).

То же самое подтверждает и исследование мотивов, по ко-

¹ См.: Г. В. Плеханов. Соч., т. X, стр. 192; Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 157.

² Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, в двух томах. М., 1958, т. I, стр. 373.

торым Плеханов так настойчиво подчеркивает эту противоположность. Так уже из самого характера постановки и решения Плехановым теоретических вопросов видно, что главное для него — это борьба против всякого проявления идеализма в области эстетики. Отстаивая материалистическое объяснение вопросов искусства, Плеханов направляет свои усилия прежде всего на разоблачение методологической несостоятельности идеалистической эстетики*. «Ошибка идеализма в том и заключается, — пишет Плеханов, — что он приписывает абстракциям творческую и двигательную силу», почему и «произвольные логические построения» так часто заменяют у них «изучение действительно причинной связи событий»³. Эта мысль служит при решении рассматриваемой здесь проблемы *общемировоззренческой* методологической установкой Плеханова. Дальнейшим пополнением и развитием ее нужно считать и его высказывание по поводу определения Белинским задачи эстетики, где он отмечает, что хотя это и «поистине гениальная мысль, вполне достойная человека, воспитавшегося на гегелевской диалектике», тем не менее, «чтобы решить ту задачу, которую Белинский задавал эстетике, нужно было со всех сторон обнаружить связь искусства с общественной жизнью и уметь объяснить эту последнюю с научной, то есть с материалистической точки зрения»⁴ и то, что он писал в одном из своих планов выступления по искусству: «3 рода причин: 1. историческая среда; 2. эстетическое чувство; 3. личность художника»⁵. Все эти высказывания представляют собой уточнение и развитие вопроса о том, где и в чем следует искать вечные законы развития искусства. Так, например, в последнем из этих положений говорится о том, *где* искать эти законы, а в первом — *как* и в *чем* их искать.

И в самом деле, в приведенном плане выступления видно, что среди трех выделенных причин место доминанты Плеханов отводит именно исторической среде. А анализ плехановского исследования этих причин убеждает в том, что отведение этого места именно ей было не случайным.

Отведение этого места исторической среде (под которой он в данном случае разумел прежде всего социально-экономическую, общественно-историческую среду) было обусловлено его общефилософской позицией, согласно которой «Не сознание людей определяет их бытие, а их общественное бытие определяет их сознание». Не случайно автор свою «Французскую драматическую литературу...» так и начинает: «Изучение быта первобытных народов как нельзя лучше *подтверждает* (курсив наш. — Р. К.) то основное положение исторического материализма, которое гласит, что *сознание* людей определяется их *бытием*».

* См. это определение там же, стр. 514.

³ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, стр. 322.

⁴ Там же, стр. 514.

⁵ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 164.

Отсюда и тот предельно широкий подход к вопросу, который характерен для Плеханова, охватившего почти все основные вопросы данной проблемы, начиная от отношения материального производства к искусству и кончая отношением общественной психологии и идеологии к нему. В эстетической его теории анализируются такие важные вопросы, как: связь материального производства с искусством, начиная с эпохи первобытности и кончая современным ему цивилизованным миром; вопрос об особенностях этой связи в зависимости от уровня развития общественного производства и обусловленного им общественного устройства; вопрос об отношении утилитарного к эстетическому; вопрос об особенностях непосредственной и опосредствованной связи искусства с экономикой; вопрос о зависимости (имеющей прямое отношение к искусству) сложной ассоциации идей от экономики; вопрос об исторической обусловленности эстетических норм, чувств и потребностей от экономики и выросших на ее основе общественных отношений и т. д. Таким образом, Плеханов, будучи страстным сторонником и защитником марксистской материалистической теории общественного развития и будучи глубоко убежденным в том, что правильное научное объяснение вопросов искусства возможно лишь с позиций этой теории, не мог не распространить и действительно распространил основные законы общественного развития и на явления искусства как на одну из сторон этого сложного общественного механизма. В результате известные общие («вечные» — по терминологии Плеханова) закономерности общественного развития выступают в эстетической теории Плеханова и законами развития искусства: это закон диалектической взаимосвязи и взаимообусловленности потребностей и возможностей их удовлетворения; закон диалектической взаимосвязи и взаимообусловленности общественного бытия и общественного сознания; закон определяющей роли экономики в общественном развитии; закономерности сложной диалектической связи базиса и надстройки, различных форм общественного сознания; законы классовых взаимодействий и взаимоотношений. При этом Плеханов учитывал, что каждый из этих законов ввиду сложности своей структуры и всеобщности может и моделироваться в ряде других, менее общих законах. Поэтому есть необходимость остановиться на этих законах, в указанных двух аспектах их анализа.

* * *

В своем объяснении вопросов искусства Плеханов, по собственному его утверждению, исходил из материалистического взгляда на историю*, согласно которому духовная жизнь людей определяется материальными условиями их существования; а

* См. его: Письма без адреса. «Французская драмат. лит-ра...» и т. д. (Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 4, 6, 76, 81—82).

также из того, что он писал в своих «Лекциях по искусству»: «Многие из вас знают, конечно, знаменитое, столько раз и столько людьми цитированное место из предисловия Маркса к его «Критике политической экономии»... не сознание людей определяет формы их бытия, но напротив, общественное бытие определяет формы их сознания. Такова общая точка зрения современного материалиста на человеческое общество и на историю. Нам предстоит теперь взглянуть с этой точки зрения на искусство»⁶ (курсив наш. — Р. К.). И уже первое знакомство с его эстетическим наследием убеждает в том, что данная установка действительно служила автору своего рода ариадниной нитью в сложном лабиринте эстетических явлений, почему он и писал, что «...если ошибочен этот общий взгляд, то мы, взяв его за исходную точку, очень мало объясним в эволюции искусства. А если мы убедимся, что эта эволюция объясняется с его помощью лучше (курсив наш. — Р. К.), нежели с помощью других взглядов, то у нас окажется новый и сильный довод в его пользу»⁷.

Плеханов исходил из того общего положения, что общественная жизнь в целом представляет собою исторический процесс рождения и удовлетворения личных и общественных потребностей людей и поэтому историю этой жизни в определенном смысле можно представить и как историю зарождения потребностей людей и возможных способов их удовлетворения. И все это в полной мере относится и к истории эстетических отношений людей, которую также можно представить как историю зарождения и развития эстетических запросов и потребностей людей в прямой зависимости от способов их удовлетворения. Этот принцип тем более применим к искусству, что оно является основным способом удовлетворения эстетических запросов людей, и ввиду своей специфики имеет прямое отношение ко всем человеческим запросам и потребностям, которые могут становиться объектом отражения в искусстве, ибо предмет искусства может стать все, что только интересует и волнует общественного человека в его отношениях к природной и общественной действительности. Поэтому, хотя сам Плеханов и не формулирует этого прямо, но по существу в его эстетической теории первым «вечным законом» развития искусства выступает закон диалектической взаимосвязи и взаимозависимости потребностей и возможностей их удовлетворения при доминирующей роли первых. Мы утверждаем это на том основании, что хотя в самом эстетическом наследии Плеханова и нет прямого указания на применение данного общесоциологического закона к искусству, тем не менее он достаточно явственно проводится им через почти все его эстетические исследования. Применение этого общесоциологического закона к вопросам искусства у

⁶ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., 1948, стр. 336.

⁷ Г. В. Плеханов. Письма без адреса. М., 1956, стр. 7.

Плеханова обнаруживается во внутренней логике его эстетической теории. Что же касается опосредованного его действия, то на этот счет немало у него и прямых указаний.

Так, хотя у Плеханова в таких работах, как «Письма без адреса», «Искусство и общественная жизнь», «Французская драматическая литература...», «Пролетарское движение и буржуазное искусство», «Два слова к читающим рабочим» и др., прямых ссылок и указаний на данный закон и нет, тем не менее фактически его применение в указанных трудах настолько очевидно, что в известной мере *смысл* этих работ можно усматривать именно в этом.

И действительно, разве не показывает Плеханов (он доказывает в них, разумеется, не только это), каким образом наряду с другими общественными потребностями людей зарождались и их *эстетические запросы*, удовлетворение которых требовало художественного творчества? Писал ведь он, что «искусство приобретает общественное значение лишь в той мере, в какой оно изображает, вызывает или передает действия, чувства или события, имеющие важное значение для общества»⁸. И разве его тезис: «Искусство выражает все, что интересует и волнует общественного человека» — в определенном смысле не есть иное выражение и следствие именно такого его подхода?

Чтобы убедиться в этом, достаточно перелистать плехановское объяснение французской трагедии, комедии, драмы, фарса; школ Буше, Давида, Шарле Ле Брена, французского романтизма и т. д., в котором так явно обнаруживается это его убеждение.

Вот, например, как объясняет Плеханов приход драмы на смену трагедии во Франции: «Дитя аристократии, классическая трагедия беспредельно и неоспоримо господствовала на французской сцене, пока нераздельно и неоспоримо господствовала аристократия... в пределах, отведенных сословной монархией, которая сама явилась историческим результатом продолжительной и ожесточенной борьбы классов во Франции. Когда господство аристократии стало подвергаться оспариванию, когда «люди среднего состояния» прониклись оппозиционным настроением, старые литературные понятия начали казаться этим людям неудовлетворительными, а старый театр — недостаточно «поучительным». И тогда рядом с классической трагедией, быстро клонившейся к упадку, выступила буржуазная драма. В буржуазной драме французский «человек среднего сословия» противопоставил свои домашние добродетели глубокой испорченности аристократии. Но то общественное противоречие, которое надо было разрешить тогдашней Франции, не могло быть решено с помощью нравственной проповеди. Речь шла тогда не об устранении аристократических пороков, а об устранении *самой аристократии*. Понятно, что это не могло быть без ожесточенной

борьбы, и не менее понятно, что отец семейства («Le pere de famille»), при всей неоспоримой почтенности своей буржуазной нравственности, не мог послужить образцом неутомимого и неустрашимого борца. *Литературный «портрет» буржуазии не внушал героизма*. А между тем противники старого порядка чувствовали потребность в героизме, создавали необходимость развития в третьем сословии гражданской добродетели. Где можно было тогда найти образцы такой добродетели? Там же, где прежде искали образцов литературного вкуса: *в античном мире*.

И вот опять явилось увлечение античными героями»⁹.

Говоря его собственными словами, мысли Плеханова по данному вопросу можно было бы выразить в обобщенном виде так: «Всякое литературное произведение есть выражение своего времени. Его содержание и форма определяются вкусами, привычками, взглядами и стремлениями этого времени, и чем крупнее писатель, тем сильнее и яснее эта зависимость характера его сочинений от характера его времени... «высшая оригинальность» ... великого человека замечается в том, что он в своей области выразил раньше или лучше, полнее других общественные или *духовные нужды и стремления своей эпохи*»¹⁰ (курсив наш. — Р. К.).

Все это относится у Плеханова только к вопросу о зависимости искусства вообще от *общественных потребностей*, к тому, что мы характеризовали как становление предметом искусства любой общественной потребности человека именно ввиду специфичности выражения этих потребностей и в искусстве. Но Плеханов не растворяет в нем и не упускает из виду и имманентные законы развития самого искусства, зависимость развития искусства от *порождающихся самим искусством эстетических потребностей и возможностей их удовлетворения*.

Анализ структуры и логики его рассуждений по вопросам зарождения и развития искусства и эстетики, а также ряд прямых его указаний на этот счет вполне убеждает в том, что для Плеханова эстетические потребности и средства, способы и приемы удовлетворения эстетических потребностей людей есть плод и следствие самих этих потребностей. Поэтому, раз возникнув, искусство со своей стороны воздействует на породившие его причины, совершенствует и видоизменяет их и тем самым способствует порождению новых эстетических вкусов и потребностей. Эти, в свою очередь, в процессе своего удовлетворения будут порождать новые средства, приемы и способы их художественного воплощения. И так до бесконечности. Именно такими идеями проникнуты названные выше произведения Плеханова. Причем, характерно, что Плеханов не делает исключения ни для каких видов искусства, ни для каких его направлений и течений. Даже такие течения искусства, как символизм,

⁸ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 25.

⁹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, стр. 85—86.

¹⁰ Там же, т. 2, стр. 609.

абстракционизм, кубизм, импрессионизм, или такие теории, как теория «искусства для искусства», которые подчеркивают свой уход от общественных отношений людей, Плеханов в равной мере рассматривает как продукт общественной жизни, общественных отношений людей, классов, партий и т. д. «Говорят, — писал Плеханов, например, про символизм, — что литература и искусство представляют собою зеркало общественной жизни. Если это справедливо, — а это без малейшего сомнения справедливо, — то ясно, что стремление к символизму, этому свидетельству о бедности общественной мысли, имеет свои причины в том или другом складе общественных отношений, в том или другом ходе общественного развития»¹¹.

Подобное объяснение Плеханов дает и возникновению теории «искусства для искусства», о чем речь еще впереди.

Следовательно, данный общесоциологический закон и в *общесоциологическом* плане его действия, и в *частно специфическом его проявлении* в сфере искусства, и в *органическом переплетении и сплавлении этих двух планов* вместе относится, согласно эстетической теории Плеханова, безусловно, к тем «вечным законам», которые обуславливают историческое развитие искусства.

В то же время в эстетической теории Плеханова данная закономерность подвергается дальнейшей конкретизации и уточнению, в частности, тем, что в ней соответствующее место отводится и такому общесоциологическому закону, как закон соотношения общественного бытия и общественного сознания, который в этой теории выступает *вторым* из «вечных законов».

* * *

Применяя этот закон в своей эстетической теории, Плеханов исходит из общеполитического его понимания Марксом и Энгельсом, которое состоит в том, что не общественное сознание людей определяет их общественное бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание. Все эстетическое наследие Плеханова — прямое свидетельство тому, что он исходил именно из этой установки. Так, уже в первом из своих «Писем без адреса» Плеханов писал: «Теперь, когда мы имеем некоторое предварительное определение искусства, мне необходимо выяснить ту точку зрения, с которой я смотрю на него»¹². Поясняя затем существо своей точки зрения таким образом, что «если Сен-Симон, смотря на историю с идеалистической точки зрения, думал, что общественные отношения греков объясняются их религиозными воззрениями, то я, сторонник материалистического взгляда, скажу, что республиканский Олимп греков был отражением их общественного строя. И если Сен-Симон на

¹¹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 2, стр. 531.

¹² Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 4.

вопрос о том, откуда взялись религиозные взгляды греков, отвечал, что они вытекают из их научного мирозерцания, то я думаю, что научное мирозерцание греков само обуславливалось, в своем историческом развитии, развитием производительных сил, находившихся в распоряжении народов Эллады»¹³, он заключает: «Таков мой взгляд на историю вообще. Верен ли он? Здесь не место доказывать его верность. Здесь я прошу вас *предположить*, что он верен, и взять, вместе со мною, это предположение *за исходную точку нашего исследования об искусстве*»¹⁴. Так что абсолютно бесспорно, что Плеханов в своей эстетической теории исходил из того, что марксистская позиция в вопросах отношения общественного сознания и общественно-го бытия способствует правильному решению вопросов искусства, а это в свою очередь подтверждает правильность первого.

Однако этим значение применения данного закона не исчерпывается. Значение его *применения* в эстетической теории Плеханова состоит в том, что здесь он нашел всестороннее обоснование на огромном фактическом материале искусства. Особо ощутимы заслуги Плеханова в определении, с одной стороны, *специфики* проявления этого закона в сфере искусства, и в дальнейшем обогащении и конкретизации самого закона на основе этой специфики, — с другой стороны. (Пример: плехановское исследование и объяснение происхождения и сущности искусства, его исторической судьбы от первобытных времен до наших дней). При этом общим руководством для Плеханова служит установка, согласно которой «сказать, что искусство — равно как и литература — есть отражение жизни, значит высказать хотя и верную, но все-таки еще очень неопределенную мысль. Чтобы понять, каким образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней»¹⁵. Подтверждение этому — почти все эстетические исследования автора, где в качестве примера мы можем сослаться на его «Письма без адреса», «Искусство и общественную жизнь», «Французскую драматическую литературу...» и т. д., в которых нашли свое выражение мысли автора как о научности применения материалистической теории общественного развития к вопросам искусства и эстетики, так и о возможности дальнейшего обогащения, уточнения и развития самой этой теории на материале искусства. Вообще же трудно переоценить все сделанное Плехановым по таким кардинальным вопросам эстетической науки, как происхождение и сущность искусства, отношение искусства к общественной жизни, зависимость художественного творчества от общественных отношений, особенности эстетического отношения субъекта к объекту, взаимоотношения различных факторов, обуславливающих происхождение и дальнейшее развитие искусства, взаи-

¹³ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 6.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же, стр. 99.

моотношение различных форм общественного сознания в художественном творчестве и т. д.

Разве не Плеханову принадлежит заслуга осуществления впервые в истории эстетической науки обстоятельного изучения и объяснения с материалистических позиций происхождения, сущности и развития искусства? Не он ли впервые в своих «Письмах без адреса» показал и научно доказал на материале, взятом из жизни и быта первобытных народов, научность и правомерность применения материалистической теории общественного развития к вопросам искусства и эстетики, уточнил и развил на этом материале эстетическую теорию, убедительно показав связь первобытного искусства с тогдашним производственным процессом, непосредственную и опосредствованную его зависимость от экономики, отношение игры к труду, действие и значение таких законов психологии человека, как чувство ритма, подражания, антитезы, симметрии в происхождении и сущности искусства, материалистически истолковав (как, об этом ниже) как существо самих этих законов, так и их действие в сфере искусства.

Или возьмем вопрос об отношении искусства к общественной жизни. Как известно, в эпоху творческой деятельности Плеханова этот вопрос относился к числу наиболее острых вопросов эстетической науки, по которому при всем многообразии мнений в основном сложились две диаметрально противоположные точки зрения: согласно одной из них, искусство не должно преследовать какие бы то ни было общественные цели», согласно другой — оно, наоборот, «должно служить общественной жизни».

Глубокое проникновение в существо данного вопроса и обстоятельное его изучение привели Плеханова к убеждению, что в данном случае сама постановка вопроса исходит из идеи «искусства для искусства» и потому страдает отвлеченностью именно в результате его внепространственного и невременного рассмотрения, между тем, объясняет Плеханов, — «если художники данной страны в данное время чуждаются «житейского волнения и битв», а в другое время, наоборот, жадно стремятся и к битвам, и к неизбежно связанному с ними волнению, то это происходит не оттого, что кто-то посторонний предписывает им различные обязанности («должны») в различные эпохи, а оттого, что при одних общественных условиях ими овладевает одно настроение, а при других условиях — другое»¹⁶.

Забегая несколько вперед, отметим, что здесь, на первый взгляд, как будто сквозит некоторый фатализм, выраженный в обреченности художника на пассивно-автоматическое следование некоей объективно-фатальной необходимости. Но это только на первый взгляд. На самом деле концепция Плеханова абсолютно свободна от подобного недостатка, ибо она не исключает

моральной ответственности самого художника за избранный им путь. Плеханов хочет лишь подчеркнуть, что определяющим фактором при этом является объективная необходимость, но вовсе не субъективный произвол. Он отмечает, что нередко для людей, интересующихся художественным творчеством, в самой общественной жизни складываются такие отношения, которые лишают их возможности честного служения искусству. И тогда для них остается одно из двух: либо встать на путь лжи и фальши и служить этой ненавистной ему общественной жизни, либо же уйти в мир «чистого искусства», хотя бы работой там над формой оказать искусству посильную помощь. Но в этом случае, замечает Плеханов, искусство хотя и «может предохранять себя от пошлости, но оно скоро начинает страдать малокровием»¹⁷.

Наконец, этим своим заявлением Плеханов хотел отвести от себя и от других марксистов обвинение в навязывании своего эстетического вкуса в качестве обязательного для всех.

Такая постановка и решение Плехановым данного вопроса обусловлены его глубоким убеждением в том, что *прогрессивным или реакционным целям* и стремлениям искусство может служить как в первом, так и во втором случае, правда, с той только разницей, что во втором случае его возможности служения именно *передовому и прогрессивному* становятся весьма и весьма ограниченными.

Вот как Плеханов подходит к данному вопросу. «*Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется склонность к искусству для искусства? ...Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется так называемый утилитарный взгляд на искусство, то есть склонность придавать его произведениям «значение приговора о явлениях жизни?»*»¹⁸ — спрашивает он. И отвечает: «*Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой*»¹⁹.

А так называемый *«утилитарный взгляд на искусство, то есть склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всегда ее сопровождающая радостная готовность участвовать в общественных битвах, возникает и укрепляется там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством»*²⁰.

Из этого видно, таким образом, что вопрос о том, служить

¹⁷ См.: Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 225.

¹⁸ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 136.

¹⁹ Там же, стр. 144.

²⁰ Там же.

¹⁶ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 136.

или не служить искусству общественной жизни, для Плеханова решается не субъективными пожеланиями и намерениями людей, а сложившимися в самой жизни общественными отношениями, закономерной общественной необходимостью.

Вместе с тем, как об этом свидетельствует классический труд Плеханова «Роль личности в истории» (в котором, кстати, впервые в марксистской литературе и получила свое обстоятельно полное, правильное освещение и проблема соотношения исторической необходимости и свободы), он учитывал, что эта объективная общественно-историческая необходимость не только не исключает, а предполагает и относительную свободу действий личности, некоторый субъективный произвол в его выборе. *Доказательство же применимости* этой общепhilософской установки к сфере искусства и *анализ специфики его проявления* в нем — еще одна заслуга Плеханова. Таким образом, признание Плехановым и этого общесоциологического закона к ряду «вечных законов» зарождения и развития искусства не должно вызывать сомнений. Правда, этот закон в применении к конкретным явлениям общественной жизни (в том числе, конечно, и к искусству) значительно ярче выступает с *методологической своей стороны*, и это, безусловно, создает видимость ограниченности его значения.

Однако достаточно указать на то, что этот закон и в данном случае выступает *таким* прежде всего в силу своего действительного объективного функционирования, чтобы отнести и его с полным на то основанием к законам, обуславливающим историческое развитие искусства.

Оба закона, ввиду своей чрезмерной общности, в эстетике Плеханова несколько перекликаются и перекрывают друг друга. Но они должны характеризоваться как самостоятельные, потому что за пределами этого перекрещивания каждый из них сохраняет свои качественно-специфические особенности.

Это мы можем сказать и о действии тех законов, которые ввиду своей общности и органического переплетения друг с другом как одно целое модифицируются в ряде других, менее общих законах, не теряя одновременно и собственной специфики. И поэтому в данной иерархии законов развития искусства, по эстетической теории Плеханова, вырастают закономерности базиса и надстройки.

* * *

Ввиду разносторонности своих связей и отношений со всеми другими проблемами общественного развития проблема базиса и надстройки по самой объективной необходимости заняла в творческом наследии Плеханова довольно солидное место. Она затрагивается Плехановым в самых различных трудах и по самым различным поводам. Однако в самой этой проблеме *проб-*

лему все-таки составляет именно взаимоотношение самих базиса и надстройки, и потому объяснение этого взаимоотношения и составило основной предмет плехановских исследований по данному вопросу.

В решении этих вопросов Плеханов опять, по собственному его признанию, исходит из прямых указаний и установок Маркса и Энгельса о том, что: «Над различными формами собственности, над социальными условиями существования поднимается целая надстройка различных и своеобразных чувств, иллюзий, образов мыслей и мировоззрений. Весь класс творит и формулирует все это на почве своих материальных условий и соответственных общественных отношений. Отдельный индивид, получая свои чувства и взгляды путем традиции и воспитания, может вообразить себе, что они-то и образуют действительные мотивы и исходную точку его деятельности»²¹.

Решение же вопроса Плеханов, как известно, формулирует в известной своей «пятичленке», вполне уверенный в том, что она у него полностью соответствует духу и букве марксовой ее постановке и решения. Со своей стороны, мы отметим, что хотя положение это и страдает некоторыми недостатками, тем не менее в целом оно *соответствует* именно марксовой постановке и решению вопроса. Мы исходим из того, что содержащиеся в этой формуле недостатки — это недостатки *не непонимания* Плехановым существа вопроса, а, скорее, недостатки самой формулы именно *как формулы*. Иначе говоря, данная формула Плеханова по своему характеру относится к таким формулам, которые всегда и при всех обстоятельствах будут страдать недостатком схематизма. Нас убеждает в этом, во-первых, анализ существа самой схемы; во-вторых, поиски *мотивов* ее *провозглашения, которые мы находим в необходимости опровержения* усиленно насаждавшейся тогда теории «факторов»; и, в-третьих, характер дальнейшей разработки Плехановым поднятых в схеме вопросов.

Первое из этих обстоятельств убеждает нас в этом тем, что если в самой схеме нет места не только совокупному *взаимодействию* составляющих ее элементов, но даже и простому *обратному* воздействию, то в дальнейшем исследовании Плеханов *соответственно* обстоятельствам места и времени довольно удачно вскрывает всю эту сложную диалектическую взаимосвязь, взаимозависимость и взаимообусловленность всех этих элементов при определяющей роли каждого предшествующего по отношению к каждому последующему. В качестве примера можем сослаться на его объяснение первых двух элементов — взаимоотношение производительных сил и производственных отношений. Мы укажем и на его общую характеристику взаимоотношений базиса и надстройки, которая содержится у него хотя бы в труде «В защиту экономического материализма», и

²¹ См.: Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. 2, стр. 180.

это заодно будет соответствующим материалом и по третьему из отмеченных нами обстоятельств, где он писал: «На длинной кривой линии исторического развития человечества существуют точки великих, многозначительных поворотов. Обозначим эти точки буквами А, В, С, Д и т. д. Когда экономическое развитие доходит до точки А, торжествует один класс; когда оно доходит до точки В, прежде господствовавший класс отходит на задний план, его место занимает новый господствующий класс; наконец, когда движение доходит, скажем, до точки S, борьба классов уже не имеет места, потому что исчезает самое разделение общества на классы. Движение человечества от точки А до точки В, от точки В до точки С и т. д., вплоть до точки S, *никогда не совершается в плоскости одной экономики*. Чтобы перейти от точки А до точки В, от точки В до точки С и т. д., нужно каждый раз подняться в «надстройку» и совершить там некоторые переделки. Только совершив эти переделки, можно достигнуть желанной точки. *Путь от одной точки поворота к другой всегда лежит через «надстройку»*. Экономика почти никогда не торжествует сама собою, о ней никогда нельзя сказать: *faga da se*. Нет, никогда не *da se*, а всегда *только через* посредство надстройки...»²²

Что же касается второго из отмеченных выше обстоятельств, то оно подтверждается тем, что где только ни формулирует Плеханов анализируемую тут схему, он формулирует ее явно или неявно, преднамеренно или непреднамеренно (в одном случае *так*, в другом — *иначе*) на фоне необходимости борьбы против теории «факторов». Что дело обстоит именно так, видно не только из *существа самой* постановки и решения им проблемы, но и из прямых его указаний на этот счет. Так, в «Основных вопросах марксизма», где как раз обнаруживается его намерение наиболее полного общефилософского решения данной проблемы, говорится, что эта формула достаточно широка, чтобы дать надлежащее «место всем «формам» исторического развития, и вместе с тем совершенно чужда того эклектизма, который не умеет пойти дальше *взаимодействия* между различными общественными силами и даже не подозревает, что факт *взаимодействия* между этими силами еще вовсе не решает *вопроса об их происхождении*. Это монистическая формула. И эта *монистическая формула* насквозь пропитана *материализмом*»²³.

Подчеркнутые тут самим автором слова и весь смысл этой выдержки не оставляют сомнений в том, что в данном случае формула эта была вызвана к жизни необходимостью вскрыть и показать несостоятельность пресловутой «теории факторов» именно на основе *вскрытия* субординальных связей и отношений между ними, на основе доказательства верности именно материалистического монистического понимания зависимости

между ними. И это как раз подтверждается всем творческим наследием Плеханова, в котором на фоне доказательства несостоятельности теории факторов как эклектической и в своей сущности идеалистической, получили свое более или менее полное и в своей основе правильное решение (повторяем, в позволяемых обстоятельствами места и времени рамках) затрагиваемые им стороны, элементы и моменты данной проблемы.

Ясно, что эту свою оценку мы распространяем и на мысли и идеи Плеханова о зависимости искусства как надстройки от соответствующего базиса. Однако, поскольку в литературе о Плеханове то обстоятельство, что в своей «пятичленке» он четвертым членом поставил психику общественного человека, необоснованно расценивается как ошибочное, мы вынуждены остановиться на этом несколько подробнее.

Оппоненты Плеханова расценивают помещение Плехановым в своей «пятичленке» на четвертой ступени психики общественного человека как ошибочное на том основании, что она у него затем (на пятой ступени) отражается в различных формах идеологии. А «между тем идеология, — утверждают они, — как система взглядов, понятий и идей того или иного класса представляет собою отражение общественного бытия, выражение интересов данного класса, она коренится в экономических отношениях людей, в борьбе классов, а не в их психике»²⁴.

Итак, оппоненты Плеханова, возражая ему, утверждают, что «идеология, как система взглядов, понятий и идей того или иного класса», отражает общественное бытие, а не психику. Состоятельно ли это возражение? Оно несостоятельно, во-первых, потому, что тут и Маслин и его единомышленники допускают не одну, а сразу две логические ошибки. Первая состоит в *полном отождествлении* идеологии как системы *взглядов, понятий и идей как таковых* (или что называют идеологией в широком смысле слова) с идеологией в узком смысле слова, под которой разумеют совокупность общественных теорий и взглядов, отражающих *природу данных* производственных отношений в свете обоснования их необходимости именно *с позиций интересов того или иного класса*. Отождествление это проявляется, в частности, в утверждении: «Идеология — система взглядов, *понятий, идей того или иного класса*» (курсив наш. — Р. К.). Но так как определенная система взглядов, понятий и идей имела место и у первобытных народов, где, как известно, не было классов и откуда, собственно, и берет свое начало, в частности, искусство, то непонятно, что при таком подходе к вопросу делать, допустим, с этим искусством. А ведь у Плеханова именно в таком широком плане и ставится вопрос в этой «пятичленке». Поэтому отсюда и вторая ошибка, которая состоит в «подмене тезиса», поскольку у Маслина в данном случае в понятие «идеологии»

²² Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. II, стр. 216.

²³ Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. III, стр. 180.

²⁴ См. вступ. ст. А. И. Маслина к избр. фил. пр. Г. В. Плеханова (т. III, стр. 17—18).

вкладывается не то содержание, какое вкладывал в него Плеханов.

Утверждение оппонентов несостоятельно, во-вторых, потому, что плехановская постановка вопроса вовсе не отрицает того, что идеология представляет собою отражение общественного бытия, что в классовом обществе в ней выражаются интересы определенных классов, классовая борьба и что она «коренится в экономических отношениях людей». Напротив, где только это было возможно и нужно, он со всей ответственностью подчеркивал это. И вся разница между Плехановым и его оппонентами в данном случае сводится к тому, что первый обращает внимание не только на *прямые связи и прямую зависимость* идеологии вообще и искусства в частности с экономикой и от экономики, но и на опосредствованные их связи и отношения, тогда как у вторых все это по существу ограничивается первого рода связями и отношениями, при игнорировании вторых. Плеханов неустанно подчеркивал, что *что бы и как бы* ни отражалось в этих формах идеологии, оно в конечном итоге *определяется и обуславливается экономикой*.

Но Плеханов, в отличие от его критиков, не забывал и того обстоятельства, что связь и зависимость разных элементов надстройки с базисом и от базиса носит не одинаковый характер; что если, например, право, государственный строй, нравственность экономическими отношениями обуславливаются *непосредственно и прямо*, то этого нельзя сказать об искусстве, которое даже в первобытном обществе (где искусство посредственно вплеталось в *производственную* деятельность людей) не всегда и не во всем *непосредственно* определялось экономикой. И, таким образом, если «нет ни одного исторического факта, который своим происхождением не был бы обязан общественной экономии», то «не менее верно и то, что нет ни одного исторического факта, которому не предшествовало бы, которого не сопровождало бы и за которым не следовало бы известное состояние сознания»²⁵. Ну, а если это так, то — формулирует отсюда методологическую установку Плеханов, — «чтобы понять историю научной мысли или историю искусства в данной стране, недостаточно знать ее экономии. Надо от этой экономии уметь перейти к *общественной психологии*, без внимательного изучения и понимания которой невозможно материалистическое объяснение истории идеологий»²⁶.

Однако вопрос состоит в том, чтобы выяснить, в какой мере помещение общественной психологии между экономикой и идеологией является правомерным. Анализ существа дела склоняет нас к признанию правоты Плеханова. Мы исходим из следующих соображений: если бы идеология вообще (а тем более искусство) отражала только экономические отношения или об-

²⁵ См.: Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. 2, стр. 247—248; т. III, стр. 171—173.

²⁶ Там же, стр. 247.

щественное бытие, — что в данном случае есть только иное выражение для понятия «базис», — и отражала бы их тем более *непосредственно и прямо*, как это получается у оппонентов Плеханова, то, во-первых, едва ли была бы необходимость в существовании различных форм общественного сознания, поскольку в таком случае было бы достаточно чего-нибудь одного подобного, скажем, *политэкономии*. Во-вторых, если бы даже и существовало нечто, подобное нынешней идеологии с различными ее формами, они были бы лишены возможности выразить что-либо, кроме *материальных* отношений. В-третьих, при таких обстоятельствах у искусства не было бы ни необходимости, ни возможности (не у одного только искусства) находиться в какой-либо связи с другими формами общественного сознания. И, наконец, в-четвертых, встал бы вопрос, что делать с самим фактом существования психологии — куда ее девать, куда поместить по плехановской дифференциации элементов базиса и надстройки? Может быть, она вообще не заслуживает такого внимания? Но ведь она существует, и не просто существует, а и играет огромную роль в *процессе* возникновения искусства, в *определении* его сущности? (и одного ли только искусства?) По крайней мере, нельзя не согласиться с Плехановым в том, что в искусствах цивилизованного мира мало (если есть вообще) таких явлений, которые без умения переходить от экономики к психологии никак не объяснишь, как бы хорошо ни знал саму экономику. Ибо без такого умения все попытки объяснения явлений искусства одной экономикой не приводят ни к чему другому, кроме как «к смешному и скучному вздору».

Не согласиться в данном случае с Плехановым можно только по недоразумению, и это со всей очевидностью обнаруживается при попытке объяснить это недоразумение. Так, оно может основываться либо на непонимании того обстоятельства, что под общественной психологией Плеханов подразумевал не какую-то «общественную душу или какой-то коллективный народный «дух», развивающийся по своим особым законам» и только «выражающийся в общественной жизни», а всего лишь «преобладающие в данном обществе настроения чувств и умов» племени, народов, классов, партий, масс²⁷, которые сами у них обуславливаются и определяются, безусловно, экономикой и выросшим на ее основе общественным устройством; либо на сознательном или неосознанном *становлении* на путь *прямого выведения* форм общественного сознания из *одних только* материальных отношений. Первое ошибочно вследствие его несоответствия действительности; второе — нелепо, потому что, во-первых, в мире не было, нет и едва ли может быть хоть один художник, который смог бы как художник изобразить *сами* эти материальные отношения, и, во-вторых, потому что тем самым искусство, как и любое явление духовной жизни, лишается всех

²⁷ См.: Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. 2, стр. 247.

его духовных истоков, причин и предпосылок.

Еще отчетливей становится правомерность выделения Плехановым общественной психологии, отведение ей самостоятельного места в намеченной им субординации элементов базиса и надстройки, когда мы пытаемся представить в единстве все те мотивы, предпосылки и соображения, которые так или иначе убеждали его в необходимости такого ее выделения.

Мы уже отмечали стоявшую перед Плехановым *необходимость* противопоставления материалистически-монистической субординации элементов базиса и надстройки эклектической «теории факторов». Немалую роль в этом сыграли и его исследования проблематики самого искусства.

И действительно, с какой бы стороны ни подходил Плеханов к объяснению проблемы происхождения и сущности искусства, его отношения к общественной жизни, его исторического назначения, — все они так или иначе сталкивали его с вопросом общественной психологии. Исследует ли Плеханов вообще явления общественной жизни и прежде всего *отношения* материального к идеальному в этой жизни, перед ним предстает картина, по которой если «нет ни одного исторического факта, который своим происхождением не был бы обязан общественной экономии», то «не менее верно и то, что нет ни одного исторического факта, которому не предшествовало бы, которого не сопровождало бы и за которым не следовало бы известное состояние сознания». Отсюда для него и «огромная важность общественной психологии», хотя бы потому, что она представляет собой один из двух составляющих это сознание элементов.

В этом Плеханова еще больше убеждало то обстоятельство, что из составляющих это общественное сознание психологии и идеологии в более близких, непосредственных, прямых связях и отношениях с экономикой находится первая, а не вторая; что экономика непосредственно и прямо воздействует на людей прежде всего через психологию, а не идеологию. Иными словами, и эти, и все другие его исследования делали для Плеханова очевидным тот факт, что и экономическая жизнь и выросшее на ее основе общественное устройство оказывает свое воздействие на духовную жизнь человека в первую очередь через его психологию, а не через идеологию. Экономика формирует человека через психологию не только *прямо* и *непосредственно*, но, что самое главное, ее воздействие не так отчетливо осознается и осмысливается индивидом, как в идеологии, и именно в этом ее существенное отличие от идеологии, которая воспринимается более осмысленно и является более совершенной, по отношению к психологии, формой сознания. Потому, как таковая, идеология не может игнорировать и не может не исходить (и в этом смысле и не вырастать) из этой менее совершенной, менее осмысленной и менее осознанной формы; не может стоять к ней иначе, как *следующая*, более высокая *ступень* развития.

В этом Плеханова убеждал установленный им в искусстве

такой закон как «предшествование утилитарного отношения к предметам эстетическому» и «ассоциация со сложными идеями», поскольку законы эти по своей сущности прямо упираются в те интересы, чувства, мысли, привычки и переживания людей данного времени, которые мы и называем их психологией, хотя они и вырастают из их материальных отношений. Иными словами, если утилитарное отношение к предметам — это отношение материальное (хотя в самом этом *отношении* тоже есть и момент психологический), то эстетическое к ним отношение — это уже отношение не материальное, а духовное; а в духовном и это *отношение* и тем более это чувство в процессуальном своем свете, аспекте — сфера психологии, а не чего-либо другого. То же самое можно сказать и об ассоциации ощущений красоты со сложными идеями, о которой Плеханов писал: «...нельзя, конечно, думать, что звериные шкуры, когти и зубы первоначально нравились краснокожим единственно в силу свойственных этим предметам сочетаний цветов и линий. Нет, гораздо вероятнее обратное предположение, то есть что эти предметы сначала носились лишь как вывеска храбрости, ловкости и силы, и только потом и именно вследствие того, что они были вывеской храбрости, ловкости и силы, они начали вызывать эстетические ощущения и попали в разряд украшений»²⁸. И таких примеров у Плеханова масса. Но поскольку эти законы выступают соответствующими самостоятельными законами развития искусства и потому о них речь еще впереди, то их характеристику мы ограничим здесь сказанным и продолжим прежний ход мыслей.

Исследование Плехановым *сущности* искусства убеждало его в том, что искусство не может обойтись без чувств, мыслей, привычек, стремлений и переживаний людей и потому, что предмет искусства — интерес и чувства общественного человека в его отношениях к окружающей его природной и общественной среде, и потому, что художественное творчество имеет место только там, где мы имеем дело с материальными отношениями не самими по себе, а с порождаемыми ими интересами, чувствами, привычками, иллюзиями и переживаниями людей и лишь через них. Иначе говоря, если в художественном творчестве затрагиваются и сами эти материальные отношения (а без этого и быть не может), то они должны находить свое выражение в произведениях искусства именно через чувства, мысли, привычки, переживания людей. Иначе не может получиться их образного выражения, а без образа вообще нет и не может быть художественного творчества.

То же самое находим мы в исследовании Плехановым проблемы отношения искусства к общественной жизни, которое с немалой очевидностью открывало перед ним ту же закономерность.

Такое *выделение* им психологии должно было казаться ему

²⁸ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 9.

тем более правомерным, что он был убежден в непосредственном, прямом действии в *самом искусстве* таких психологических законов, как закон «симметрии», «подражания», «антитезы», чувства ритма, которые привлекли внимание Плеханова с самого начала его занятий вопросами искусства (см. его «Письма без адреса», «Лекции об искусстве» и т. д.). Так, в одном из вариантов своих лекций об искусстве Плеханов, приводя свою «пятичленку», тут же пишет: «Значит, вы считаетесь с психологией? (говорит он в свой адрес и отвечает): «Ну, еще бы нет! Речь идет не о том, чтобы отрицать психологию, а о том, чтобы объяснить психологическое развитие»²⁹. А в лекции «Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории» в связи с той же «пятичленкой» он писал: «... Мы не отрицаем, что есть известные психологические законы, но мы спрашиваем, каковы были те исторические условия, под влиянием которых действие психологических законов привело к возникновению, положим, буржуазной драмы в Англии и Франции? Или школы Бушэ при Людовике XV? И мы говорим: в последнем счете эти причины коренятся в *экономии*. Тут такая последовательность»...³⁰ И опять та же схема «пятичленки». Ясно, что убеждение Плеханова в том, что данные законы действуют в самом искусстве, не могло не укреплять его уверенности в том, что психологии принадлежит особое место в иерархии элементов базиса и надстройки.

В соответствии с тем основанием, по которому Плеханов делит законы развития искусства, данный закон с большим правом следовало бы отнести к специфическим законам развития искусства. Но, во-первых, ввиду того, что эти законы имеют прямое отношение и к разбираемому здесь вопросу, и, во-вторых, ввиду того, что они имеют весьма важное значение и для осмысления плехановского понимания отношения психологии к экономике, а, следовательно, и для понимания сущности всей его «пятичленки», можно все нужное об этих законах дать и здесь. Свою задачу в связи с этими законами Плеханов усматривал не в доказательстве самого факта действия этих законов в искусстве (в этом, как это будет показано ниже, он полностью был согласен со своими предшественниками), а в доказательстве именно их *зависимости от экономики* и тем самым и в материалистическом истолковании самих законов психологии.

* * *

Мы уже говорили о том, каким образом такие общесоциологические законы, как взаимосвязь, взаимозависимость и взаимобусловленность потребностей и возможностей их удовлетворения, обусловленность общественного сознания общественным

²⁹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. III, стр. 88.

³⁰ Там же, стр. 85.

бытием, диалектические закономерности взаимоотношения базиса и надстройки в общем и специфическом их действии выступают в эстетической теории Плеханова и законами развития искусства. И хотя там мы подчеркивали и самостоятельное значение этих законов в развитии искусства, тем не менее здесь мы еще раз должны подчеркнуть, что все эти законы рассматриваются Плехановым под углом зрения зависимости всех явлений общественной жизни от экономики. В этом отношении данные законы как бы конкретизируются в последнем, хотя, с другой стороны, сам этот закон, по отношению к первым, выступает как общее к особенному, поскольку все эти законы в некотором смысле выступают иным выражением, следствием или результатом экономической жизни общества, экономических отношений. И таким образом, для Плеханова развитие искусства и эстетики со всеми их компонентами хотя во многом и зависит от внутренней логики их взаимообусловленности, тем не менее роль решающего фактора как в деле зарождения, так и развития их обоих неизменно и навсегда остается за экономическими отношениями, отношениями производства, которыми, по глубокому убеждению Плеханова, в конечном итоге и определяются все без исключения изменения в общественной жизни.

Идея эта красной нитью проходит через все произведения Плеханова. Что касается его «Писем без адреса», то уже в первом из них, специально посвященном доказательству этого тезиса, автор на огромном фактическом материале убедительно показал, каким именно образом окружающими человека условиями определяются и превращение возможности испытывать эстетическое чувство в действительность, и то, что данный общественный человек (данное общество, данный народ, класс и т. д.) имеет именно эти эстетические вкусы и понятия, а не другие; и то, каким образом изменившимися материальными условиями существования людей порождаются у них и новые эстетические вкусы и понятия, и новые школы и направления искусства и эстетики*.

В решении всех этих сложных вопросов своеобразным компасом для Плеханова, как мы отмечали не раз, служило известное положение Маркса о том, что «Над различными формами собственности, над социальными условиями существования поднимается целая надстройка различных и своеобразных чувств, иллюзий, образов мыслей и мировоззрений. Весь класс творит и формирует все это *на почве своих материальных условий и соответственных общественных отношений*» (курсив наш. — Р. К.)³¹.

Такая исходная установка в ее применении к истории искусства, в которой у Плеханова имеются и огромные познания, приводит его к обнаружению того обстоятельства, что сама *обуслов-*

* Соответствующие места из произведений Плеханова приводились выше и потому, во избежание повторений, они больше не приводятся здесь.

³¹ Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. 2, стр. 180.

ленность искусства от экономики носит сложный, исторически изменчивый характер. Здесь Плеханов отмечает, что несмотря на то, что чем больше мы будем углубляться в историческое прошлое, тем больше будет обнаруживаться *прямая* зависимость искусства от экономики, и чем дальше идти по пути цивилизации, тем, наоборот, больше *опосредствованная* связь, все же эта связь и зависимость носят настолько сложный характер, что даже у первобытных народов производительные силы не всегда непосредственно определяют те или иные их эстетические вкусы и потребности, а в цивилизованном мире подобная зависимость никогда полностью не снимается. В то же время с каждым шагом вперед в истории усложняется сама общественная жизнь и параллельно с ней, как часть ее, усложняется и связь и зависимость искусства и эстетического от экономического строя общества. «Я уже не раз говорил, — пишет по этому поводу Плеханов, — что даже в первобытном охотничьем обществе техника и экономика не всегда *непосредственно* определяют собою эстетические вкусы. Нередко тут действуют довольно многочисленные и разнообразные промежуточные «факторы». Но посредственная причинная связь не перестает быть причинной связью»³².

Выступая против фальсификации марксизма, заключающейся в попытках приписать марксизму признание одностороннего действия экономического фактора на искусство, Плеханов писал: «*Непосредственное* влияние экономики на искусство и другие идеологии вообще замечается крайне редко. Чаще всего влияют другие «факторы»: политика, философия и пр. Иногда действие одного из них становится заметнее, чем действие других»³³. При этом дело доходит до того, что становится почти невозможным «пересчитать те разнообразные сочетания, в которые сплетаются разные «факторы» в различных странах и в различные эпохи общественного развития»³⁴.

В конечном итоге для Плеханова искусство связано с экономикой посредством всей социальной структуры, в том числе и посредством общественной психологии, политической и идеологической надстройки и т. д. Однако, поскольку заслуги Плеханова и в решении данной проблемы лучше видны на фоне того, что сделано его предшественниками, то попытаемся взглянуть на деятельность Плеханова именно под этим углом зрения.

Конечно, исследователи культуры задолго до Плеханова заметили связь между экономической структурой общества и искусством. Однако одни исследователи признавали наличие этой связи только у первобытных народов, для других решение вопроса о том, что является главным и определяющим во взаимодействии между психикой, через которую происходит воздей-

ствие экономического уклада общественной жизни на искусство, и самим этим укладом общественной жизни, определяющим психику составляющих это общество индивидов, оказалось непосильной задачей.

Для Плеханова ключ к решению вопроса о том, что является главным и определяющим во взаимодействии между психикой, через которую происходит воздействие экономического уклада общественной жизни на искусство, и самим этим укладом общественной жизни, заключается в проблеме отношения труда к искусству. Поэтому решение этой проблемы у него развернулось на фоне критики точек зрения таких исследователей данной проблемы, как Г. Спенсер, К. Гросс, К. Бюхер и др.

Полемизируя с ними, Плеханов обращает внимание прежде всего на их методологию исследования, ошибочность которой он усматривает в том, что они исходят не из общества, а из отдельного индивидуума. И это тогда, когда, по глубокому убеждению Плеханова, «человеку, занимающемуся общественной наукой, нельзя смотреть на этот вопрос, — равно как и на все другие вопросы, возникающие в этой науке, — иначе, как с точки зрения общества»³⁵. Нельзя именно потому, что, во-первых, хотя отношения человека к искусству в таких двух аспектах его развития, как филогенетический и онтогенетический и не совпадают, и это несоответствие в том и выражается, что если по отношению к роду человеческому труд предшествует искусству, то по отношению к каждому отдельному его индивидууму происходит нечто обратное — предшествование искусства труду* (примеры: танцы, игры, детские рисунки и т. д.), то все это представляет собою исключительно результат и следствие самой общественной жизни; а отсюда, нельзя, во-вторых, «потому...», что, — как пишет сам Плеханов, — ставши на точку зрения общества, мы с большей легкостью находим причину, по которой игры являются в жизни индивидуума раньше труда; а если бы мы не пошли дальше точки зрения индивидуума, то мы не поняли бы ни того, почему игра является в его жизни раньше труда, ни того, почему он забавляется именно этими, а не какими-нибудь другими играми»³⁶.

Но поскольку Плеханов исходил из такой методологической установки, а его предшественники исходили с точки зрения индивидуума, то они и пришли к совершенно противоположным научным последствиям: Плеханов — к утверждению исторического предшествования труда искусству, к рассмотрению труда как причины и предпосылки искусства; Бюхер, Гросс и другие — к утверждению обратного.

³² Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 63.

* Также несовпадение точки зрения индивидуума с точкой зрения общества, надо полагать, сыграло свою роль и в известном противопоставлении у Плеханова личного интереса общественному при рассмотрении им вопроса об эстетическом суждении вкуса.

³⁵ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 63.

³² Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. 5, стр. 382—383.

³³ Там же, стр. 230.

³⁴ Там же.

Это обстоятельство, должно быть, сыграло немаловажную роль в деле формулирования Плехановым положения: «Отношение к предметам с точки зрения утилитарной предшествовало отношению к ним с точки зрения эстетической»³⁷, которому в эстетической теории Плеханова отводится довольно солидное место. Плеханов несколько уточняет это положение, указывая на то обстоятельство, что из того, что эстетическое удовольствие могут доставлять предметы и явления только полезные, вовсе еще не следует, что каждый полезный предмет, полезное явление автоматически включается в объект эстетического. Для Плеханова, как мы отмечали выше, подобный объект могут составить только те предметы и явления, которые поддаются образному отражению. Плеханова интересует и сам процесс вырастания из предшествующего — практически полезного — последующего — эстетически приятного, где, как мы уже отмечали, к сожалению, его исследования ограничились положением о сложной ассоциации идей.

В таком именно виде данное положение занимает в эстетической теории Плеханова место одного из генетических законов зарождения и развития и искусства, и эстетических чувств, вкусов, склонностей людей. Нетрудно заметить и то, что положение о предшествовании практически полезного эстетически приятному и вырастание последнего из первого находится для Плеханова в органической связи с законом взаимодействия потребностей и возможностей их удовлетворения, где первое представляет собою и *форму и сферу* проявления второго в области искусства и эстетики.

Разбивая доводы тех исследователей, которые пытались противопоставить искусство первобытных народов искусству цивилизованного мира на том основании, будто у первобытных народов художественные произведения носят на себе печать *естественной необходимости*, тогда как у цивилизованных наций они проникнуты духовным сознанием, Плеханов пишет: «Подобное противопоставление не имеет за собой ничего, кроме идеалистического предрассудка. На самом деле художественное творчество цивилизованных народов — не менее первобытного — подчинено необходимости. Разница состоит лишь в том, что у цивилизованных народов исчезает непосредственная зависимость искусства от техники и способа производства*. Я знаю, конечно, что это очень большая разница. Но я знаю также, — продолжает Плеханов, — что она причиняется не чем иным, как именно развитием общественных производительных сил, веду-

щих к разделению общественного труда между различными **классами»**³⁸.

Таким образом, заслуги Плеханова сводятся к тому, что он возвел то, что его предшественниками отмечалось как *нечто частное*, в ранг общего и необходимого, в ранг одного из тех *общих* законов, действием которых определяется историческое развитие искусства вообще.

Не менее значительны и существенны также и те поправки и дополнения, которые внес Плеханов в постановку и решение вопроса тех исследователей, которые попытались объяснить зависимость искусства от экономики через психологию людей.

Плеханов ни в какой мере не подвергает сомнению тот факт, что в решение проблемы воздействия экономического фактора на искусство именно через психологию людей было внесено немало ценного его предшественниками. Он достойно оценивает, например, заслуги таких видных буржуазных историков, поэтов, эстетиков, как Гизó, Сент-Бёв, Тэн, которые попытались доказать, что искусство, равно как и эстетические представления, вкусы и понятия, составляет продукт общественного строя, что литература всякого данного общества и его искусство объясняются именно его психикой, потому что «произведения человеческого духа, как и произведения живой природы, объясняются только их средой».

Многое было сделано в доплехановской эстетике и по выяснению того значения для развития искусства, которое имеют такие общие законы психики человека, как закон *подражания*, антитезы, чувства ритма, симметрии и т. д. Более того, уже в античном мире мы имеем дело с неотступными попытками сведения причин и факторов развития искусства или к какому-либо одному из этих законов, или же к их совокупности. Так, например, если для эстетики античного мира характерна попытка сведения причин и факторов развития искусства к закону подражания, для Карла Бюхера — их сведение к ритму, то у Гегеля все вместе они представляют собою совокупность равносильных и равноценных факторов развития искусства.

У Плеханова они, так же как у Гегеля, выступают в совокупности и составляют факторы развития искусства в своем *органическом единстве*.

Таким образом, заслуга открытия этих психологических законов и их действия в сфере искусства вовсе не принадлежит Плеханову. Но Плеханов не просто заимствует открытия своих предшественников, но, отправляясь от достигнутого, вносит в понимание существа каждого из этих законов и в понимание существа их совместного действия в искусстве столь много нового и ценного, что в его руках они приобрели качественно новый характер. Главную причину неудовлетворительного решения этих вопросов Плеханов справедливо усматривает в несостоя-

³⁷ Г. В. Плеханов. Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь. М., 1956, стр. 111.

* Слова: «исчезает непосредственная зависимость искусства от техники и способов производства» у Плеханова не означают полного исчезновения прямого воздействия вообще. Ибо в том же письме, несколько ниже, он делает такое уточнение: «У цивилизованных народов техника производства гораздо реже оказывает непосредственное влияние на искусство» (выделено мною. — Р. К.).

³⁸ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 29.

тельности тех общих идеалистических методологических установок, из которых исходили прежние эстетики, историки, экономисты, этнографы и др. исследователи, и против них он в первую очередь и направляет свою критику.

Так, например, наиболее плодотворным исследователем законов подражания в домарксовской социологии Плеханов считал Тарда, посвятившего этой проблеме «интересное исследование»*.

Однако интересное в этом исследовании Плеханов усматривает в накоплении эмпирического материала и в решении некоторых частных вопросов. В целом же и Тард остается для Плеханова далеким от более или менее удовлетворительного решения вопроса, общую методологическую концепцию которого он характеризует таким образом: «Что подражание играло очень большую роль в истории всех наших идей, вкусов, моды и обычаев, это не подлежит ни малейшему сомнению... Но так же мало может подлежать сомнению и то обстоятельство, что Тард поставил исследование законов подражания на ложную основу»³⁹.

Из дальнейших рассуждений и примеров Плеханова видно, что ложность этой основы он усматривает в попытках Тарда объяснить закон подражания исключительно пресловутой «человеческой природой», полностью игнорируя общественные отношения. На основе огромного фактического материала Плеханов убедительно доказывает истинность своего заключения о том, что, «стало быть, мы можем сказать, что хотя у человека, несомненно, есть сильное стремление к подражанию, но это стремление проявляется лишь при известных (курсив наш. — Р. К.) общественных отношениях»⁴⁰. Последнее для Плеханова служит новым подтверждением истинности выдвинутого им более общего положения о том, что: «Человеческая природа делает то, что у человека могут быть известные понятия (или вкусы, или склонности), а от окружающих его условий зависит переход этой возможности в действительность; эти условия делают то, что у него являются именно эти понятия (или склонности, или вкусы), а не другие»⁴¹.

Приведем ряд его замечаний, касающихся других законов психики. За законом подражания у Плеханова идет закон «антитезы» (стремление к противоречию), который по отношению к первому представляет собою одну из его сторон. И плехановские пояснения к нему в основном сводятся к тому, что он, приводя случаи и обстоятельства действия данного закона (во

* В этом исследовании автор именно в законах подражания усматривает душу общества, т. к., по его определению, всякая социальная группа есть совокупность существ, частью подражающих друг другу в данное время, частью подражавших прежде одному и тому же образцу.

³⁹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 13—14.

⁴⁰ Там же, стр. 14.

⁴¹ Там же, стр. 13.

многом дополняя и развивая и в этом отношении идеи своих предшественников), противопоставляет свое понимание этих вопросов пониманию их буржуазными исследователями типа Брюнетьера, который пишет «...там, где он (Брюнетьер. — Р. К.) просто говорит: явилось противоречие, людям захотелось сделать обратное тому, что делали их предшественники, — мы прибавляем: а захотелось потому, что явилось новое противоречие в их фактических отношениях, что выдвинулся общественный слой или класс, который уже не мог жить так, как жили люди старого времени»⁴².

Что касается «закона ритма», тоже сыгравшего, по утверждению Плеханова, большую роль в истории искусства и тоже не обратившего на себя всего того внимания, которого он заслуживает, то замечания Плеханова также сводятся, с одной стороны, к указанию случаев действия данного закона, с другой — к материалистическому объяснению причин и обстоятельств его проявления.

Сопоставление мыслей и рассуждений Плеханова с мыслями и рассуждениями таких его предшественников, как Бюхер, Бертоз, фон ден Штейнен и мн. других, обнаруживает принципиальное различие в понимании сущности одних и тех же явлений: там, где он вслед за ними говорит, что «для всех первобытных народов ритм имеет поистине колоссальное значение», и, где он пишет, что «чувствительность к ритму, как и вообще музыкальная способность, очевидно, одна из основных свойств психологической природы человека», смысл сказанного им определяется той общепhilosophической позицией, существо которой хорошо раскрывается в следующем его рассуждении: «Способность если не наслаждаться музыкальностью такта и ритма, то по крайней мере замечать ее, свойственна, по-видимому, всем животным, — говорит Дарвин, — и, без сомнения, зависит от общей физиологической природы их нервной системы». «Ввиду этого, — поясняет Плеханов свою позицию, — можно предполагать, пожалуй, что когда проявляется эта способность, общая человеку с другими животными, то ее проявление не зависит... от состояния его производительных сил. Но хотя такое предположение кажется на первый взгляд весьма естественным, оно не выдерживает критики факторов»⁴³ (курсив наш. — Р. К.).

Наконец, и относительно «закона симметрии» Плеханов считает, что способность наслаждаться симметрией тоже дается матушкой-природой, но неизвестно, в какой мере развилась бы эта способность, если бы она не укреплялась и не воспитывалась самим образом жизни первобытных людей⁴⁴.

«Наконец, если, по совершенно справедливому замечанию Гроссе, — пишет Плеханов, — австралийский дикарь, украшаю

⁴² Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. 1, стр. 665.

⁴³ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 27.

⁴⁴ См. там же, стр. 30.

щий свой щит, в такой же мере признает значение симметрии, в какой признавали его и высокоцивилизованные строители Парфенона, то ясно, что чувство симметрии само по себе еще ровно ничего не объясняет в истории искусства и что в этом случае приходится сказать, как и во всех других: природа дает человеку способность, а упражнение и практическое применение этой способности определяется ходом развития его культуры»⁴⁵.

* * *

В свое время мы попытались доказать, что неправомерно усматривать в эстетической теории Плеханова «уклон в сторону биологического материализма». Но поскольку в литературу прочно вошло стремление видеть «эту тенденцию» при понимании Плехановым законов подражания, симметрии, ритма, то мы вынуждены еще раз вернуться к этому вопросу. А в этой связи приведенный здесь материал еще раз подтверждает прежде всего именно то, что для Плеханова эстетическое восходит своими корнями к человеческой природе исключительно в той мере, в какой в ней содержатся, хотя бы зачаточно, в возможности и потенциально, его антрополого-физиологические предпосылки. Роль же социальной среды при этом Плеханов видит в превращении этой антрополого-физиологической предпосылки из возможности в действительность: «... можно предполагать, пожалуй, что когда проявляется эта способность, общая человеку с другими животными, то ее проявление не зависит от состояния его производительных сил. Но хотя такое предположение кажется на первый взгляд весьма естественным, оно не выдерживает критики»; или «способность наслаждаться симметрией тоже дается нам природой, но неизвестно, в какой мере развилась бы эта способность, если бы она не укреплялась и воспитывалась самим образом жизни».

Идею социального происхождения эстетических чувств и понятий, вкусов и склонностей человека Плеханов проводит через анализ всех существующих и возможных их форм, и сводя их к социальным условиям, просто не оставляет тем самым места для других форм, которые представляли бы собою чисто биологические свойства человека.

Однако, какое бы важное место ни занимали изложенные здесь идеи в эстетической теории Плеханова, они характеризуют лишь одну ее сторону. Другую ее сторону составляет проблема соотношения социального и биологического у человека в процессе зарождения и развития у него способности к эстетическому наслаждению.

Логика плехановских рассуждений по этому вопросу убеждает нас в том, что для Плеханова неприемлемой была идея

метафизического противопоставления социального биологическому в процессе приобретения человеком способности эстетического наслаждения. Исходным пунктом в решении этого вопроса для Плеханова, надо полагать, служил известный, наиболее общий закон жизни вообще: *приспособление организма к среде*. Плеханов при решении вопроса сознательно или бессознательно руководствовался именно этим законом в его применении к *специфике* человеческой жизни, человеческого общества. Специфику эту, в соответствии с учением марксизма, Плеханов видел в том, что в отличие от других живых организмов, пассивно приспосабливающихся к готовым условиям существования, человек не просто приспосабливается к готовым условиям существования, а изменяет их в процессе своей активно преобразующей деятельности. Но это само по себе абсолютно правильное положение нисколько не отменяет первого, не менее правильного, но более общего положения о приспособлении организма к среде. Ибо человеческая история не отменяет, а всего лишь видоизменяет (хотя и качественно) эту общую закономерность. В результате, поскольку человек в определенной мере остается существом биологическим, то нельзя игнорировать вопрос о его приспособлении к окружающим условиям существования. Это тем более недопустимо, что хотя человек, по справедливому замечанию Маркса, и представляет собою продукт общественных отношений, тем не менее в определенном смысле он никогда не перестанет быть и существом биологическим. Больше того, то, что человек есть продукт общественных отношений, по существу означает, что человек преобразовал себя из существа чисто биологического в существо социальное. Но поскольку такой процесс никогда полностью не сможет изжить в человеке все биологическое, то в нем социальное и биологическое находятся в органическом единстве, и потому недопустимо абсолютное их противопоставление. Как бы то ни было, во взаимоотношениях человека с средой никогда не прекратится действие социальной среды в биологическом и через биологическое в человеке. Об этом не следует забывать ни на минуту и тогда, когда объектом исследования становится эстетическое. Ясно, что такой подход нисколько не будет противоречить и марксистской методологии.

В результате именно такой постановки вопроса у Плеханова зарождается еще одна интересная мысль, уже с третьей стороны обосновывающая идею социального происхождения и сущности эстетического и других связанных с ним явлений общественной жизни. «Если я не ошибаюсь, это то же самое, — пишет Плеханов, разъясняя свое положение — «Человеческая природа делает то, что у человека могут быть известные понятия..., а от окружающих его условий зависит переход этой возможности в действительность...», — что уже раньше меня высказал один русский сторонник материалистического взгляда на историю»⁴⁶.

⁴⁵ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 30—31.

⁴⁶ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 15.

Далее идет цитата: «Раз желудок снабжен известным количеством пищи, он принимается за работу согласно общим законам желудочного пищеварения. Но можно ли с помощью этих законов ответить на вопрос, почему в ваш желудок ежедневно отправляется вкусная и питательная пища, а в моем она является редким гостем? Объясняют ли эти законы, почему одни едят слишком много, а другие умирают с голоду? Кажется, что объяснения надо искать в какой-то другой области, в действии законов иного рода». И отсюда заключает Плеханов: «То же и с умом человека. Раз он поставлен в известное положение, раз дает ему окружающая среда известные впечатления, он сочетает их по известным общим законам, причем и здесь результаты до крайности разнообразятся разнообразием получаемых впечатлений. Но что же ставит его в такое положение? Чем обуславливается приток и характер новых впечатлений? Вот вопрос, которого не разрешить никакими законами мысли...»⁴⁷ И свое отношение к этой цитате он завершает словами: «Я твердо убежден, что история идеологий может быть понятна только тем, кто вполне усвоил себе эту простую и ясную истину»⁴⁸.

Не следует ли отсюда вполне определенно, что для Плеханова эстетическое, хотя и оно связано с сознанием отдельного человека, с действующими в нем биологическими и психологическими законами, тем не менее необъяснимо ни одним из этих законов в отдельности, ни совокупным их действием? Плеханов вместе с автором цитаты настаивает на том, что искать и область, и законы, объясняющие существо и содержание эстетического, надо в чем-то другом, и этим другим для него оказывается то же самое, что обусловило то, что в желудок одних ежедневно отправляется в изобилии вкусная и питательная пища, а в желудке других она оказывается редким гостем — социальное бытие человека.

Таким образом, еще более четко вырисовываются и рамки и границы социального и биологического в эстетической теории Плеханова. Эстетическое связано с мозгом человека в том отношении, что в нем подвергаются определенной обработке получаемые от внешней среды впечатления. Сочетание этих впечатлений в мозгу человека безусловно подчиняется действию различного рода психо-физиологических законов. И в той мере, в какой мозг человека является продуктом и биологического его развития, и в той степени, в какой поступающие сюда впечатления подвергаются действию психо-физиологических законов, именно в той мере и в той степени и биологическая природа человека делает то, что у него могут быть известные вкусы и склонности, в том числе и эстетические.

Все же остальное: и поступающие в мозг эстетические впе-

чатления, и то, какие предметы, явления и события будут вызывать те или иные чувства и впечатления, и изменения, происходящие в самих эстетических понятиях, чувствах, вкусах и склонностях людей, — все это и многое другое является продуктом социальной жизни, социальных отношений людей друг к другу и к внешней природной и общественной среде.

Практически и конкретно Плеханов решает вопрос таким образом: единство организма и среды применительно к человеку означает то, что для него эта среда существует исключительно в его отношениях к ней. Основу этих отношений составляет его производственно-трудовая деятельность. И поскольку его деятельность направлена именно на преобразование этой среды, то изменения в средствах и *способах* его воздействия естественно изменяют и его отношение к ней, в результате чего будут, следовательно, изменяться и впечатления, получаемые от этой среды и поступающие в человеческую голову. А отсюда разве не естественно, что и результаты обработки этого нового материала в мозгу человека будут иными? Вот почему, подводя итоги проведенному им исследованию материала из жизни, быта и культуры разных народов и разных эпох, Плеханов заключает: «Действие общих законов психической природы человека не прекращается, конечно, ни в одну из этих эпох. Но так как в разные эпохи, вследствие различия в общественных отношениях, в человеческие головы попадает совсем не одинаковый материал, то не удивительно, что и результаты его обработки совсем не одинаковы»⁴⁹.

Весь смысл и все значение данной плехановской постановки и решения вопроса заключается прежде всего и главным образом в том, что для него ни *новизна* самого поступающего в человеческую голову материала, ни *неодинаковость* результатов их *обработки* в мозгу человека не сводится и не ограничивается *новым*, в смысле впервые поступающим, оригинальным, а что под этим *новым* он имеет в виду прежде всего *новизну впечатлений*, вызываемых благодаря *новизне* самого *отношения*. Для Плеханова главным здесь является то, каким образом результаты развития производительных сил и изменений в производственных отношениях обуславливают *изменения* во всех сферах человеческих отношений; каким образом изменения в первых вызывают изменения в человеческих отношениях ко всему окружающему, в результате чего перед человеком и предстают по-новому предметы, явления и события жизни. Взглянуть на них по-новому, в ином свете — это и значит увидеть их в новом свете и подвергнуть их *иной обработке*.

Все это и подчеркивает Плеханов в уже приведенной нами выдержке: «...в различные эпохи общественного развития человек получает от природы различные впечатления, *потому что*

⁴⁷ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 15.

⁴⁸ Там же, стр. 16.

⁴⁹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 23.

он смотрит на нее с различных точек зрения»⁵⁰ (курсив наш. — Р. К.).

Эти рассуждения Плеханова примечательны еще и в том отношении, что в них автор еще раз заостряет внимание именно на социальной стороне проблемы эстетического.

Важно подчеркнуть и то, что для Плеханова сами эти законы в человеческой психике социально обусловлены, что у него сама психика человека, именно как человеческая, социально обусловлена. В этом отношении достаточно вспомнить то, что писал Плеханов в труде, посвященном великому датскому драматургу Генрику Ибсену в связи с разбором образа доктора Стокмана, где у него сказано: «Когда идеалист, подобный доктору Стокману, рассуждает о развитии общественной мысли и хочет держаться почвы науки, он апеллирует к кислороду, к неметенному полу, к наследственности, — словом, к физиологии и патологии индивидуального организма, но ему и в голову не приходит обратить внимание на общественные отношения, которыми и определяется (курсив наш. — Р. К.), в последнем счете, психология всякого данного общества»⁵¹.

Все это такие замечания, которые у Плеханова в равной мере относятся ко всем отмеченным им психологическим законам и составляют основной стержень его деятельности по материалистической формулировке и объяснению этих законов. Но наряду с этой общей характеристикой Плеханов дает определение и соответствующих специфических черт, каждого закона, что представляет собою дальнейшее углубление и расширение Плехановым материалистической интерпретации этих законов.

При этом здесь в силу объективной необходимости главное внимание уделяется определению именно соответствующих конкретно-практических факторов их порождения, материалистическому объяснению вызывающих их причин и предпосылок. И Плеханов в целом довольно удачно определил рамки и границы действия и каждого из этих законов в отдельности и в совокупности. Причем, очень важно отметить, что в целом эти законы у него выступают не один подле другого и не зависимо от него, а именно во взаимопроникновении и органическом переплетении. И что эти законы в отведенных им Плехановым рамках и границах и в отмеченном им смысле действительно представляют собою факторы зарождения и развития и искусства и эстетических чувств, вкусов и представлений — все это не подлежит никакому сомнению.

Примечательно и то, что у Плеханова отмеченные законы психологии выступают по отношению к законам социальным не спонтанно, самостоятельно, а в диалектическом единстве с ними. Причем, отмечая зависимость первых от вторых, Плеханов выделяет такие два аспекта, как зависимость и *самых законов*

психики человека, и существа и содержания всех возможных конкретных форм и норм эстетических вкусов от социальной структуры общественной жизни. Точнее говоря, у Плеханова структура и содержание экономической жизни общества обуславливают и определяют: и формы и нормы эстетических вкусов и понятий, и характер эстетических чувств и склонностей, и *существо самих законов психологии человека как законов именно человеческой психологии*. Наряду с этим Плеханов не забывает отметить и тот факт, что те или иные конкретно-исторические эстетические вкусы и понятия проявляются через эстетические чувства и склонности субъекта. В то же время, если зависимость этих чувств и склонностей и не может быть полностью сведена к практически существующим формам и нормам эстетического, то все же в определенных рамках такая зависимость безусловно имеет место и ее не следует игнорировать.

Отсюда главную отличительную особенность плехановской постановки и решения вопроса о роли психологических законов в развитии искусства, по сравнению с его предшественниками, составило то, что, в отличие от них и в полную противоположность им, он объясняет эти законы не «человеческой природой», а социальной структурой общества.

Разумеется, если так уж необходимо найти в плехановском решении проблемы упущения, то мы бы в данном случае указали на то обстоятельство, что он, говоря о социальной зависимости психологии и от обработки поступающего от внешней среды в человеческую голову материала по психо-физиологическим закономерностям, не обратил должного внимания на то обстоятельство, что человек, изменяя природу, изменяет и свою собственную природу, в том числе и психо-физиологически.

* * *

Но, продолжив начатое, отметим, что органической частью и существенной стороной развиваемой Плехановым идеи о зависимости искусства и эстетических чувств и вкусов людей от социальной структуры, общественной психологии, политической и идеологической надстройки является вопрос о влиянии классов и классовой борьбы на развитие искусства и эстетического. Не случайно он с таким жаром утверждал, что «сказать, что искусство — равно как и литература — есть отражение жизни, значит высказать хотя и верную, но все-таки еще очень неопределенную мысль. Чтобы понять, *каким образом* искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно объяснить себе «духовную» историю

⁵⁰ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 23.

⁵¹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 2, стр. 549.

цивилизованного общества: «ход его идей» отражает собою историю его классов и их борьбы друг с другом»⁵².

Значит, воздействие классов и классовой борьбы на искусство и эстетическое — это не просто вопрос еще одного фактора развития искусства и эстетического. Напротив, классы и классовая борьба — это своеобразный фокус, где, подобно отраженным лучам, пересекаются между собою все и непосредственные и опосредствованные факторы развития искусства и эстетического. Происходит так именно потому, что через призму классовых интересов по самой объективной необходимости проходят все общественные явления и отношения. Именно через эту призму проходят и экономические отношения, и общественная психология, и идеология, и нормы нравственного поведения личности, и эстетические ее вкусы и склонности и т. д. Но в таком случае следствия влияния классовой борьбы на развитие искусства и эстетического имеют место не только в плане прямого духовно-идеологического воздействия, но и в плане социально-психологической обусловленности. Все это Плеханов ясно представлял и потому, поставив вопрос о роли классов и классовой борьбы в развитии искусства, он ставил его так широко, что вопрос этот включал в себя и проблему формы в искусстве, а не ограничивался лишь анализом идейно-политического его содержания.

Утверждая, что «в цивилизованном обществе эволюция изящных искусств определяется борьбой классов»⁵³, и подтверждая это положение сотнями ярких примеров, Плеханов в то же время подвергает его дальнейшей конкретизации и развитию. В этой связи он обращает внимание в первую очередь на несостоятельность примитивного социологизма. Здесь мысли Плеханова разворачиваются на фоне критики так называемых «экономических материалистов», которые, становясь в данном вопросе на путь вульгарного социологизма, все особенности искусства пытались свести исключительно к особенностям развития экономики и техники. Плеханов исходит из прямых указаний Маркса по этому вопросу и, отстаивая правоту этих указаний, иллюстрирует их истинность новыми примерами, еще и еще раз подчеркивая, что движение человеческой истории по пути общественного прогресса усложняет и все общественные отношения, все общественные явления, и что применительно к искусству это выражается в том, что периоды его расцвета не всегда и не во всем совпадают с периодами подъема в экономике. Так, например, высокому уровню экономического развития современного капитализма не только не соответствует такой же уровень развития буржуазного искусства, а, напротив, появление таких направлений и течений в буржуазном искусстве, как символизм, футуризм, декадентство, кубизм и прочие, свидетельствуют об

упадке этого искусства. Однако Плеханов не забывает указать, что и в этом случае это происходит не в стороне и не изолированно от экономического развития общества, а в неразрывной органической связи с ним. Экономическим развитием данное явление обусловлено потому, что искусство, представляя собою как «средство общения между людьми», так и «средство борьбы между ними», отражает в себе все те изменения и особенности, которые претерпевает в своем историческом развитии всякий класс. Иначе говоря, поскольку каждый эксплуататорский класс в своем историческом развитии проходит две главные стадии — стадию, когда он является носителем нового, более передового и прогрессивного способа производства, и стадию, когда после захвата власти, благодаря его попыткам увековечить данную форму господства и подчинения, он становится классом консервативным — то, соответственно именно этим стадиям, использование искусства им в своих интересах в первом случае объективно способствует развитию искусства, во втором — тормозит, и притом не просто тормозит, а направляет его по пути спада, формализма и мистицизма. «Когда данный класс живет эксплуатацией другого класса, ниже его стоящего на экономической лестнице, и когда он достиг полного господства в обществе, тогда идти вперед значит для этого класса опускаться вниз. В этом и заключается разгадка того, на первый взгляд непонятного и даже, пожалуй, невероятного явления, что в странах экономически отсталых идеология господствующих классов нередко оказывается гораздо более высокой, нежели в передовых», — пишет Плеханов⁵⁴. Происходит так, по убеждению Плеханова, потому, что люди делают не несколько отдельных одна от другой историй — историю права, историю морали, философии и т. д., — а одну только историю, историю своих собственных общественных отношений, среди которых «так называемые идеологии представляют собою лишь многообразные отражения в умах людей этой единой и нераздельной истории»⁵⁵.

Эти мысли Плеханова восходят к известным положениям Маркса о том, «что имущественные отношения, сложившиеся на данной ступени роста производительных сил, в продолжение некоторого времени способны дальнейшему росту этих сил, а потом начинают мешать ему»⁵⁶ (Мысли Маркса в плехановской передаче. — Р. К.); и о том, что «на экономической основе вырастает целая надстройка общественных отношений, чувств и понятий, причем эта надстройка тоже сначала способствует, а потом препятствует экономическому развитию», и потому «между надстройкой и основой тоже возникает взаимодействие, заключающее в себе полную разгадку всех тех явлений, которые на первый взгляд кажутся противоречащими основному

⁵⁴ Г. В. Плеханов. Письма без адреса. Искусство и общ. жизнь. М., 1956, стр. 190.

⁵⁵ Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. 2, стр. 266.

⁵⁶ Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. 3, стр. 165—166.

⁵² Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 99.
⁵³ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 179.

положению исторического материализма»⁵⁷ (тоже плехановская передача. — Р. К.).

В результате такого подхода, как мы уже отмечали, плехановская постановка вопроса о классовой обусловленности искусства так широка, что охватывает и *форму и содержание* искусства. Большой интерес в этом отношении представляет плехановская постановка вопроса о связи художника с задачами времени, о его отношении к великим освободительным идеям, освободительному движению эпохи, решение которого упирается в проблему мировоззрения и творчества художника, и потому мы обратимся к рассмотрению того, как решалась эта проблема Плехановым.

* * *

Плеханов, конечно, понимал, что дело художника — творить произведения искусства. Но он признавал и то, что создание художественных произведений вовсе не является самоцелью искусства. Задача искусства для Плеханова, как нам уже известно, «заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека». Значит, искусство по Плеханову изображает не просто объективную действительность как таковую, а действительность в ее отношении к общественному человеку, действительность, данную в человеческих чувствах и стремлениях, деяниях и переживаниях. Именно это имел в виду Плеханов, когда он подчеркивал, что «искусство приобретает общественное значение лишь в той мере, в какой оно изображает... действия, чувства или события, имеющие важное значение для общества»⁵⁸.

Значит, в искусстве должна отражаться и действительно отражается жизнь общественного человека в его сложных, многообразных отношениях к окружающей его природе и общественной действительности. Поскольку в самом *процессе* такого отражения мы имеем дело и с объектом отражения, и с субъектом его, где в качестве субъекта выступает художник, то понятно, в какой мере этот процесс будет зависеть от системы его взглядов на мир в целом, от представлений и принципов, с которыми он подходит к окружающей его действительности, которыми он руководствуется в своей практической деятельности, от тех осознанных и неосознанных чувств и впечатлений, которые все в целом мы и именуем мировоззрением. Ведь мировоззрение — это и есть мировидение, мироощущение. И поэтому Плеханов, как сторонник марксистской теории отражения, при анализе и объяснении деятельности художника, конечно, не мог игнорировать роль мировоззрения в художественном творчестве.

И как система *взглядов* личности на мир в целом, и как система *принципов* ее подхода к нему, мировоззрение художника, так же как мировоззрение всякого другого человека, складывается в процессе его жизни — под влиянием его социального положения, образа жизни, воспитания и обучения, его способностей и т. д. Поэтому естественно, что в обществе, разделенном на классы, где художник, как член общества, не стоит и не может стоять ни вне общества, ни над ним, а принадлежит какому-то из составляющих это общество классов — мировоззрение художника будет носить классовый характер. Это тем более справедливо, что классовая принадлежность художника определяется не тем, выходцем из какого класса он является, а тем, чьи потребности он выражает, защищает, отражает, какому классу служат его творения. А что они какому-то классу бесспорно служат — это вытекает из самой сущности искусства, из общественного его назначения.

Все это, безусловно, понимал Плеханов. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться хотя бы к его работам, посвященным Л. Н. Толстому или Генрику Ибсену, в которых Плеханов обращает внимание на сложный и противоречивый характер обретения мировоззрения художником. Эти работы свидетельствуют о том, что их автор отчетливо представлял себе, что выработка мировоззрения у человека происходит не в результате какого-то одного акта, а является сложным диалектическим процессом, сопровождаемым постоянным возникновением противоречий и постоянным стремлением личности к их преодолению. При этом Плеханов стремится в каждом конкретном случае обнаружить источник противоречия и вскрыть лежащие в его основе законы. И он добивается немалых успехов в этом деле. Исследование логики его рассуждений показывает, что в итоге Плеханов пришел к следующим результатам. Он, во-первых, обратил внимание на тот факт, что художник обладает либо материалистическим, либо идеалистическим мировоззрением, каждое из которых в определенной мере уже заранее определяет границы возможностей его обладателя. Материалистическое мировоззрение — это мировоззрение научное, и, как таковое, оно, при других равных условиях, конечно, способствует успеху художника. Идеалистическое мировоззрение ложно и антинаучно, и потому соответственно *также заранее* обрекает своего обладателя на неудачи, срывы, поражения. Причем, закономерность эта *при других равных обстоятельствах* одинаково действует и в области научной, и в области художественной деятельности.

Он довольно подробно останавливался на том, каким образом идеалистическое мировоззрение, составляющее философско-теоретическую основу, например, таких течений буржуазного искусства, как декадентство, символизм, кубизм и пр., ограничивает художественные возможности представителей этих течений. В этом отношении насчет буржуазного индивидуализма

⁵⁷ Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. 3, стр. 166.

⁵⁸ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 25.

Плеханов писал: «Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка закрывает от художников все источники истинного вдохновения. Он делает их совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни, и осуждает на бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно фантастическими вымыслами. В окончательном результате такой возни получается нечто, не только не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте, но и представляющее собою очевидную нелепость, которую можно защищать лишь с помощью софистического искажения идеалистической теории познания»⁵⁹. «Художник, сделавшийся мистиком, — писал он там же, — не пренебрегает идейным содержанием... Мистицизм — тоже идея, но только темная, бесформенная, как туман... Мистик не прочь не только рассказать, но даже и доказать. Только рассказывает он нечто «несодеянное», а в своих доказательствах берет за точку исхода отрицание здравого смысла»⁶⁰.

Отметив такую противоположность ролей двух общепсихологических мировоззрений при научном анализе вопросов искусства и самого художественного творчества, Плеханов в то же время сознавал, что деление деятелей искусства на материалистов и идеалистов возможно лишь *в общем и целом*, ибо мировоззрение охватывает различные интересы общественного человека, его отношение к различным сторонам общественной жизни и потому представляет собою не простое явление, не однородный акт, а сложный, многогранный процесс, многостороннее явление. Оно складывается из воззрений на происхождение и сущность природы и общественной жизни, охватывает с определенной стороны и естественно-научные познания индивида, и его правовые, политические, философские, этические, эстетические, религиозные или атеистические воззрения и представления.

Кроме того, существо и содержание мировоззрения человека не в малой степени определяются и его индивидуальными способностями к последовательно-логическому мышлению, его чувствительностью к происходящим вокруг него явлениям; задачами, которые он ставит перед собою в настоящем и будущем; стремлением его проникать в тайны природы и общественной жизни и использовать свои познания практически; его способностью определить ход событий, предвидеть конечные их результаты и многим другим, что в своей совокупности носит индивидуальный характер. Ввиду сложности и многогранности мировоззрения, оно — в рамках отмеченного выше единства — содержит в себе больше чем любое другое явление возможностей для разнообразий и противоречий, для индивидуального и специфического. Ввиду сложности его структуры степень монолитности

и последовательности мировоззрения у каждого индивида различна. Ибо мировоззрение может быть последовательным и не последовательным, научным или антинаучным, правильным, прогрессивным и последовательным в одном отношении, ложным, реакционным и непоследовательным — в другом и т. д.

Однако мы еще раз отмечаем, что изложенные здесь идеи Плеханова нельзя расценивать как его стремление доказать строгий индивидуальный характер мирозерцания человека. Напротив, Плеханов прямо подчеркивал, что «как ни разнообразны вообще человеческие мнения, но ошибочно было бы утверждать, что у каждого человека есть свое особое мирозерцание и свои различные взгляды *на все* общественные явления. Нет, в каждое данное время люди данного класса имеют одинаковое, — *в известных пределах*, — мирозерцание и, опять-таки в известных пределах (курсив наш. — Р. К.), одинаково смотрят на общественные явления»⁶¹. И мы хотели подчеркнуть имеющееся в этих «известных пределах» разнообразие во имя недопустимости и ненужности подведения мировоззрения индивида под какие-то готовые схемы и трафаретные установки. Это тем более недопустимо по отношению к деятелям литературы и искусства, мировоззрение и творчество которых благодаря специфике их деятельности содержит в себе еще больше возможностей для различного рода коллизий и несогласованностей; поскольку, по характеру самого труда, здесь больше возможностей для «сосуществования» различного рода несогласующихся между собою элементов и тенденций.

Систематизируя плехановские мысли и идеи, высказанные им в различной связи по поводу обстоятельств, обуславливающих творческий характер деятельности художника, можно сформулировать их следующим образом: творческой она делается, во-первых, и главным образом, потому, что художник, выражая общее, существенное, типическое, должен выразить его в индивидуальном и через индивидуальное. Возможность сочетать в единстве противоположные требования в процессе творческой деятельности художника означает, что ему больше, чем кому бы то ни было приходится сталкиваться с проблемой соотношения объективной реальности со своим особым *видением*. Обстоятельство это является фокусом наиболее острых противоречий, ибо художник в своих творениях одновременно и должен и не должен следовать действительности, и должен и не должен считаться с субъективным в изображении фактов и событий. Иначе говоря, он должен следовать действительности, но *не во всем*, и должен вносить в свои творения элемент субъективного, но этот элемент не должен перерасти в субъективизм. В той же мере, в какой художник не находит верную пропорцию между объективным и субъективным (что иногда бывает не под силу даже величайшим художникам), ему грозит опасность впасть

⁵⁹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 185.

⁶⁰ Там же, стр. 160.

⁶¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. 5, стр. 351.

в одном случае — в натурализм, в другом — в субъективизм. При этом Плеханов не упустил из виду и то обстоятельство, что на путь нарушения необходимой пропорции, т. е. на путь натурализма, формализма и субъективизма художники могут становиться и сознательно, и преднамеренно, что случается, по Плеханову, тогда, когда художник в целях защиты интересов определенных классов сознательно *извращает* или изображаемые факты и события, или же смысл и существо самого искусства. Об этом Плеханов более или менее определенно говорит в работах: «Пролетарское движение и буржуазное искусство», «Французская драматическая литература...», «Искусство и общественная жизнь», «Сын доктора Стокмана», «Генрик Ибсен», «Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского», «Из воспоминаний о А. Н. Скрябине» и во многих других произведениях. Однако следует сказать, что само понимание сущности и назначения искусства в эстетической теории Плеханова, и помимо названных работ, дает право именно на такое понимание. Ведь для Плеханова задача искусства заключается не в механическом подражании и копировании действительности, не в покорном следовании за происходящими вокруг явлениями и событиями, а в том, чтобы произносить свой приговор над ними и рисовать их в плане и *идеала* будущего. Не случайно Плеханов называет художественное произведение своеобразным сплавом «реализма с идеализмом». В «Эстетической теории Н. Г. Чернышевского» он писал: «Знаменитый французский живописец-романтик Делакруа замечает в своем дневнике, что картины не менее знаменитого Давида представляют собой своеобразную смесь реализма с идеализмом. Это совершенно верно, и, — что для нас всего важнее, — это верно не только по отношению к Давиду. Это верно вообще по отношению к искусству...»⁶² (курсив наш. — Р. К.). О том же говорит и предварительное его определение искусства, данное в первом из «Писем без адреса», которое гласит: «Я же думаю, что искусство начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе чувства и мысли, испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и *придает им известное образное выражение*»⁶³, с той только разницей, что здесь автор к разбираемому вопросу подходит с иной стороны, а именно, со стороны единства, взаимосвязи и взаимообусловленности чувства и разума, сознательного и бессознательного в художественном творчестве.

У А. Луначарского приводится следующий эпизод: Ибсен, после первого представления «Гедды Габлер», сидя с друзьями за столом в кафе, сказал грустным голосом: «Что значит эта драма — знают только бог да я!». А после второго спектакля в том же кафе и тем друзьям с не менее грустной улыбкой он добавляет: «Я должен поправиться: один бог знает, что я хотел

⁶² Г. В. Плеханов. Соч., т. 6, стр. 286.

⁶³ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 4.

сказать этой пьесой»⁶⁴. Если правильно понять эти слова норвежского титана — а понять их можно как признание элемента бессознательности в художественном творчестве (а об этом см. и у Плеханова в «Г. В. Плеханов, «Литература и эстетика», т. 1, стр. 354), и как признание противоречия между тем, что хотел сказать автор, и тем, что у него получилось по существу — то он не будет в единственном числе. Напротив, в его стане окажутся и такие величины, как Бальзак, Толстой, Достоевский, Гоголь и др.

И Плеханов безусловно знал о подобных явлениях, явлениях, допустим, когда художник размышлял об одном, а из-под его пера выходило другое, подчас даже прямо противоположное тому, что он намеревался сделать, выразить, сказать. Так, анализ именно подобного несоответствия составил одну из важных задач плехановских работ о Толстом. И выводы, которые он сделал на основе этого анализа, мы, опираясь на всю систему его эстетических идей, определили бы следующим образом. Бесспорно, существует прямая связь между мировоззрением и творческой деятельностью художника. Художественное творчество, представляя собою изображение явлений действительности, не может, конечно, не испытывать влияния со стороны созерцания, мироощущения художника. Это бесспорно. Бесспорно оно в том отношении, что художник не просто копирует явления и события жизни, а вносит в них элемент идеализации, который, конечно, находится в прямой зависимости от его мировоззрения.

Но мировоззрение — это результат и следствие достигнутого уровня знаний. А между тем художнику при изображении тех или иных явлений и событий жизни приходится считаться не только с тем, чего достигло человечество, но и с тем, чего оно не знает еще, но должно познать. Художественное творчество ведь потому и творчество, что оно раскрывает нечто новое, не замеченное другими, оригинальное. Не случайно в художественном творчестве более чем в чём-либо другом недопустимы повторения. Поскольку же вообще в познании наряду с разумом участвуют и чувства, и то, что мы называем интуицией, то эти последние имеют еще большее право на существование в области художественной деятельности.

В то же время поскольку художнику по самому роду его занятий, наряду со всем этим, приходится иметь дело с *общим* во всем богатстве его *индивидуального проявления*, то становится вполне понятной и возможность разрыва и противоречий между замыслом художника и действительным результатом этого замысла, и недопустимость одностороннего сведения причины такого разрыва и противоречий либо к противоречивости самого мировоззрения художника, либо к противоречию между лож-

⁶⁴ Цитата взята у А. В. Луначарского, соб. соч., т. 8, т. V. М., 1965, стр. 163.

ными убеждениями художника и его «инстинктивным чувством правды» (Белинский и Добролюбов), между мировоззрением художника и бессознательными требованиями его таланта (идеалистическая эстетика).

По эстетической теории Плеханова, эти противоречия могут быть самого различного происхождения и различного характера. Здесь могут быть противоречия, обусловленные *противоречивостью самого мировоззрения*. К такого рода противоречиям можно отнести следствия противоречий между передовыми, прогрессивными и реакционными, антинаучными элементами мировоззрения художника. К другого рода противоречиям могут быть отнесены противоречия, которые возникают между идеалистическим, пусть даже последовательным, мировоззрением художника и его реалистическим, правдивым художественным творчеством; к третьей группе противоречий могут быть отнесены противоречия, которые порождаются бессилием художника понять задачи времени и найти пути их решения; к четвертой группе могут быть отнесены противоречия, которые являются отражением существующих в самом отражаемом объекте объективных противоречий и т. д.

Особо же следует отметить те противоречия, которые возникают между тем, что хотел бы сказать художник, и тем, какие чувства и мысли вызывают и рождают у публики его творения. Этого рода противоречия мы особо подчеркиваем именно потому, что, по нашему убеждению, в литературе их нередко правомерно сводят к непоследовательности самого художника, между тем как это несоответствие является не следствием его личной противоречивости, а следствием противоречий между художником и публикой — художник через создаваемые им произведения хочет показать и исправить одно, а у публики его произведения вызывают другие чувства и стремления. Происходит это, в частности, и потому, что художник как художник рисует явление более или менее полно, а *сознательное свое внимание* сосредоточивает на какой-то одной его стороне. Между тем созданные им произведения принадлежат уже не одному ему, а всему народу, и часть его воззрений и суждений может совпадать с мыслями и идеями масс, а часть — нет.

Замечательным примером такого явления может служить творчество Гоголя. В своем «Ревизоре» и «Мертвых душах» он отнюдь не стремился подрывать основы и устои существовавшего тогда в России общественного строя. То, что он хотел сделать при помощи этих произведений — это улучшить существующий строй путем исправления некоторых его изъянов. И это не находится ни в каком противоречии с реакционными в целом политическими взглядами художника. Но в его произведениях рисовались такие стороны тогдашней действительности, которые объективно стали обвинительным актом существующему общественному устройству и которые оказывали революционизирующее воздействие на сознание передовой части русской интелли-

генции. И именно в этом состояло противоречие между замыслом художника и реакцией на его произведение передовой интеллигенции.

Хотя в литературном наследии Плеханова такого рода противоречия и не подвергались систематическому исследованию, но по его многочисленным высказываниям о них в различной связи можно составить вполне определенное представление о его позиции по данному вопросу.

Для Плеханова характерно в этом отношении ясное понимание того обстоятельства, что сущность и содержание творческой деятельности художника определяются такими органически между собою связанными истоками и факторами, как объективные предпосылки и субъективные мотивы и элементы творчества. При этом Плеханов считает недопустимым преувеличение роли любой из этих сторон за счет другой. Это, конечно, не значит, что Плеханов отстаивал абсолютное равенство между субъективными и объективными истоками творчества. Нет, Плеханов сознавал, что в этом отношении творчество художника не подводится ни под какую схему равенства. Напротив, он допускал здесь такие возможные вариации, когда у одного деятеля искусства могут преобладать объективные мотивы и истоки творчества, у другого — субъективные, у третьего (или у каждого из первых) — в одном отношении и по одним вопросам — объективные, в другом отношении и по другим вопросам — субъективные. И в его эстетической теории каждый из этих вариантов получил свое освещение*.

Но какого бы происхождения и сущности ни были эти истоки и мотивы творчества, для Плеханова они в конечном итоге определяются окружающей художника средой в широком смысле этого слова. Поэтому в самом вопросе об определяющей роли общественной среды в художественном творчестве у него выделяются два аспекта, которые в итоге охватывают и объединяют и субъективные, и объективные истоки произведений искусства.

Один из них — это воздействие среды на произведение искусства в плане объекта искусства; второй — это воздействие среды в плане определения самого *сознания* субъекта — художника, определение его интересов, планов, стремлений и намерений. И, таким образом, отмеченные объективные и субъективные истоки и мотивы художественного творчества для Плеханова находятся в органическом единстве, в некотором смысле составляя даже единое целое.

Отсюда, вернувшись теперь к вопросу о классовой обусловленности искусства, а точнее, к вопросу о роли классов и классовой борьбы в развитии искусства у Плеханова, мы можем утверждать, что для нашего мыслителя воздействие классов и

* См. об этом в таких его работах, как: «Французская драматич. литература...», «Искусство и общественная жизнь», «Статьи о Толстом», «Генрик Ибсен» и др.

классовой борьбы на развитие искусства выражается *и в плане объективных и в плане субъективных* его истоков, причин и предпосылок. Классы и классовая борьба воздействуют на развитие искусства *прямо и опосредствованно*: прямо — через созданные между классами общественные отношения, общественное устройство, через идеологию; опосредствованно — через психологию и сознание классов, масс, личностей — творцов искусства, через определение вкусов и стремлений, склонностей и намерений и *тех и других одновременно*. Это и подчеркивается как в его заявлении о том, что «в произведениях искусства и в литературных вкусах данного времени выражается общественная психология, а в психологии общества, разделенного на классы, многое останется для нас непонятным и парадоксальным, если мы будем продолжать игнорировать, — как это делают теперь историки — *идеалисты вопреки лучшим* заветам буржуазной исторической науки, — взаимное отношение классов и взаимную классовую борьбу»⁶⁵, так и о том, что «в социалистическом обществе увлечение искусством для искусства делается чисто логически невозможным в той же самой мере, в какой прекратится оплошление общественной морали, являющееся теперь неизбежным следствием стремления господствующего класса сохранить свои привилегии»⁶⁶.

Все это и означает, что среди законов, определяющих характер действия экономического фактора на развитие искусства и эстетического, Плеханов должное внимание уделил и законам классовой обусловленности последних. Систематический анализ его идей и соображений по этому поводу дает все основания утверждать, что все более или менее существенные стороны данного закона были охвачены Плехановым. Он обратил внимание и на то, каким образом разделение общества на классы сопровождалось отделением умственного труда от физического, что в свою очередь создало соответствующие предпосылки для более успешного развития искусства; и на то, как и почему эксплуататорские классы в зависимости от стадии своего исторического развития либо способствуют прогрессивному развитию искусства и эстетического, либо препятствуют ему, заканчивая вопрос тем, как освобождение общества от классового антагонизма избавит искусство от порождаемых этим антагонизмом препятствий к развитию.

Этим, по существу, исчерпывается для Плеханова та категория «вечных законов» развития искусства, которые, по его приведенной выше классификации, относятся к «исторической среде». Подведем итоги.

Исследования, осуществленные Плехановым с целью материалистического объяснения явлений общественной жизни вообще и искусства в частности, а также его анализ и критика

⁶⁵ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, стр. 88.

⁶⁶ Там же, стр. 188.

различных антинаучных теорий общественного развития (вроде теории факторов, попыток объяснения общественных явлений пресловутой «природой человека», игнорирование роли классов и классовой борьбы в объяснении явлений общественной жизни вообще и искусства в частности и т. д.) подводили Плеханова к необходимости отвести для психологии заслуженное ею место в системе элементов базиса и надстройки, и он его нашел именно там, где и поместил ее. И отсюда, таким образом, задача исследователя отношений известного «*основания*» к известной «*надстройке*» с точки зрения материалистической теории общественного развития для Плеханова сводится не к отрицанию и игнорированию факта огромнейшего значения психологии в определении существа форм общественного сознания вообще и искусства в особенности, а во вскрытии тех *двусторонних* связей и отношений, в которых находится общественная психология и с экономикой, и с выросшим на ее основе социально-политическим строем, и с различными формами идеологии. И проникновение в существо плехановского понимания этих связей не оставляет места для сомнений в том, что автор относит все закономерности диалектических взаимоотношений базиса и надстройки в общем и специфическом их проявлении в сфере искусства и к тем «вечным законам», действием которых обуславливается историческое развитие искусства.

Рассмотрев плехановское понимание вопроса базиса и надстройки, место психологии в этой системе явлений и их роли в развитии искусства, мы теперь относительно всех этих законов отметим следующее.

Во-первых, то, что в самой эстетической теории Плеханова названные общесоциологические законы фигурируют не прямо в качестве законов развития и искусства. Они выступают таковыми, если принять во внимание само существо этой теории.

Во-вторых, характеризуя эти законы и как законы развития искусства, мы каждый раз отмечаем, что в эстетическую теорию Плеханова они вплетаются как со стороны своей общесоциологической значимости, так и со стороны своей специфики проявления в сфере искусства. При этом и в первом из этих случаев мы имеем в виду *действие* этих законов в искусстве *через* определение и обусловление различных сторон сознания (политических, нравственных, религиозных и атеистических и т. д.) людей, которые предметом искусства становятся благодаря *специфике* самого *отношения искусства* к этим сферам человеческой жизни и формам общественного сознания.

И, в-третьих, хотя мы здесь *специфическое проявление* этих законов в области художественного творчества отнесли к законам развития искусства типа «исторической среды», они не с меньшим правом могут и должны характеризоваться и как имманентные законы развития искусства. Здесь же это тем более необходимо подчеркнуть, что в самой эстетической теории Плеханова эти два момента в проявлении означенных законов вы-

ступают в диалектическом единстве противоположностей. Так, в результате действия этих общесоциологических законов предметом искусства становятся уже отмеченные стороны жизни людей благодаря особому отношению искусства к ним, а тем самым сами эти общесоциологические законы становятся и внутренними законами развития искусства, ибо специфическое их проявление в сфере искусства одновременно выступает и *общесоциологическим* законом, и *внутренним* (специфическим) законом развития искусства. Таким образом, и эти и другие «вечные законы» развития искусства по отношению к законам развития всей общественной жизни в целом выступают в диалектической взаимосвязи, взаимозависимости и взаимообусловленности общего, особенного и единичного.

Следовательно, анализ многообразных связей и отношений художественного развития человечества с социальным его развитием в эстетической теории Плеханова показывает, сколь глубоко ошибочны попытки представить Плеханова сторонником вульгарного социологизма, а тем более основателем такой теории в искусстве (с которой в действительности он не имеет абсолютно ничего общего). То, что с позиций сегодняшнего дня может выглядеть как некоторое «игнорирование» им обстоятельного исследования специфических законов искусства, объясняется вовсе не его пренебрежением и недооценкой их, а рядом объективных обстоятельств, среди которых на первый план выступает то, что в ту эпоху в эстетической науке насаждалась мысль об абсолютной свободе художественного творчества, абсолютной независимости художественного развития человечества от социального его развития, а значит и идея абсолютной спонтанности этого развития⁶⁷. Поэтому Плеханов и заострил внимание на доказательстве именно социальной природы искусства. Вообще же Плеханов не только не отрицал всей важности исследования имманентных законов развития искусства, а, зная все значения подобных исследований, с глубокой симпатией относился к тому, что делалось в этой области. И им самим сделано тут не так уж мало. Достаточно сказать хотя бы то, что для него все законы художественного творчества «в последнем счете сводятся именно к соответствию формы содержания»⁶⁸.

Это подтверждается и тем, что в приведенной в начале этой главы плехановской классификации причин (а следовательно и законов) развития искусства за «исторической средой» у него идет «эстетическое чувство», под которым, по нашему убежде-

⁶⁷ См. в этом отношении хотя бы такие произведения, которые разбираются самим Плехановым, в частности: «Русские критики...» А. Л. Волинского, «История новейшей русской литературы» А. М. Скабичевского, «Искусство и общ. жизнь» и т. д. Достаточно в этом отношении: «Литература и эстетика»: т. 1, стр. 352—355, 395—401, 470—472, 477—478, 539, 550, 567, 589, 590 и т. д., чтобы полностью убедиться в этом.

⁶⁸ См.: Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 64.

нию, автор подразумевал именно *имманентные* законы развития искусства, что мы и попытаемся здесь доказать.

* * *

«*Эстетическое чувство*». Это положение в отмеченной плехановской классификации причин развития искусства стоит между «*исторической средой*» и «*личностью художника*», поэтому, чтобы понять, что имел здесь в виду автор, необходимо первым делом определить ход его мыслей, логику его рассуждений. А это можно сделать только на основе определения того, что он имел в виду в первом и последнем звеньях, через которые затем легко будет найти и искомое второе.

Но мы уже знаем, что он имел в виду в первом звене (в исторической среде). То, что он имел в виду в третьем звене, легко установить на основе хотя бы следующего его замечания: «Великий поэт велик потому, что выражает собою великий шаг в общественном развитии. Но, выражая этот шаг, он не перестает быть индивидуумом. В его характере и в его жизни есть, наверное, очень много черт и обстоятельств, не имеющих ни малейшего отношения к его исторической деятельности и не оказывающих на нее ни малейшего влияния. Но есть в ней, наверное, и такие черты, которые, *ни мало не изменяя общего исторического характера этой деятельности*, придают ей *индивидуальный оттенок*. Эти черты могут и должны быть выяснены подробным изучением личного характера и частных обстоятельств жизни поэта»⁶⁹. С точки зрения Плеханова, такое изучение достойно осуждения только тогда, когда воображают, что изучаемые таким образом «частные черты» объяснят *общий* характер деятельности великого человека.

Значит, в данном третьем пункте автор имел в виду то, что в художественном творчестве зависит от художника как *индивидуально неповторимой личности, что является выражением собственной его личности* через созданные им художественные произведения, то, *посредством чего этим явлениям искусства придаются индивидуальные черты, индивидуальные оттенки*.

Отсюда, когда вполне ясно, что тут речь идет о закономерностях развития искусства, где в качестве общего у Плеханова выступают законы, характеризующиеся в «исторической среде», в качестве единичного — законы, связанные с «личностью художника», остается заключить, что за «эстетическим чувством» в качестве особенного остается место единственно для имманентных законов развития искусства. Ибо по логике вещей ничто иное здесь стоять не может. И это подтверждается всем характером исследования законов развития искусства в эстетическом наследии Плеханова.

И в самом деле, марксизм усматривает источник всякого

⁶⁹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 376.

самодвижения в единстве и борьбе внутренне присущих предметам и явлениям противоположностей. Поэтому, говоря о саморазвитии искусства, мы прежде всего должны отыскать особенности этого единства противоположностей, чтобы на этой основе охарактеризовать специфику данного развития. Но, помня ленинское указание о том, что в любом сложном процессе действует не одно, а целая совокупность противоречий, среди которых для данного процесса одно противоречие всегда является главным и определяющим, мы должны попытаться отыскать в первую очередь главное противоречие в развитии искусства с тем, чтобы затем на этой основе определить и все обусловленные им другие противоречия. Однако, поскольку и здесь есть такое *но*, которое состоит в том, что сам вопрос о главном противоречии во многом зависит от того, с какой стороны мы подходим к вопросу⁷⁰, то и выведение того или иного противоречия в качестве главного противоречия развития искусства будет носить не абсолютный, а относительный характер.

Установив, что эти общие соображения никогда не упускались из виду Плехановым, мы можем сказать, что для него таким решающим фактором в *саморазвитии* искусства служит *проблема формы и содержания*. Сам Плеханов выражает это в следующих словах: «Затем: законы художественного творчества. Все они в последнем счете сводятся к одному: форма должна соответствовать содержанию. Но этот закон важен для всех школ: и для классиков, и для романтиков и т. д.»⁷¹ (курсив наш. — Р. К.).

Значит ясно, что для Плеханова самым главным, *определяющим* среди имманентных законов развития искусства выступает именно закон соответствия формы содержанию. Но если это так — а это безусловно так — то наша задача по существу сводится к определению того, *что* имел в виду автор в определении «содержания», *что* — в определении «формы», что в их соотношении, и почему именно этот закон выступает у него *определяющим*.

Отвечая на эти вопросы, заметим прежде всего, что «содержание» и «форма» и их соответствие выступают для Плеханова в качестве «более общего выражения соответствия *исполнения замыслу*»⁷². А выступая в качестве таковых, они не могут не выступать и в качестве *главного и определяющего* отношения, потому что они с необходимостью втягивают в орбиту своего действия все другие стороны искусства, начиная от мировоззрения и творчества, традиций и новаторства и кончая личностью художника.

⁷⁰ Сам Плеханов отмечал, что «существенные черты предмета сами представляются не в одинаковом виде в зависимости от *точки зрения*, с которой мы смотрим на этот предмет» (Г. В. Плеханов. Литературное наследие, сб. III, стр. 88).

⁷¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 64.

⁷² См.: Г. В. Плеханов. Искусство и общественная жизнь.

Решение данного вопроса Плехановым разворачивается на фоне обстоятельного использования мировой эстетической мысли, где особое место у него заняли: марксизм, немецкая классическая философия и русская революционно-демократическая мысль, которые содержали в себе немало положительных решений вопросов эстетики и явились теоретическими источниками эстетики Плеханова⁷³.

Споры относительно формы и содержания и их соотношения, исторически восходящие еще к античному миру (в частности, философии Аристотеля, где форма и содержание не только отрывались друг от друга как самостоятельные сущности, но и противопоставлялись друг другу), в немецкой классической философии, как известно, получили свое более или менее удовлетворительное решение (Гегель писал в известном 133 параграфе знаменитой «Логике» относительно сложной диалектической связи и взаимопереходов формы и содержания, где как раз и вскрыты основные особенности единства этих противоположностей). Затем, в последующем развитии философской мысли в марксизме, на основе обобщения богатейшего исторического опыта и критического усвоения всего того ценного, что было накоплено по данному вопросу предшествующей философской мыслью, было установлено, что в объективной действительности нет ничего, что бы не имело своего содержания и своей формы, и что содержание составляет совокупность внутренних элементов вещей, явлений, процессов, а форма сводится к внутренней организации этих элементов, к структуре содержания, к вопросу возможного его существования. При этом, хотя содержание и является ведущим, форма не представляет собой чего-то пассивного по отношению к своему содержанию, а оказывает на него активное обратное воздействие; форма должна соответствовать содержанию; однако, вследствие господства в мире всеобщего закона движения, изменения и развития, против которого ничто не в силах устоять и который всегда начинается с изменения именно содержания, имеющегося между формой и содержанием вообще противоречие рано или поздно вырастает в открытый антагонизм. В итоге форма, по отношению к своему содержанию, выступает двойко: либо способствует его развитию, либо мешая этому развитию.

Что Плеханов глубоко проникся этой общеплехановской идеей соотношения формы и содержания и исходил именно из нее, подтверждается, в частности, его работой «Критика наших критиков», где он, объясняя, например, «общественные нужды» и

⁷³ Об этом говорят не только сохранившиеся в архиве Плеханова выписки из Гегеля (там, в частности, имеется: «Гегель, Эстетика, 2 часть. О Гомере Band II. 228. О содержании и форме». Затем соответствующая цитата), но и постоянные его ссылки в самих произведениях и на немецких мыслителей, и на русских революционных демократов (см. хотя бы такие страницы сб. Г. В. Плеханова. Литература и эстетика, т. 1, стр. 352, 354—355, 395—401, 430—431, 470—472, 476—478, 539, 550, 567, 589—590 и т. д.).

«формы общежития», прямо писал: «Эта (объективная) «формула прогресса» (речь идет о взаимообусловлении общественных нужд и формы общежития. — Р. К.) выражает взаимное отношение («взаимодействие») между содержанием и формой... Содержание рождает форму и тем себе обеспечивает дальнейшее развитие. Но дальнейшее развитие делает неудовлетворительной его форму; возникает противоречие; противоречие ведет к борьбе; борьба — к уничтожению старой формы и замене ее *новой*, которая, в свою очередь, обеспечивает дальнейшее развитие содержания, которое делает ее неудовлетворительной и т. д. и т. д. до тех пор, пока не остановится развитие»⁷⁴.

Подчеркивая всеобщность и вечность данного закона, Плеханов несколько ниже писал: «...Этот великий закон отвержения формы, порожденной известным содержанием вследствие дальнейшего роста того же содержания, есть в самом деле повсеместный закон, потому что ему подчинено развитие не только общественной, но также и органической жизни. И он действительно вечен в том смысле, что его действие прекратится только тогда, когда прекратится всякое развитие»⁷⁵.

Что в вопросах решения проблемы формы и содержания в сфере искусства Плеханов также исходил из *данного общепсихологического ее решения*, видно в его ответах А. Луначарскому относительно абсолютных критериев, где он писал: «...Абсолютного критерия красоты, по-моему, нет и быть не может. Понятия людей о красоте несомненно изменяются в ходе исторического процесса. Но если нет *абсолютного* критерия красоты; если все ее критерии относительны, то это еще не значит, что мы лишены всякой объективной возможности судить о том, хорошо ли выполнен данный художественный замысел. Положим, что художник хочет нарисовать «женщину в синем». Если то, что он изобразит на своей картине, в самом деле будет похоже на такую женщину, то мы скажем, что ему удалось написать хорошую картину. Если же вместо женщины, одетой в синее платье, мы увидим на его полотне несколько стереометрических фигур, местами более или менее густо и более или менее грубо раскрашенных в синий цвет, то мы скажем, что он написал все, что угодно, но только не хорошую картину»⁷⁶. Отсюда он заключает: Значит, «чем более соответствует исполнению замыслу или, — чтобы употребить более общее выражение, — чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило. И только потому, что подобное мерило существует, мы имеем право утверждать, что рисунки, например, Леонардо да Винчи лучше рисунков какого-нибудь маленького Фемистоклюса, пачкающего бумагу для своего развлечения»⁷⁷.

Ясно, таким образом, что в решении проблемы формы и содержания в искусстве Плеханов действительно исходил из отмеченного выше общепсихологического его решения.

Однако главное здесь едва ли это. Здесь главное то, насколько правильно он понял всю сложную *специфику* отношения формы и содержания в искусстве. Но при исследовании этого вопроса необходимо учитывать то обстоятельство, что в литературном наследии Плеханова нет трудов, специально посвященных этому вопросу, поэтому становится необходимым специальное исследование понимания Плехановым существа этого вопроса с тем, чтобы не создалось превратное представление о его позиции по данному вопросу, как это уже имело место в отношении других вопросов.

Не подвергнув специальному исследованию, например, вопрос *художественного содержания*, Плеханов, конечно, не дал нам полную его характеристику на основе анализа его *отношения* к таким близким к нему понятиям, как *тема, идея, композиция, сюжет* и т. д. Такой анализ, безусловно, способствовал бы более глубокому и правильному определению сущности искусства и помог бы Плеханову дать более определенное, полное и цельное его решение. А между тем в его эстетическом наследии понятие *содержания* нередко заменяется понятием «идея» или «замысел», что означает, что эти понятия выступали для него в определенной мере как идентичные. И, таким образом, трудно абсолютно достоверно установить, в какой мере он их отождествлял, в какой — нет и как, следовательно, он понимал их соотношения.

Обусловлено это было не только тем, что и у великого его предшественника — Белинского, чьи идеи столь высоко ценились им, — эти понятия нередко отождествлялись, но и тем, что в самом определении художественного содержания они в определенной мере действительно тождественны.

А теперь, поскольку главное для нас здесь — плехановское понимание именно *специфики художественного содержания*, то заметим, что его подход к вопросу не содержал в себе ничего такого, что бы могло послужить сколь-нибудь серьезной помехой в более или менее правильном определении этой *специфики*.

И на самом деле, подходы к определению специфики художественного содержания у Плеханова можно обнаружить уже в его постановке вопроса о предмете искусства. Эту специфику Плеханов видит прежде всего в том, что окружающая нас действительность в том виде, в каком она существует без человеческого к ней отношения, составляет предмет искусства только в плане возможности и *общего объекта*. За этими пределами эта действительность составляет предмет искусства только при обязательном прохождении через призму человеческого воображения, *человеческой деятельности*. Она обнаруживается им также и в том, что из этой действительности только *то* может составить предмет искусства, что поддается образному отражению

⁷⁴ Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. II, стр. 543.

⁷⁵ Там же, стр. 543—544.

⁷⁶ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, стр. 191—192.

⁷⁷ Там же.

и выражению⁷⁸. Осознанные или неосознанные попытки *ее* определения видны и в стремлении Плеханова представить произведения искусства как определенный обязательный сплав реального и идеального⁷⁹; и в том, что он вслед за Белинским и вместе с ним утверждал, что «Для поэта не существуют дробные и случайные явления, но только одни идеалы или типические образы, которые относятся к явлениям действительности, как роды к видам, и которые при всей своей индивидуальности и особенностях заключают в себе все общие, родовые предметы целого ряда явлений в возможности выражающих собою одну известную идею»⁸⁰. Все это в совокупности означает, что специфика и предмета искусства, и связанного с ним художественного содержания определяется и обуславливается тем, что здесь обязательен (недопустимый в науке) органический сплав объективного с субъективным посредством своеобразного сочетания реального с идеальным, настоящего с будущим, налично существующим с возможным, которые в свою очередь должны быть сплавлены таким образом, чтобы изображаемое могло предстать перед нами во всем богатстве конкретно чувственного, живого, единичного. Поэтому Плеханов и воспринимал как «неоспоримую истину» заявление Белинского о том, что «художник, предположивший соединить живую форму с правильным логическим доказательством отвлеченной мысли, создает аллегория — нелепую и незаконную поэмь науки и искусства, равно ничтожную и в дидактическом и в эстетическом отношении»⁸¹. Об этом Плеханов писал, что «если писатель вместо образов оперирует логическими доводами или *если образы придумываются им для доказательства известной темы* (курсив наш. — Р. К.), тогда он не художник, а публицист, хотя бы он писал не исследования и статьи, а романы, повести или театральные пьесы»⁸².

Из всего этого ясно, таким образом, что эти мысли Плеханова представляют собой не только попытки определить специфику предмета искусства, но содержат основные черты его понимания *специфики художественного содержания* (то, что он опять-таки вслед за Белинским именует «поэтическим содержанием»).

Из сказанного вполне очевидно, что для Плеханова *художественное содержание* настолько переплетено, связано и со своей стороны обусловлено художественной формой, что становятся абсолютно невозможными всякие попытки даже представить их одно без другого.

По тем же причинам, по которым он не оставил нам развернутого систематического изложения своего понимания *художественного*

художественного содержания, он не оставил нам и своего понимания *художественной формы*. Все, что он сделал в этом отношении, это — подчеркнул, что в данном случае к понятиям «содержание» и «форма» не случайно прибавляется «художественное», и что именно в нем и через него выражается *специфика этих категорий в искусстве*. Эту специфику художественной формы Плеханов, опять-таки вслед за Белинским и вместе с ним, сводит главным образом к *образности*, настаивая на том, что поэт, писатель, художник «должны показывать, а не доказывать, мыслить образами и картинами, а не силлогизмами и дилеммами»⁸³.

Но бесспорно отсюда и то, что, подчеркивая, что «если писатель вместо образов оперирует логическими доводами, или *если образы придумываются им для доказательства известной темы* (курсив везде наш. — Р. К.), тогда он не художник, а публицист, хотя бы он писал не исследования и статьи, а романы, повести или театральные пьесы», — Плеханов относит тем самым эту *образность* в равной мере и к художественному содержанию именно как к *художественному*. Ибо все отличительные особенности подобного содержания для него обуславливаются и в конечном итоге сводятся к этой образности, зиждятся на ней! Так, разве все это не содержится в том, что писал Плеханов в своих двух актах критики, указывая, что «Задача философской критики заключается в том, чтобы *идею*, выраженную художником в своем произведении, *перевести с языка искусства на язык философии, с языка образов на язык логики ... перевести идею данного художественного произведения с языка искусства на язык социологии ...*», что «...определение социологического эквивалента всякого данного литературного произведения осталось бы неполным, а следовательно, и неточным, в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств»⁸⁴, вследствие чего задача критика сводится к тому, чтобы «показать идею художественного создания в ее конкретном проявлении, проследить ее в образах и найти целое и единое в частностях»⁸⁵, — цитирует Плеханов Белинского, полностью соглашаясь с ним. Ведь если бы не было этой специфики, то нечего было бы и переводить! Об этом говорится и в его статье «Добролюбов и Островский»: «Критик может сосредоточить свое внимание или на том, *как изображается в них истина жизни* (а не это ли основной вопрос художественного творчества?! — Р. К.), или же на том, *какая именно истина выражается в них?*»⁸⁶. Это же подчеркивает он, когда вторит Белинскому: «Форма художественного произведения должна со-

⁷⁸ Соответствующий доказательный материал из работ Плеханова приводится выше, где характеризуется плехановское понимание предмета искусства.

⁷⁹ См.: Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 466.

⁸⁰ Там же, стр. 396.

⁸¹ Там же, стр. 397—398.

⁸² Там же, стр. 150.

⁸³ См.: Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 352 (хотя это и не единственная страница, на которой столь настойчиво проводится данная мысль).

⁸⁴ Там же, стр. 123, 129.

⁸⁵ Там же, стр. 128.

⁸⁶ Там же, стр. 539.

ответствовать его идее, а идея — форме»; или утверждает сам, что единственным своеобразным объективным абсолютным мерилom красоты может служить соответствие формы содержанию, *исполнение — замыслу*⁸⁷.

Весь этот материал свидетельствует о том, что автор глубоко проникся, полностью разделял и руководствовался в решении вопроса о специфике *формы и содержания* и их соотношения в искусстве и идеей Флобера о том, что он считает «форму и сущность... двумя сущностями, никогда не существующими одна без другой» (на что имеется прямая ссылка у самого Плеханова в конце его статьи «Искусство и общественная жизнь»), и положением Гегеля о том, что «содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, и форма есть не что иное, как переход содержания в форму».

Но если это так, — а это безусловно так, — то из такого их соотношения не может не порождаться вторая сторона специфики их диалектического соотношения, которую, по эстетической теории Плеханова, можно было бы сформулировать таким образом: противоречие между формой и содержанием в искусстве, во-первых, в рамках отдельных произведений искусства абсолютно *не обуславливается большей революционностью* вообще содержания, а их соотношение в этом плане навсегда остается абсолютно неизменным, и если это противоречие здесь и действует (а действует оно безусловно), то его действие проявляется только в рамках *целых направлений искусства*; и, во-вторых, хотя определяющая роль содержания по отношению к форме в целом сохраняет свою силу и в искусстве (ибо и здесь у Плеханова «исполнение» должно *соответствовать замыслу*), тем не менее в истории искусства не раз бывало и, значит, это возможно, когда именно форма преобладала над содержанием и, следовательно, *содержанию* необходимо бывало и бывает «преобразоваться» и перестраиваться соответственно форме. Иначе говоря, отправляясь в этом вопросе от подмеченных еще Гегелем* (хотя и извращенных им в угоду его идеалистической системе) таких возможных соотношений между формой и содержанием в искусстве, когда они соответствуют друг другу или *не соответствуют*, по вине и причине преобладания, в одном случае именно содержания над формой, в другом — наоборот, *формы* над содержанием, Плеханов материалистически показал, обосновал и доказал возможности такого их соотношения.

Связывая и этот вопрос с ходом общественного развития и прежде всего с классовыми взаимоотношениями и со ступенями исторического развития самого класса, Плеханов объяснял закономерности, по которым в искусстве в одном случае доминирует форма, в другом — содержание. Так, «рассудочность (это

у него и преобладание содержания над формой. — Р. К.) встречает широкое поле для своего развития и широко развивается у всех цивилизованных народов, переживающих эпоху перелома, когда старый общественный порядок клонится к упадку и когда представители новых общественных стремлений подвергают его своей критике... Рассудочность является плодом борьбы нового со старым, и она же служит ее орудием»⁸⁸ (курсив наш. — Р. К.).

Выраженный в преобладании *формы* над содержанием, разрыв между ними, учит Плеханов, проявляется также в исключительные эпохи и обуславливается соответствующим «общественно-политическим индифферентизмом»⁸⁹. Более того, он сам для Плеханова настолько органически связан с преобладанием содержания над формой, что представляет собою его другое, в определенной мере порожденное и обусловленное им. При этом Плеханов исходил из того глубокого убеждения, что нег и быть не может «художественного произведения, совершенно лишённого идейного содержания»⁹⁰, что «даже те произведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею»⁹¹. Даже художник, сделавшийся мистиком, и то не абсолютно «пренебрегает идейным содержанием, а только придает ему своеобразный характер. Мистицизм — тоже идея, — пишет Плеханов, — но только темная, бесформенная, как туман, находящаяся в смертельной вражде с разумом»⁹². И таким образом, для Плеханова дело заключается не в самой идейности, а в том, с *какой* идейностью мы имеем дело. Одно дело, когда в этой идейности мы имеем дело с выражением «освободительных стремлений» времени, «важнейших общественных течений», запросов и потребностей, и другое дело, когда в этой идейности мы имеем дело с пошлостью, с мистицизмом, с пренебрежением великими задачами общественного развития и становлением художника на путь продажи и приспособления своего творчества к интересам реакционных элементов общественной жизни.

Отсюда отношение Плеханова и к факту преобладания *формы* над содержанием. Не отрицая огульно возможности каких-либо положительных достижений в работе над формой, Плеханов и здесь выступал проводником дифференцированного подхода к вопросу. Он показал и доказал, каким образом, когда и как исключительная работа над формой, в одном случае, может приносить и приносит пользу развитию искусства, а в другом — вред*, сформулировав на этой основе следующую общую

⁸⁸ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 94.

⁸⁹ Там же, стр. 150.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ Там же.

⁹² Там же, стр. 160.

* См. такие его произведения, как: «Искусство и общественная жизнь», «Пролетарское движение и буржуазное искусство», «Генрик Ибсен», «Сын доктора Стокмана» и т. д.

⁸⁷ См.: Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 192.

* См. статьи Плеханова: А. Л. Волынский «Русские критики» и «История новейшей русской литературы» А. М. Скабичевского», Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, стр. 567—568, 589—590.

закономерность: «Склонность к искусству для искусства является и упрочивается там, где есть безнадежный разлад между людьми, занимающимися искусством, и окружающей их общественной средой. Этот разлад выгодно отражается на художественном творчестве в той самой мере, в какой он помогает художникам подняться выше окружающей их среды»⁹³.

После всего этого мы можем вполне определенно представить, в каком смысле и почему все законы художественного творчества в конечном итоге сводятся Плехановым к соответствию формы содержанию. Не сводя *содержание* искусства к одной теме, к одной идее, к одному отрезку действительности, он видит его в их совокупном сплаве, форму же он видит не в простой совокупности изобразительно-выразительных средств, а в том, как художник понял, осознал, осмыслил и использовал их соответствующим образом. Плеханов сводит все законы развития искусства именно к этому соответствию потому, что все его познания в данной сфере убеждали его в том, что к этому вопросу действительно сводились исключительно все вопросы художественного творчества. А это в свою очередь убеждает нас и в том, что для Плеханова все законы развития искусства не просто связаны между собой, а находятся в органическом единстве и, значит, проводимое им деление этих законов, безусловно, несколько огрубляет, обедняет и омертвляет живой процесс действия этих законов. Однако, поскольку само это обстоятельство вообще составляет общий недостаток всего человеческого познания и потому его избежать и тут невозможно, нам остается только учитывать и помнить, что деление это проводится для удобства их изучения и потому носит не абсолютный, а относительный характер. В качестве же примера, подтверждающего невозможность отнесения этих законов однозначно к любой из характеризующих групп законов без обеднения, огрубления и омертвления, мы сошлемся на указанный Плехановым закон воздействия литератур разных стран и народов друг на друга, который он формулирует таким образом: «Влияние литературы одной страны на литературу другой прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран (под сходством общественных отношений Плеханов имеет в виду не просто достигнутый уровень развития общественной жизни, а прежде всего и главным образом характер потребностей в широком смысле этого слова. — Р. К.). Оно совсем не существует, когда это сходство равняется нулю... Это влияние одно-стороннее, когда один народ по своей отсталости не может ничего дать другому ни в смысле формы, ни в смысле содержания... Наконец, это влияние взаимно, когда, вследствие сродства общественного быта, а следовательно, и культурного развития, каждый из двух обменивающихся народов может что-нибудь

заимствовать у другого»⁹⁴. Ясно, что этот закон равно может характеризоваться и как закон «исторической среды», и как закон «эстетического чувства» (или спонтанный закон развития искусства).

Имея в виду это обстоятельство, вернемся теперь к своему вопросу и попытаемся сформулировать те законы, которые, по эстетической теории Плеханова, могут быть отнесены к имманентным законам развития искусства.

Первым из таких законов у Плеханова выступает *закон соответствия формы содержанию*, относительно которого к сказанному мы добавим: выступая именно *определяющим*, этот закон у Плеханова определяет прежде всего сформулированные еще Белинским такие пять законов развития искусства (законы неизменного эстетического кодекса Белинского) как: 1) «поэт (читай — художник. — Р. К.) должен показывать, а не доказывать, «мыслить образами и картинными, а не силлогизмами и дилеммами»; 2) он «должен изображать жизнь, как она есть, не прикрашивая ее и не искажая»; 3) «идея, лежащая в основе художественного произведения, должна быть конкретной идеей»; 4) «форма художественного произведения должна соответствовать его идее — а идея — форме», и, наконец, 5) «...единству мысли должно соответствовать единство формы»⁹⁵.

Эти законы Плеханов принимает с единственной оговоркой, сделанной относительно конкретности идей, которая для Белинского означала «охватить весь предмет», а не только какую-нибудь одну его сторону, и насчет которого Плеханов пишет: «Чтобы идея была конкретной, достаточно, чтобы она вполне охватывала одно какое-нибудь явление», а не действительность в целом, что и означало для Белинского «предмет» в «примирительную эпоху» его идейного развития. Все это, отмечает Плеханов, впоследствии было понято и самим Белинским.

Однако сказанное далеко не означает, что во всем остальном Плеханов ограничился простым указанием на наличие данных законов.

Напротив, им сделано немало для уточнения и дальнейшей конкретизации и этих законов. В качестве примера сошлемся на его мысль о том, что «...всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличивает свою силу, если проникается великими освободительными идеями нашего времени»⁹⁶, и, наоборот он столько же теряет, отворачиваясь от них или оставаясь равнодушным к ним; что в основе художественного произведения должна лежать истинная, а не ложная идея, ибо «когда ложная идея кладется в основу художественного произведения, она вносит в него такие внут-

⁹⁴ Г. В. Плеханов. Соч., т. 7, стр. 210.

⁹⁵ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 352—353.

⁹⁶ Г. В. Плеханов. Соч., т. 14, стр. 179.

⁹³ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, стр. 160, т. 1.

ренные противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство»⁹⁷.

Вместе с тем, чтобы художник смог выразить передовые идеи времени *именно как художник*, ему необходимо проникнуться этими идеями *всем своим существом*, «чтобы эти идеи вошли в его плоть и его кровь»⁹⁸, говорит Плеханов, ибо «если проповедник не сделался полным господином своих идей, если его идеи к тому же неясны и непоследовательны, тогда идейность вредно отразится на художественном произведении». «Но заметьте, — продолжает Плеханов, — что вина будет падать здесь не на идеи, а на умение художника разобраться в них, на то, что он, по той или иной причине, не сделался идейным до конца»⁹⁹.

Искусство должно отражать и отражает все, что интересует и волнует общественного человека, и именно поэтому, — неизменно подчеркивает Плеханов, — оно «выигрывает, отворачиваясь от пошлости», но когда «оно отворачивается от великих исторических движений, оно само проникается элементами пошлости»¹⁰⁰.

Из всего приведенного ясно, что когда мы говорим об *идейности искусства*, не следует путать идейность, основанную на выражении именно идей передовых и прогрессивных, с идейностью, основанной на выражении реакционных, антинародных, пошлых идей. Ибо Плеханов хорошо сознавал, что художник, конечно, может всем своим существом проникнуться и пошлыми, антинародными, реакционными идеями и стремлениями (пример: Гамсун, Гюйсманс, де-Кюрель, Бурже и многие другие), но такая идейность, в отличие от первой, не только не способствует развитию художественного мастерства, развитию искусства в целом, а, напротив, снижает, ограничивает и мешают нормальному ходу развития и искусства, и художественного таланта. Иначе и быть не может по той простой причине, что будучи по самой своей сущности антиэстетическими, все общественно-вредные идеи (в том числе и ложные) не могут возбудить в читателе, слушателе, зрителе положительных эстетических чувств. А это — самая главная жизненная сила искусства.

Реакционные идеи, ввиду своей реакционности, *внутренней противоречивости, антинародности*, а в определенном смысле и *антиобщественности* не могут не отразиться отрицательно на художественной форме произведений искусства, а через это и на всем художественном творчестве¹⁰¹. Оно для Плеханова, естественно, в той мере, в какой само соответствие формы со-

⁹⁷ Г. В. Плеханов. Соч., т. 14, стр. 150—151.

⁹⁸ Там же, стр. 179, то же на стр. 194.

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ См.: «Искусство и общественная жизнь», «Французская драматическая литература», «Генрик Ибсен», «Сын доктора Стокмана» и др.

¹⁰¹ См.: Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 150—168 и др.

держанию в искусстве (а, значит, и достоинство художественного произведения в целом), в последнем счете определяется удельным весом именно содержания¹⁰².

Оно естественно и в том отношении, в каком художнику, положившему в основу своего произведения ложную, реакционную или любую другую идею, которая находится в противоречии с самой действительностью, тем самым по существу приходится превращать *ложь в истину*, что не в силах сделать никакой талант. Поэтому Плеханов был тысячу раз прав, когда писал, что изобразить в художественном произведении ошибочную идею — «значит исказить действительность. А когда художественное произведение искажает действительность, тогда оно неудачно»¹⁰³, каким бы талантом ни обладал его автор.

* * *

По эстетической теории Плеханова имманентные законы развития искусства не исчерпываются отмеченными выше законами и если тем не менее последние выделяются, то это, думается, потому, что все другие законы *однозначно* не сводимы к подобным законам. Не сводимы потому, что они являются настолько же законами «исторической среды», насколько и *имманентными* законами развития искусства. Так, мы уже отмечали *закон* взаимодействия литератур разных стран и народов друг с другом, который, по эстетической теории Плеханова, невозможно полностью и без остатка включить в какое-либо из характеризующих им типов законов (историческая среда, эстетическое чувство или личность художника), и не сделаешь этого именно потому, что в нем в равной мере содержатся характерные особенности по крайней мере первых двух типов законов. А это *значит*, что в подобных случаях, надо полагать, мы имеем дело с таким законом, который сам составляет органический сплав двух, а то и более, самостоятельных законов, или, что то же самое, с более общим законом, охватывающим ряд других, менее общих, законов. Так, в только что упомянутом законе взаимодействия различных литератур сочетаются элементы и первого и второго типа законов, так что его можно расчленить на два типа самостоятельных законов, хотя ясно, конечно, что в таком случае потеряется *особенность* данного закона как такового. Характеризуя этот закон, Плеханов формулирует его *таким образом*: «Влияние литературы одной страны на литературу другой прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран. Оно совсем не существует, когда это сходство равняется нулю... Это влияние односторонне, когда один народ, по своей отсталости, не может ничего дать другому ни в смысле содержания, ни в смысле формы... Наконец, это влияние взаимно, когда

¹⁰² Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 150.

¹⁰³ Там же, стр. 193 и др.

вследствие сходства общественного бытия, а следовательно и культурного развития, каждый из двух обменивающихся народов может что-нибудь заимствовать у другого».

Абсолютно бесспорно, конечно, что в таком виде этот закон выступает вполне самостоятельным специфическим законом развития искусства. Но исчерпывается ли он только этим моментом?

А разве, когда речь идет о *зависимости* этого взаимовлияния и взаимодействия литератур друг на друга от *сходства «общественных отношений этих стран»*, мы не имеем в виду вполне самостоятельный, отдельный закон, который, по плехановской классификации, следовало бы отнести именно к первому типу законов, т. е. к законам порядка «исторической среды»?

Еще сложнее обстоит дело в этом законе с *самим влиянием* литератур друг на друга. Ибо тут с не меньшей очевидностью выступает тот факт, что там мы имеем дело не только с самим фактом непосредственного взаимодействия литератур друг с другом, но и с тем, каким образом каждая из них по отношению к другой выступает в качестве соответствующей духовно-идеологической специфически художественной среды. При этом очевидно, что сложность состоит не в том, что там мы имеем дело не с одним, а двумя (а то, может, и больше) самостоятельными законами, а в том, что эти законы настолько органически переплетены здесь, что их единство представляет собой самостоятельный закон.

Правомерность подобного толкования плехановского понимания этих законов подтверждается его пониманием законов развития *идеологии вообще* в зависимости от «состояния умов» или самих духовных мотивов, которые в этом отношении следовало бы рассматривать как некоторую конкретизацию характеризующего закона, хотя в этом случае сама конкретизация и происходит как раз путем *возведения* его в более общий закон. Он у Плеханова формулируется таким образом: «Формами общественного бытия определяются формы их сознания. Но, раз возникнув на почве общественного бытия, формы человеческого сознания составляют часть истории» (курсив наш. — Р. К.). Поэтому: «Историческая наука не может ограничиться одной экономической анатомией общества, — говорит он, — она имеет в виду всю совокупность явлений, прямо или косвенно обусловленных общественной экономией, до работы воображения включительно». Ибо «нет ни одного исторического факта, который своим происхождением не был бы обязан общественной экономии; но не менее верно и то, что нет ни одного исторического факта, которому не предшествовало бы, которого не сопровождало бы и за которым не следовало бы известное состояние сознания»¹⁰⁴. Отсюда, «чтобы понять *«состояние умов» каждой данной ... эпохи, чтобы объяснить, почему в течение этой эпохи*

торжествуют именно те, а не другие учения, надо *предварительно узнать, какие учения и направления тогда господствовали*. Без этого мы совсем не поймем умственного состояния данной эпохи, как бы хорошо мы ни узнали ее экономию»¹⁰⁵.

Ясно, таким образом, что закон зависимости форм общественного сознания от общественного бытия в определенном смысле действительно представляет собою некоторую конкретизацию закона взаимовлияния литератур разных народов. Однако главное не в этом, а в том, что все богатство первого закона не сводимо ко второму, и потому он выступает и *вполне самостоятельным* законом развития и искусства, т. е. законом имманентного его развития.

Закон этот по своим внутренним импульсам, внутренним источникам и мотивам действия органически переплетается с проблемой традиции и новаторства, и потому в качестве очередного здесь может быть выделен именно закон *соотношения традиции и новаторства в искусстве*, который у Плеханова также не подвергается специальному исследованию, и потому будут напрасны поиски полных ответов на все нюансы, стороны и моменты этой сложной проблемы. Однако в его литературном наследии в различных связях и по различным поводам и об этом законе высказано им столько интересных мыслей, замечаний, что при соответствующем заботливом отношении к ним они дают достаточный материал для того, чтобы составить более или менее полное представление о плехановском понимании в целом.

* * *

Первое, о чем свидетельствует в этом отношении его литературное наследие — это глубокое понимание автором всей сложности проблемы, которая определяется для него главным образом сложностью ее переплетения со множеством других кардинальных вопросов развития искусства. И действительно, вопрос о традиции и новаторстве имеет не только сторону *общей теории* данного вопроса, но и сторону практического его действия в жизни искусства. А последнее — это, собственно, и есть то, что мы называем исторической судьбой искусства. Не ясно ли уже отсюда вся сложность проблемы? Но это еще не все. Вопрос в еще большей мере осложняется тем, что проблема традиции и новаторства по существу оказывается в очень сложном переплетении и с основными законами диалектики, и с законами социальной обусловленности искусства, и с имманентными законами его развития, и, не исчерпываясь этим, задевает еще и проблему личности художника. Он, таким образом, охватывает все три рода законов развития искусства и потому не может не затрагиваться в эстетической теории Плеханова.

¹⁰⁴ Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. 2, стр. 247—248.

¹⁰⁵ См.: Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. 1, стр. 662.

В этом срезе эстетическое наследие Плеханова свидетельствует прежде всего о том, что этот вопрос стоит для него в прямом отношении: и к истории развития искусства в целом, и к отдельным его направлениям, и к частным его произведениям. И для Плеханова иначе и быть не могло, поскольку вопрос традиции и новаторства — это вопрос преемственности и новизны, который для искусства имеет такое же значение, как законы *наследственности и изменчивости* для биологии. Но, рассматривая каждое произведение искусства в отдельности, вне его *связи с художественным миром в целом, вне предшествующей и последующей ему ступеням развития*, трудно говорить о традиции и новаторстве, ибо в таком случае произведение искусства берется в отрыве от той связи, в которой оно находится в действительности с художественным миром в целом и со ступенями его развития.

Рассматривая же произведение искусства в действительной его связи и со ступенями развития форм и видов искусства, и с художественным миром в целом, мы сталкиваемся с проблемой отношения традиции и новаторства, которое объективно присуще процессу развития искусства. Искусство в целом — это исторический *процесс*, который так или иначе в том или ином виде, в той или иной степени реализуется в каждом отдельном произведении. Каждое произведение искусства рождается не на голом месте, а создается в определенном художественном мире и при прямом или косвенном *воздействии* этого мира, в каком бы противоречии ни находилось это произведение с этим своим лоном. Оно будет содержать в себе следы этого воздействия в любом случае именно ввиду чрезмерно сложных и противоречивых их связей и отношений, так как само согласие или несогласие с уже *имеющимся* (наряду с социальным фактором как главным, но не единственным фактором развития искусства) *обуславливается* самим этим миром как основным фактором развития искусства.

Художественное произведение потому является таковым, что оно находится в связях и отношениях не только с миром самого искусства, но и со всей человеческой культурой, и потому в целом определенные черты, элементы и моменты этого мира не могут не отразиться в нем как части целого. В то же время это произведение и относительно самостоятельно именно потому, что в нем имеется нечто *новое, оригинальное и самостоятельное*, чем оно противостоит этому миру и противопоставляется ему как самостоятельное. Если бы эти черты не были присущи произведениям искусства, то не было бы никакого развития в искусстве.

Наконец, в произведениях искусства традиция и новаторство потому находятся в единстве, что они — плод именно *творческой* деятельности, *творческого труда*, в котором традиция и новаторство потому составляют органический сплав, что, во-первых, всякое творчество начинается не на голом месте, а на

основе накопленных человечеством духовных ценностей, исторического опыта и навыков труда (традиция), во-вторых, творчество именно потому является *творчеством*, что оно не просто воспроизводит достигнутое, а обогащает, дополняет и развивает его. При этом само это *обогащение, дополнение и развитие* может происходить и в рамках *данного направления, течения, школы искусства*, и на *новой основе*, соответственно чему, в первом случае, мы имеем дело с сочетанием традиции и новаторства в рамках возможного развития формы и содержания именно в пределах *данного направления, течения, школы искусства*; во втором — с переходом к новому течению, направлению, школе, а, значит, и с качественным скачком в искусстве.

Этим в определенной мере не могут не определяться и особенности соотношения традиции и новаторства и в рамках отдельных направлений, школ, течений искусства, и в рамках общей единой его истории развития в целом.

И на самом деле, из предшествующего материала нам уже известно, что для Плеханова искусство как в целом, так и в конечном итоге социально детерминировано. Но то, что оно социально детерминировано, должно было означать для Плеханова, что воздействие данного фактора на искусство осуществляется через другие, промежуточные факторы, опосредствованные связи и отношения. К этим факторам и связям, как мы отмечали выше, Плеханов относил общественную психологию. Однако было бы несправедливо ограничить мысли Плеханова по данному вопросу этим замечанием. Анализ *метода, приемов и способов* его исследования творчества отдельных деятелей искусства и различных направлений искусства свидетельствует о том, что если автор и не сформулировал его достаточно определенно, то он все же определенно представлял себе, что само *действие* социального фактора на искусство также в конечном счете осуществляется именно через имманентные законы его развития. То, что Плеханов руководствовался именно такими идеями в своих эстетических исследованиях, ощущается во всем его литературном наследии.

Отсюда и вопрос о традиции и новаторстве в искусстве в целом и в каждом отдельном его течении и направлении.

Должно быть бесспорно, что каждое отдельное направление в искусстве тем и определено, что имеет свой особый объект отражения и особый способ его выражения, а значит и свои особые возможности для выражения данного содержания в данной форме. Именно потому, что они имеют подобные предельные границы, ограничены и сами эти направления и возможности их развития, начиная от содержания и формы и кончая их соотношением. При этом, весьма примечательно, что в этих возможностях развития элементов художественного творчества в рамках каждого отдельного направления искусства и по отношению к самому этому направлению искусства, а также по отношению к магистральной линии художественного развития в

целом наблюдается нечто подобное действию своеобразных центробежных и центростремительных сил и тенденций. Жизнь искусства настолько сложна, многогранна и противоречива, что ни одно его направление в действительности не разворачивается так свободно и привольно, чтобы ему ничто не препятствовало, противостояло и противоречило, не говоря уже о внутренних ему присущих противоречиях, и поэтому торжество того или иного из них в тот или иной период и означает, что в этот период искусство в основном и главным пытается выразить в себе именно данную особенность. А это и ставит предел для его развития именно в этой особой форме. В этом-то как раз и находит свое выражение одновременное действие центробежных и центростремительных сил. Данное направление искусства, как особенное направление, стремится к предельному самовыражению в предельно совершенной форме или в предельном совершенстве. Но само это стремление одновременно и центробежно и центростремительно. Центростремительно оно по отношению к данному особому направлению до апогея возможного его расцвета и развития; по отношению же к искусству в целом — до уровня наиболее совершенного выражения затронутых им (этим направлением) эстетических отношений субъекта к объекту. (Ясно, что оба эти момента частично могут совпадать и совпадают, но это совпадение, безусловно, не полное).

Но в этом же самом своем стремлении оно и центробежно как стремление к предельному своему совершенству. Оно становится тем более центробежным, чем ближе оно к достижению вершины своего совершенства, поскольку тогда дальнейшее его движение не может уже считаться поступательным движением; что оно в своем историческом развитии достигает момента, когда начинает рушить границы, основы и устои собственной определенности. Ясно, что тогда возникает и потребность отказа от него как исчерпавшего себя направления в искусстве и возвращения к чему-то другому (что бывает либо неосознанным, либо вполне осознанным и преднамеренным). Причем, возвращение это в конечном итоге оказывается возвращением именно на путь той генеральной линии движения искусства, по которой должно идти его историческое развитие по объективной необходимости. Отсюда и сложность диалектического соотношения традиции и новаторства. Сложно оно, во-первых, потому, что сложна сама зависимость искусства от экономики, которая проявляется через всевозможные опосредствованные отношения.

Оно сложно, во-вторых, потому, что различны возможности влияния одной и той же по характеру экономики, зависящие от более или менее полного выражения сущности данной экономики, а также от элементов присущих ей оригинальности и случайности. Так, например, общая зависимость развития искусства от капиталистической экономики в различных странах имеет свои особенности в формах его проявления и возможные границы его выражения, в результате чего в целом

многогранными становятся и формы действительного его проявления, и способы, границы и особенности возможного практического его проявления¹⁰⁶.

В итоге, действительное развитие искусства объективно сталкивается и с возможными и с действительными рамками и границами развития искусства как по линии спонтанного его развития, так и по линии социальной его детерминированности. Оба эти фактора соотносятся у Плеханова таким образом, что поскольку все законы развития искусства для него в конечном итоге восходят к экономическому фактору общественной жизни как к определяющей пружине общественного развития в целом, то этот фактор и в данном соотношении выступает главным и определяющим. То есть он твердо считал, что если развитие искусства как общественного явления в конечном итоге определяется фактором общественного развития, то это относится и к соотношению имманентных законов развития искусства и законов социальной его обусловленности. Поэтому в этом соотношении эти два фактора развития искусства выступают таким образом: социальная обусловленность искусства, выступая в качестве главного и определяющего, носит абсолютный характер. Имманентные же законы его развития, находясь в прямой и опосредствованной зависимости от социальных причин, по отношению к ним, могут иметь только относительную самостоятельность и, значит, в отличие от первых, носить не абсолютный, а относительный характер. А все это соответствующим образом не может не осложнять и соотношение традиции и новаторства.

Наконец, сложность диалектического соотношения традиций и новаторства в искусстве состоит в том, что стороны этого отношения одновременно взаимоисключают и предполагают друг друга, и противостоят друг другу не как нечто отдельное и самостоятельное, а как в самом себе свое иное.

Так, например, традиция в рамках данного направления означает следование тем требованиям, которые предъявляет к выражению данного содержания особенность данного направления. В этом — традиция каждого направления искусства как особого, самостоятельного направления. Но процесс складывания, формирования и развития в рамках самой традиции есть новаторство. При этом — новаторство не только в каждом своем шаге по отношению к предыдущему, но и в целом. Она такова хотя бы потому, что в самом стремлении выразить свою особенность в возможно более полной, совершенной форме, внутренне содержится уже стремление внести нечто новое в искусство, которое может либо оставаться в рамках данного направления, либо выходить за рамки этой особенности.

¹⁰⁶ Плеханов все это замечательно иллюстрирует на примерах французской драматической литературы и живописи XVIII в., в частности, на примере исторической судьбы буржуазной комедии и трагедии.

Новаторство — это процесс зарождения, роста и развития таких элементов и моментов в уже имеющемся, который в своей тенденции стремится к преодолению качественной определенности *данного состояния* именно путем максимального его развития. Причем, новаторство здесь может идти как по линии совершенствования *самых особенностей данного направления* как такового, так и по линии внесения в него элементов и тенденций, *его разрушающих*, которые могут иметь место и внутри самого этого направления и вне его. В итоге новаторство предстает в искусстве как процесс его самообновления и самообогащения, происходящий через нахождение и внесение в него и новых тем, идей, и новых методов, приемов и средств художественных решений. Новаторство состоит, следовательно, в достижении изменения в содержании и форме искусства, которые происходят в процессе исторически развивающегося его обновления и обогащения.

Поскольку всякое новое всегда готовится, возникает и развивается в недрах старого (а в данном случае, значит, и в недрах самой традиции), оно (новое вообще, новаторство в данном случае) в исторической своей роли выступает как его (старого вообще, традиции в данном случае) развитие *именно в его иное*.

Новаторство и традиционность в искусстве как диалектическое единство противоположностей полностью подчиняются, таким образом, диалектическим переходам количественных изменений в качественные, закону единства и борьбы противоположностей и тем самым закону отрицания отрицания.

Как взаимоисключающие и в то же время взаимопредполагающие друг друга, они находятся в состоянии борьбы, в которой каждая из сторон через собственное развитие не только снимает другое, но и сама в процессе максимального саморазвития переходит в это свое другое. Традиционность в рамках данной качественной определенности, обусловливаемой качественной определенностью самого направления, в процессе и путем максимального развития заложенных в нем объективных возможностей совершенствования и развития, исчерпыванием этих возможностей ставит дальнейшую судьбу искусства в такое положение, когда оно либо должно застыть на данном уровне его развития, либо (чтобы развиваться дальше) отказаться от него именно как от завершённого этапа развития и вернуться к своей столбовой дорожке. Последнее, по отношению к первому, выступая диалектическим отрицанием, не полностью, не с порога отвергает его, а диалектически снимает его; а это значит, что оно не просто «отменяет» и прошлый художественный опыт, достигнутые им успехи и в художественном *творчестве* и в самом искусстве, а, критически усвоив его, продолжает развивать наиболее плодотворные стороны и того и другого, правда, на новой основе.

В итоге, и традиционность и новаторство и *развивают искус-*

ство в рамках и формах отдельных его направлений, и *возвращают* его на начертанную ему историей столбовую дорожку диалектикой его собственного внутреннего развития и диалектикой развития общества.

Все эти мысли и идеи, правда, у самого Плеханова так же не нашли такого прямого своего выражения в четкой формулировке и постановке, но они пронизывают собою внутреннюю логику всех его рассуждений, касающихся этой темы. Наиболее ярко и убедительно выражены эти идеи в известном труде Плеханова «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю», где он писал: «Решительно во всех идеологиях развитие совершается путем, указанным Брюнэттьером. Идеологи одной эпохи — *или* идут по следам своих предшественников, развивая их мысли, применяя их приемы и только позволяя себе «соперничать» с ними, *или* же они восстают против старых идей и приемов, *вступают в противоречие с ними*. *Органические эпохи, сказал бы Сен-Симон, сменяются критическими*¹⁰⁷. Отмечая тут же, что из всего этого «достойны замечания особенно последние» и объяснив закономерности смены этих эпох, он заключает: «Таковыми примерами полна история человеческой мысли, и все они подтверждают одно и то же: *чтобы понять «состояние умов» каждой данной критической эпохи, чтобы объяснить, почему в течение этой эпохи торжествуют именно те, а не другие учения*, надо предварительно ознакомиться с «состоянием умов» в предшествующую эпоху; надо узнать, какие учения и направления тогда господствовали¹⁰⁸. А при объяснении литературных влияний (а значит, и традиций и новаторства), он писал: «Сравните Энеиду с Одиссеей, или французскую классическую трагедию с классической трагедией греков. Сравните русскую трагедию XVIII века с классической французской трагедией. Что вы увидите? Энеида есть лишь подражание Одиссее, классическая трагедия французов есть лишь подражание греческой трагедии; русская трагедия XVIII века сотворена, хотя и неумелыми руками, по образу и подобию французской. *Везде — подражание, но подражатель отделяется от своего образца* всем тем расстоянием, которое существует между обществом, породившим его, подражателя, и обществом, в котором жил образец (курсив наш. — Р. К.). И заметьте, что мы говорим не о большем или меньшем совершенстве *отделки*, а о том, что составляет душу художественного произведения¹⁰⁹. И несколько дальше он продолжает: «...Идеи, чувства и верования сочетаются по своим особым законам. Но эти законы приводятся в действие внешними обстоятельствами, не имеющими ничего общего с этими законами. Там, где Брюнэттьер видит лишь влияние одних литературных произведений на дру-

107 Г. В. Плеханов. Соч., т. 7, стр. 213.

108 Там же, стр. 215.

109 Там же, стр. 209.

гие, мы видим, кроме того, глубже лежащие взаимные влияния общественных групп, слоев и классов; там, где он просто говорит: являлось противоречие, людям захотелось сделать обратное тому, что делали его предшественники, — мы прибавляем: а захотелось потому, что явилось новое противоречие в их фактических отношениях»¹¹⁰ и т. д. В конкретном же анализе самих художественных явлений подобные мысли и идеи у Плеханова наиболее определенно выражены в его «Французской драматической литературе...»

Следовательно, бесспорно, что проблема традиции и новаторства в эстетической теории Плеханова занимала вполне определенное место именно в качестве соответствующего вечного закона развития искусства.

Но проблема традиции и новаторства — это проблема, существо которой и в действительности и у Плеханова далеко не исчерпывается сказанным. Она и объективно, и в теории Плеханова имеет прямое отношение и к той, третьей группе законов развития искусства, которая, по отмеченной выше плехановской классификации факторов развития искусства, включается в категорию «личность художника».

Подведенные таким образом, как говорится, и исторически, и логически к необходимости исследовать существо именно этой третьей группы законов развития искусства, мы продолжим анализ плехановских идей, касающихся вопросов традиции и новаторства в связи с категорией «личность художника».

* * *

Итак, личность художника. По известному нам плехановскому замыслу деления причин и факторов развития искусства естественно полагать, что под этой категорией законов автор имел в виду причины и факторы так называемого *единичного порядка*, то, о чем он писал: «Наконец, влияние особенных причин дополняется действием причин единичных, т. е. личных особенностей общественных деятелей»¹¹¹.

Каково же плехановское решение вопроса о личности художника как фактора развития искусства?

Столкнувшись с необходимостью объяснения роли личности художника в развитии искусства, Плеханов наверняка сознавал, что для того, чтобы объяснить всю сложную сеть связанных с личностью художника вопросов развития искусства, необходимо прежде всего иметь ясное представление о роли личности вообще, иметь общепсихологическую формулу подхода. Надо полагать, что и это обстоятельство сыграло свою роль среди мотивов, побудивших Плеханова написать свой знаменитый труд «Роль личности в истории», в котором, по общему признанию, впервые

нашел свое полное и глубокое марксистское освещение данный вопрос и в котором наряду с выяснением роли личности в других сферах общественной жизни, анализируется ее роль и в области художественного творчества (см. хотя бы стр. 219—220 7-го тома соч. Плеханова и заключительные страницы его «Роли личности в истории»).

Об этом свидетельствует и его труд «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю», вышедший в свет уже в 1895 году.

Но эти работы свидетельствуют не только о том, что уже к этому времени автор имел вполне обоснованное, совершенно зрелое марксистское общепсихологическое решение вопроса о роли личности в истории, но и о том, что он довольно хорошо умел применять основные установки этой общей теории к частным случаям, — в данном случае к определению роли личности художника в развитии искусства.

Так, в своей статье «Литературные взгляды Г. В. Белинского» (которая появилась в свет в 1897 году) Плеханов формулирует положение, которое можно считать алгебраической формулой общепсихологического решения им проблемы личности в искусстве. Формула эта гласит: «Великий поэт велик потому, что выражает собою великий шаг в общественном развитии. Но, выражая этот шаг, он не перестает быть *индивидуумом*. В его характере и в его жизни есть, наверное, очень много черт и обстоятельств, не имеющих ни малейшего отношения к его исторической деятельности и не оказывающих на нее ни малейшего влияния. Но есть в ней, наверное, и такие черты, которые, нимало не изменяя общего исторического характера этой деятельности, придают ей *индивидуальный оттенок*. Эти черты могут и должны быть выяснены подробным изучением личного характера и частных обстоятельств жизни поэта. Вот эти-то черты и изучала та «эмпирическая» критика, против которой восставал Белинский. Осуждать ее можно только тогда, когда она воображает, что изучаемые ею частные черты объясняют *общий* характер деятельности великого человека. Но когда она приводит их лишь для объяснения *индивидуального* характера этой деятельности, она и полезна и интересна»¹¹².

Выдержку эту можно назвать алгебраической формулой потому, что она применима к любому художнику.

Так для Плеханова проблема роли личности в истории своими корнями восходит к выяснению и определению роли и места вообще человека среди обуславливающих историческое развитие общества законов. И Плеханов, вслед за Марксом и Энгельсом, решает ее таким образом, что общество, каковы бы ни были его формы, всегда остается продуктом деятельности самих людей, что они и только они — и авторы, и актеры собственной драмы.

¹¹⁰ Г. В. Плеханов. Соч., т. 7, стр. 217.

¹¹¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. VIII, стр. 304.

¹¹² Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 376.

Но, поставив вопрос так, марксисты, в их числе и Плеханов, конечно, сознавали, что это далеко еще не полное решение вопроса, а всего лишь исходный его момент, где предстоит объяснить множество других, порождаемых такой постановкой вопроса проблем. Отсюда, в частности, вырастают следующие вопросы. 1. Если общество, каковы бы ни были его исторические формы, представляет собой исключительно продукт деятельности самих людей, то что в этой деятельности зависит от них самих и что — нет? 2. В каком соотношении находятся в этой деятельности историческая необходимость и свобода действия людей? 3. Каково соотношение в этой деятельности субъективных и объективных элементов и моментов? 4. Какую роль в этом историческом процессе играют и могут играть отдельные выдающиеся личности и какую — нет?

И отметим, что если с точки зрения сегодняшнего дня, когда марксистское решение этих вопросов твердо вошло в жизнь, не мудрено иметь правильное представление об этом вопросе, то тем более велика в этом историческая заслуга Плеханова, который один из первых взялся за научное объяснение этих вопросов и немало в том преуспел. Исторические заслуги Плеханова здесь трудно переоценимы, ибо он первый дал столь глубокое, научно аргументированное изложение этих вопросов с позиций подлинного марксизма. Эти заслуги Плеханова особо значимы и потому, что он трудился не только над созданием и пропагандой общей теории о роли личности в истории вообще, но и над последующим ее применением к частным вопросам, в данном случае к вопросам художественного творчества, художественной жизни.

Так Плеханов, как один из первых марксистов, в полном согласии с марксизмом, обосновывает то положение, согласно которому общественное развитие хотя и представляет собой историческую деятельность людей, одну из главных особенностей которых составляет то, что они, как разумные существа, действуют по заранее обдуманному плану, тем не менее в этом их действовании главное и определяющее остается за объективной необходимостью социального процесса, от воли и желаний отдельного индивида не зависящей. Решая на основе этого положения проблему объективного и субъективного, закономерного и случайного, возможного и действительного, необходимого и свободного в художественном творчестве, он решает ее таким образом, что и здесь решающее слово оставляется за объективной общественной необходимостью.

Под объективно необходимым в художественном творчестве Плеханов имеет в виду не только и не столько объективное содержание изображаемого факта, сколько саму объективную необходимость изображения данного содержания именно в данной форме.

Вот почему Плеханов, несколько конкретизируя это положение применительно к степени величия художника, пишет: «И

в настоящее время (значит всегда. — Р. К.) нельзя не признать, что великий поэт велик лишь постольку, поскольку является выразителем великого момента в историческом развитии общества»¹¹³, и что степень его величия определяется именно тем, в какой мере более полным, глубоким и лучшим его выразителем он оказывается¹¹⁴.

Довольно обстоятельно рисуются Плехановым и субъективные и объективные (при подчеркивании решающего значения последних) условия и предпосылки выдвижения великих талантов, где он подчеркивает, что для такого продвижения необходимо, во-первых, наличие самих великих задач; во-вторых, свобода места для такого продвижения (а именно, чтобы «... существующий общественный строй не должен заграждать дорогу личности, имеющей данную особенность, нужную и полезную» — как раз для решения этих задач) и, в-третьих, наличие такого таланта, который «сделает его более других соответствующим общественным нуждам данной эпохи»¹¹⁵.

Соответственно этому Плеханов и формулирует более общую формулу:

«Выходит, что личности благодаря данным особенностям своего характера могут влиять на судьбу общества. Иногда их влияние бывает даже очень значительно, но как самая возможность подобного влияния, так и размеры его определяются организацией общества, соотношением его сил (курсив наш. — Р. К.). Характер личности является «фактором» общественного развития лишь там, лишь тогда и лишь постольку, где, когда и постольку ей позволяют это общественные отношения¹¹⁶. И опять конкретизация этой мысли в применении к искусству для Плеханова означает, что хотя все сколь-нибудь значительные художественные направления и связаны всегда с именами отдельных личностей, тем не менее сами направления создаются не этими именами, не художниками, а объективным ходом самого общественного развития, в котором эти таланты оказываются всего лишь лучшими его выразителями. Поэтому вопрос о том, быть или не быть данному направлению в искусстве, зависит не от художника, а от породивших его общественных отношений. С именами же художников связано более или менее полное и совершенное его выражение, хотя и сам вопрос более или менее полное его выражения в конечном итоге также определяется сложившимися общественными отношениями, общественной необходимостью. Поэтому должно быть ясно всякому, — пишет Плеханов, — ...что, конечно, «данное течение в искусстве может совсем остаться без сколько-нибудь замечательного выражения, если неблагоприятное стечение обстоятельств унесет одного за другим нескольких талантливых людей, которые

¹¹³ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 375.

¹¹⁴ См.: Избр. фил. пр., т. 2, стр. 329.

¹¹⁵ Там же, стр. 327, 329, 330—332.

¹¹⁶ Там же, стр. 322.

могли бы стать его выразителями. Но преждевременная гибель таких людей *помешает художественному выражению этого течения только в том случае, если оно недостаточно глубоко, чтобы выдвинуть новые таланты* (курсив наш. — Р. К.). А так как глубина всякого данного направления в литературе и искусстве определяется значением его для того класса или слоя, вкусы которого оно выражает, и общественной ролью этого класса или слоя, то и здесь все зависит в последнем счете от хода общественного развития и от соотношения общественных сил»¹¹⁷.

Все это, безусловно так, но, предупреждает Плеханов, если эти определения не будут пополнены определением действительной роли и действительного места личности художника в художественном творчестве, то и первые примут характер одной из крайностей, а через это превратятся из истинных в ложные, ибо и они, со своей стороны, при всем их значении оказываются истинными только при правильном их соотношении со вторыми.

Истинность этой закономерности, этого правила иллюстрируется Плехановым на примере домарксовской социологии: «Защитники нового направления в исторической науке (в отличие от философов восемнадцатого века, смотревших на историю как на закономерный процесс. — Р. К.) стали доказывать, что история не могла пойти иначе, чем она шла на самом деле, несмотря на какие «атомы». Стремясь как можно лучше оттенить действие общих причин, они оставляли без внимания значение личных особенностей исторических деятелей. У них выходило, что исторические события ни на волос не изменились бы от замены одних лиц другими, более или менее способными. Но раз мы допускаем такое предположение, мы необходимо должны признать, что личный элемент не имеет в истории ровно никакого значения и что все сводится в ней к действию общих причин, общих законов исторического движения. *Это была крайность, вовсе не оставлявшая места для той доли истины, которая заключалась в противоположном взгляде*»¹¹⁸ (курсив наш. — Р. К.), ибо, «если индивидуальные черты событий обуславливаются влиянием общих причин и не зависят от личных свойств исторических деятелей, то выходит, что эти черты *определяются общими причинами и не могут быть изменены, как бы ни изменялись эти деятели*»¹¹⁹, и, значит, тогда данная теория принимает фаталистический характер. А между тем в действительности, учит Плеханов, «если единичные причины не могут произвести коренных изменений в действии общих и особенных причин, которыми к тому же обуславливаются направление и пределы влияния единичных причин», то «все-таки несомненно, что история имела бы другую физиономию, если бы влиявшие на нее

¹¹⁷ См.: Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., т. 2, стр. 330—331.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Там же.

единичные причины были заменены другими причинами того же порядка»¹²⁰.

Каково же соотношение объективных и субъективных, личностных факторов в развитии искусства согласно эстетической теории Плеханова?

Касаясь этого вопроса, Плеханову, по логике вещей, предстояло, исходя из своей общей установки соотношения свободы и объективной закономерной необходимости, определить объективные и субъективные элементы и моменты художественного творчества, рассмотрев их в сложных диалектических связях и отношениях. И Плеханов решает его таким образом.

Художественное творчество — это проявление определенного вида труда (или таланта), одну из специфических особенностей которого составляет *особое сочетание* реального с идеальным, действительно существующего с художественным вымыслом, изображение исторического факта, вещей, явлений в соответствии с видением художника. Если учесть при этом, что для Плеханова содержание искусства не исчерпывалось лишь темой, идеей или определенным явлением действительности, а включало и процесс преломления изображаемого через призму *индивидуального сознания художника*, и что форма не представляет у него простую совокупность, сумму изобразительных средств, а включает и то, как художник понял, осознал, осмыслил и использовал эти средства, то станет абсолютно бесспорным, вполне понятным, как понимал Плеханов соотношение объективных и субъективных элементов в художественном творчестве.

Но должно быть понятно, что сами эти элементы субъективности как таковые еще не придают событиям их *индивидуальную* физиономию, индивидуальный оттенок в смысле их индивидуальной неповторимости, которая обуславливается индивидуальным выбором объекта и способом его изображения, идейными и духовно-психологическими особенностями личности художника, своеобразием его темперамента, характера, задатков и способностей личности. Все это вместе и составляет те реальные предпосылки, которые обуславливают индивидуальность, неповторимость произведения искусства. Иными словами, в той мере, в какой исторические явления, процессы, события окрашиваются, обуславливаются и определяются этими истоками, обстоятельствами и предпосылками, они приобретают индивидуально-неповторимый оттенок.

В художественном же творчестве как раз то, что не только в содержании, но и в форме органически сплавлены *реальное с идеальным, действительно существующее с художественным вымыслом, традиция с новаторством* и т. д. и т. д. и открывает простор для индивидуальности.

Но, поскольку, как мы уже отмечали, вопрос о неповтори-

¹²⁰ См.: Г. В. Плеханов. Избр. фил. пр., ч. 2, стр. 332.

мости, индивидуальности связан со всеми элементами и моментами художественного творчества, то и сколь-нибудь удовлетворительное объяснение его можно получить только при рассмотрении этих элементов и моментов в наиболее важных вопросах художественного творчества. Такими же наиболее важными вопросами художественного творчества (именно в отмеченном выше срезе анализа) представляются художественное содержание, художественная форма и сам акт художественного творчества, и потому остановимся на плехановском понимании этих вопросов.

* * *

Определяя индивидуально-неповторимые элементы и моменты в содержании и форме искусства, Плеханов постоянно подчеркивал вслед за Белинским, что одной из качественных особенностей формы и содержания в искусстве является их художественность. Иными словами, от того, что в искусстве мы имеем дело не просто с содержанием и формой вообще, а именно с *художественной* формой и *художественным* содержанием, для Плеханова (вслед за Белинским и вместе с ним) вытекает: во-первых, абсолютная неизбежность в них *элемента субъективности* (в каком смысле и как — это показано выше), и отсюда, во-вторых, специфическое соотношение формы и содержания, которое состоит в тесном, органическом сплетении и сплавлении их друг с другом, в котором каждая из сторон в определенной мере может выступать даже в роли другой, хотя они полностью и не сводимы друг к другу. И если мы теперь вспомним, что говорил Плеханов о диалектическом соотношении традиции и новаторства в художественном творчестве, и в связи с этим, об индивидуально неповторимых элементах и моментах, то его взгляд на роль личности художника может быть представлен таким образом: в сфере художественного содержания личность художника отпечатывается на теме, идее и на всем изображении действительности в той мере, в какой все они проходят через призму индивидуального сознания художника, когда подвергаются соответствующей обработке под углом зрения его личного и общественного эстетического идеала. В сфере художественной формы роль личности художника проявляется в том, в какой мере и степени элементы художественного содержания свое *образное* выражение находят в творчестве того или иного художника; в том, в какой мере он не только осознал, осмыслил и использовал уже выработанные изобразительно-выразительные средства художественного творчества, но и обогатил их индивидуально-неповторимыми элементами*.

* Наиболее определенно эти мысли Плеханов проводит в ст. «Виссарион Белинский и Валериан Майков» и «Литературные взгляды Г. В. Белинского».

* * *

Несколько сложнее в этом отношении обстоит дело у Плеханова с рассмотрением художественного творчества. Определение художественного творчества, как специфического творчества, для Плеханова тесно связано с определением тех специфических законов, которые обуславливают историческое развитие искусства как такового. Это тем более соответствует логике эстетической теории Плеханова, что, во-первых, по его мнению, в самом искусстве нет ни одного вопроса, который бы так или иначе, прямо или косвенно не упирался и не соприкасался с вопросом художественного творчества. Во-вторых, в эстетической теории Плеханова затронуто столько вопросов художественного творчества, что в своей совокупности они убеждают в том, что Плеханов рассматривал особенности художественного творчества именно в свете специфических *законов* развития искусства.

В решении этой проблемы, по логике самих вещей, сказанное следует дополнить вопросами интеллектуального и эмоционального, сознательного и бессознательного, рационального и интуитивного в художественном творчестве; причем объяснить каждый из них как в его отношении к каждому другому, так и в *соотношении* в нем самом объективных и субъективных элементов.

Плехановское решение этих вопросов мы намеренно попытаемся дать главным образом на материале его статей о Толстом, что нам кажется наиболее целесообразным потому, что, во-первых, эти вопросы необъяснимы без объяснения соотношения мировоззрения и творчества в художественной деятельности, о чем у него больше, чем где-либо, говорится именно в этих статьях; во-вторых, потому, что, по нашему убеждению, именно эти его работы подвергались наиболее превратному истолкованию.

Итак, в литературе о Плеханове распространено мнение, согласно которому Плеханов, ввиду своего меньшевизма и отступлений от диалектики, сознательно извратил действительную сущность творчества великого русского писателя*.

В чем же выразилось, по мнению этих оппонентов Плеханова, это извращение?

Прежде всего в том, утверждают они, что он «стремился оторвать Толстого-художника от Толстого-мыслителя и противопоставить их друг другу...»¹²¹; затем в том, что «сложный и крайне противоречивый процесс идейного развития Толстого»

* См. хотя бы предисловие С. П. Бычкова к сб. «Л. Н. Толстой в русской критике», где он пишет: «Пороки статей о Толстом коренятся в его отступлении от диалектики, в его меньшевистских взглядах на природу революции 1905 г. и ее движущие силы» (стр. 48). То же самое и у М. Розенталя в предисл. к сб. «Г. В. Плеханов. Искусство и литература». М., 1948, и у мн. др.

¹²¹ С. П. Бычков, отмеченная статья, стр. 45.

Плеханов рисует как борьбу двух начал в сознании Толстого: «языческого» и «христианского», чем он «крайне обедняет идейную жизнь писателя, лишает ее реальных стимулов»¹²²; в том, наконец, что «он настойчиво отказывал великому писателю в самой возможности перехода на позиции патриархального крестьянства»¹²³; что «Плеханов утверждал, что Толстой глубоко чужд современности, равнодушен к политическим и социальным проблемам эпохи, что в его творчестве и учении нет никакой связи с освободительным движением, с русской революцией»¹²⁴.

И в заключение: «В то время как Ленин в своих статьях утверждал живую связь произведений и учений Толстого с русской жизнью, с русской революцией, Плеханов был занят анализом противоречий личной мысли писателя... Ленин указывал, что противоречия во взглядах Толстого можно правильно понять и объяснить, только учитывая тот протест против надвигающегося капитализма, который был порожден русской патриархальной деревней, но как раз эта точка зрения начисто отвергалась Плехановым. Он не понимал значения русского крестьянства в освободительном движении, сбрасывал его со счетов революции, отводя главную роль в ней либеральной буржуазии. Поэтому оценка им Толстого, несмотря на целый ряд правильных положений, в целом была ошибочна»¹²⁵.

Примерно то же самое повторяется и у других, и потому, не приводя больше цитат, попытаемся разобраться в сказанном. Причем, отметим, что более полно наши мысли по всем другим сторонам этих вопросов изложены нами в статье «К вопросу об оценке творчества Л. Н. Толстого В. И. Лениным и Г. В. Плехановым», помещенной в «Ученых записках Юго-Осетинского госпединститута», серия гуманитарных наук, т. IX, Цхинвали, 1966 г.

Первое, что мы попытаемся здесь выяснить, это вопрос о том, действительно ли Плеханов не понимал социальной обусловленности творчества Толстого и действительно ли он так и утверждал, что «Толстой глубоко чужд современности, равнодушен к политическим и социальным проблемам эпохи, что в его творчестве и учении нет никакой связи с освободительным движением, с русской революцией»? Надо отметить, что утверждение это именно в таком его виде считают нелепым даже некоторые сторонники самой этой точки зрения. В частности, М. Розенталь считает «нелепым... думать, что Плеханов, придававший такое огромное значение вопросу об «условиях жизни» писателя, мог бы в статьях о Толстом обойти вопрос о «социальном его генезисе»¹²⁶. И если бы «не обойти вопрос социального генезиса» было у Розенталя в какой-то мере идентично понятию «не мог

¹²² С. П. Бычков, отмеченная статья, стр. 45.

¹²³ Там же.

¹²⁴ Там же, стр. 47.

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ М. М. Розенталь. Вопросы эстетики Плеханова. М., 1939, стр. 109.

игнорировать», то с ним нельзя было бы не согласиться, хотя мы и не согласны с тем, во имя чего он это делает*. Однако поскольку Розенталь в конечном итоге приходит к тому же выводу, утверждая, что «не надо забывать, что одной из главных причин (наряду с методом. — Р. К.) непонимания Толстого Плехановым «было меньшевистское отношение Плеханова к первой русской революции, в частности, к крестьянству, то есть к тому классу общества, положение которого отразил Толстой в своем учении и творчестве после знаменитого переворота в его жизни»¹²⁷, то вернемся к этому положению.

Если согласиться с критиками Плеханова, то становится просто непонятным, каким это образом можно сконтактировать их приведенные утверждения с неоднократными категорическими его заявлениями о том, что «литература и искусство представляют собою зеркало общественной жизни»¹²⁸; что «сказать, что искусство — равно как и литература — есть отражение жизни, значит высказать хотя и верную, но все-таки еще очень неопределенную мысль», ибо «чтобы понять, *каким образом* искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней»; что «у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин» и потому «только рассмотрев эту пружину..., приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно объяснить себе «духовную» историю цивилизованного общества»¹²⁹. Причем, Плеханов не только провозглашает эти установки, но он достаточно убедительно иллюстрирует их на примерах из истории судеб драматургии и живописи во Франции в XVIII веке, анализа творчества Ибсена, Гамсуна, Бальзака, Флобера, Успенского и др., определения причин несостоятельности писаний: А. Л. Волынского («Русские критики...»), А. М. Скабичевского («История новейшей русской литературы 1848—1892 годов) и т. д. и т. д. К тому же не Плеханов ли столь упорно настаивает на том, что все причины и факторы развития искусства в конечном итоге восходят к экономике общества, и что в самой зависимости искусства от экономики (по крайней мере у цивилизованных народов) между ними стоят *социальный строй* и выросшая на его основе общественная психология?! Каким же образом он все это мог совмещать с тем, в чем его обвиняют?! С

* Он это делает во имя доказательства мысли о несостоятельности «обшетеоретических положений» эстетики Плеханова вообще и в частности его положения относительно того, что дворянское или буржуазное искусство «должно» быть дворянским или буржуазным. А с этим мы не согласны и находим эту точку зрения абсолютно неверной. Доказательства наши см. и в предыдущих главах данной работы, и в «Проблеме «должного» в эстетике Г. В. Плеханова», помещенной в Ученых записках Юго-Осетинского госпединститута за 1969 г., т. XIV, серия гуманитарных наук.

¹²⁷ М. М. Розенталь. Вопросы эстетики Плеханова. М., 1939, стр. 124.

¹²⁸ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. II, стр. 531.

¹²⁹ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I, стр. 99.

точки зрения оппонентов Плеханова остается допустить только такую нелепую мысль, что, анализируя творчество Толстого, Плеханов из-за своего меньшевизма изменил всему своему строю мысли, всем своим принципам, своему методу.

Но ссылки оппонентов Плеханова на его «меньшевизм» имели бы какую-то доказательную силу только в том случае, если бы они смогли установить, что автор в угоду своему меньшевизму сознательно игнорировал то обстоятельство, что в творчестве Толстого нашли свое отражение силы и слабости русского патриархального крестьянства. Но подобное утверждение становится недоказуемым хотя бы потому, что если бы дело действительно обстояло так, как его преподносят нам критики Плеханова, то в таком случае, по логике вещей, Плеханов не игнорировать должен был эту зависимость, а, наоборот, всячески выпячивать ее, заострив внимание именно на тех сторонах отношения русского крестьянства к революции, которые Лениным характеризуются как юродивые. Ленин писал, что «крестьянство, стремясь к новым формам общежития, относилось очень бессознательно, патриархально, по-юродивому к тому, каково должно быть это общежитие, какой борьбой надо завоевать себе свободу, какие руководители могут быть у него в этой борьбе, как относится к интересам крестьянской революции буржуазия и буржуазная интеллигенция, почему необходимо насильственное свержение царской власти для уничтожения помещичьего землевладения»; и особенно, что «Большая часть крестьянства плакала и молилась, резонерствовала и мечтала, писала прошения и посылала «ходателей», — совсем в духе Льва Николаевича Толстого!»

Тем более неоснователен упрек Плеханову потому, что между большевиками и в частности Плехановым по вопросу крестьянства, по существу, спор шел, как мы уже писали, не по тому, работать или не работать среди крестьянства социал-демократии, мобилизовать или не мобилизовать его на революционную борьбу, а по вопросам лозунгов, средств и приемов работы, которые бы обеспечили наибольшую революционность крестьян.

Одним словом, ясно, что из-за своего меньшевизма Плеханов никак не мог бы обойти вопрос «отражения общественного положения крестьянства» в творчестве Толстого потому, что в таком случае именно отмеченные Лениным черты характера русского патриархального крестьянства служили бы Плеханову прямым поводом сбрасывания крестьянства «со счетов революции».

Более того, поскольку Плеханов считал себя марксистом, то ему на примере толстовского творческого наследия значительно легче и удобнее было бы доказывать и подтверждать антиреволюционность крестьянства, несовместимость его «революционных» идеалов с марксизмом. А на самом деле Плеханов показал

как раз наоборот — несовместимость именно самого «толстовства» с марксизмом!

Шаткость утверждения критиков Плеханова в немалой степени усугубляется и тем, что плехановские работы о Толстом не так уж совсем лишены и мыслей о необходимости учета социально-генетических предпосылок творчества писателя.

Так, в своих статьях (см. статью Плеханова «Еще раз о Толстом») он обращает внимание на среду, в которой воспитывался Толстой, на зависимость его творчества от классовой его принадлежности, на отражение в его творчестве дворянско-помещичьего быта, на его отрицательное отношение к освободительному движению и к революционерам, на его критику отрицательных сторон существующего общественно-политического строя и т. д. И тем не менее оппоненты в определенной мере правы в том, что Плеханов действительно анализировал главным образом учение и философию Толстого, а не социальный генезис его творчества. Однако и здесь они правы лишь относительно, частично. В целом же их утверждение ошибочно, потому что в данном случае Плеханов противопоставляет учение и философию Толстого не социальному генезису его творчества, а его художественной деятельности, что как раз и объясняет многие особенности его работ о Толстом.

Чтобы верно оценить работы Плеханова о Толстом, надо рассматривать их не в их противопоставлении, главным образом, работам Ленина (такой анализ при существующей тенденциозности ни к чему хорошему не приводит), а, во-первых, в непосредственной связи с той конкретно-исторической идеологической борьбой, которой были порождены эти работы; и, во-вторых, в той связи, в какой выраженные в них идеи автора соответствуют действительности, истинны, справедливы и правомерны, а не перечислять, что еще можно было сказать такого, чего в них не сказано.

И действительно, первой характерной особенностью плехановских работ о Толстом можно считать некоторое противопоставление Толстого-мыслителя Толстому-художнику и акцентирование внимания на Толстом-мыслителе в ущерб анализу Толстого-художника. Такое явление при абстрактном подходе к вопросу выглядит как явная несуразность, поскольку Плеханову не хуже, чем всякому другому, было известно, что Толстой дорог человечеству не своим учением, а своим искусством. Однако эта мнимая несуразность становится вполне понятной, резонной и законной с точки зрения той конкретной идеологической ситуации, которая непосредственно определила задачи автора. А ситуация была такова: к концу своей жизни Толстой приобрел всемирную известность не только как великий художник, но и как великий наставник жизни. И несмотря на то, что Толстой, как учитель жизни, далеко не равноценен Толстому-художнику, тем не менее вся либеральная пресса акцентировала внимание именно на Толстом-учителе, объявив его «своей

совестью», «учителем всего человечества». Дело дошло до того, что любое несогласие с Толстым объявлялось его адептами «реакционерством». Плеханову же, как претенденту на роль вождя партии, необходимо было выступить против подобного преклонения перед Толстым, ибо он сознавал не только полную несовместимость учения Толстого, его философии с философией марксизма, весь вред «толстовства» для освободительной борьбы народных масс, но и то, что несмотря на коренную противоположность этих учений, в стране предпринимались довольно активные попытки «дополнить» Маркса графом Толстым, в чем деятельное участие приняли и «бывшие социал-демократы» (по выражению В. И. Ленина). Так что Плеханов по самой объективной необходимости вынужден выразить свое отношение к Толстому именно в свете определения своего отношения к его учению и к его художественному наследию. Именно в этой связи и в этом срезе он и называет Толстого великим художником и слабым мыслителем; человеком, у которого «весь ум ушел в художественный талант», что нашло свое выражение, по Плеханову, в том, что Толстой в сфере искусства оказался диалектиком, в сфере учения — метафизиком чистейшей масти, реалистом — в искусстве, идеалистом — в своем учении. Отсюда ясно, что Толстой для Плеханова — фигура, в чьем творчестве составляющие его элементы находятся не в гармоническом сочетании, а в глубоком раздоре и противоречии. И это — закономерность, которая охватывает не только соотношение учения и искусства его, но и то и другое в отдельности. И если тем не менее плехановские статьи о Толстом посвящены главным образом учению Толстого, а не его искусству, то это объясняется не тем, что он Толстого-мыслителя ценил выше Толстого-художника, а как раз наоборот, тем, что он усматривал величие Толстого именно в его искусстве, а слабости его, главным образом, — в его учении.

Плеханов, конечно, сознавал, что, ввиду противоречивости всего творчества Толстого, в каждой из отмеченных сфер деятельности Толстого имеются свои сильные и слабые стороны. Но именно ввиду специфичности *самой деятельности* они предстают пред нами в каждой из них не в одинаковом, а в *разном* свете. Речь идет о том, что если обнаружение противоречий в учении мыслителя относительно легко сводит его с «Олимпа», то не так просто и легко это сделать с художником, а тем более гениальным, равным Толстому. А так происходит как раз потому, что в сфере искусства не менее важно — как сказано, чем то, что сказано. Не будь этой закономерности, не имели бы равной ценности положительные и отрицательные герои художественных произведений. А между тем трудно, например, сказать, в чем в большей мере проявилась заслуга Шекспира: в изображении образа честного Отелло или коварного и подлого Яго? Или что выше: «Явление Христа народу» Иванова или «Боярыня Морозова» Сурикова, «Иван Грозный и его сын» Репина или

его «Запорожцы». Не будь этой закономерности, не доставляли бы нам эстетического наслаждения произведения, в которых рисуются жизнь и быт ненавистных нам эксплуататорских обществ, классов и сословий, описание отрицательных человеческих качеств, поступков и поведения, а значит невозможно было бы и само существование преемственной связи в искусстве, создание единой общечеловеческой культуры. Следствием действия этой закономерности оказывается и то, что искусство в некотором отношении оказывается шире даже самой действительности, хотя бы, например, в том отношении, что прекрасное (и только ли прекрасное?!) в искусстве шире прекрасного в действительности. Оно шире здесь в том отношении, что прекрасное в искусстве не тождественно прекрасному в действительности, так как не прекрасное в действительности в искусстве может быть со стороны его художественного исполнения названо прекрасным. Так, когда мы говорим: «прекрасный образ», мы имеем в виду, что он «прекрасный» не по своему объективному предметному существованию, а главным образом *по исполнению* (нельзя ведь сказать, например, что прекрасно созданный образ *Отелло* выше прекрасно созданного образа Яго. Или пример самого Плеханова: «...прекрасно нарисовать старика с бородою — не значит нарисовать прекрасного, то есть красивого старика»¹³⁰).

Из существа работ Плеханова видно, что все это он объясняет той же причиной, по которой к самой действительности неприменимо понятие «творческой деятельности», которой, должно быть, человек как раз и восполняет первую. И тем не менее не следует ни на минуту забывать, что даже в этом случае возможны и самого этого *восполнения* в конечном итоге определяются самой этой действительностью. Они ею определяются хотя бы в том отношении, что *творческая деятельность* — это процесс художественного воображения художника, рамки и границы которого, равно как и само его существо, определяются самой этой действительностью. Они ею определяются даже в том отношении, что полет художественного воображения вынужден ограничиваться рамками *возможной* действительности, теми рамками, которые великим Стагиритом определены в словах: «Для поэзии предпочтительнее невозможное, вызывающее доверие, чем не вызывающее доверия возможное», и поэтому «Задача поэта — говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, и о возможном по вероятности или необходимости»¹³¹.

Если художественное воображение переходит эти рамки, границы, то оно безусловно оказывается в мире бесплодного абстракционистского искусства, так как в таких случаях на его долю ничего иного не остается.

¹³⁰ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 193.

¹³¹ См.: Аристотель. Поэтика. М., 1951, стр. 141, 142.

Но возможность сама многолика. По крайней мере уже в учебных пособиях по философии различают возможности: реальную, абстрактную и формальную. И если учесть, что, во-первых, каждая из этих возможностей в плане своего практического выражения имеет почти неограниченное количество вариантов, и что, во-вторых, сами эти возможности в искусстве увеличиваются еще и тем, что к объективным их истокам присоединяются и субъективные, то станет вполне понятным, какие огромные последствия может иметь это обстоятельство для исторических судеб искусства.

Не имея возможности сколь-нибудь полно охватить все эти последствия в связи с нашей общей задачей, нам необходимо отметить только одно из таких последствий. Поскольку возможное многогранно и многолико и является таковым не только по своим объективным истокам и предпосылкам, но и по субъективным (ибо кажущееся невозможным одним нередко кажется вполне вероятным и законным другим), то это обстоятельство не может не служить одной из причин того, что *ложная идея* — сама по себе враг искусства — несмотря на свою враждебность к искусству, в руках великого художника нередко обретает некоторую жизнеспособность, хотя произведение, которое строится на такой идее, и не может не страдать малокровием. В качестве примеров Плеханов приводит «У царских врат» Кнута Гамсуна, «Трапеза льва» Франсуа де Кюреля и т. д. Определенную роль играет при этом, конечно, и то обстоятельство, что в основу художественного произведения всегда кладется определенная общая идея, но для художественного ее доказательства могут подбираться и такие *различные* жизненные эпизоды и ситуации, которые при соответствующем их изображении художником, несмотря на их внутреннее несогласие с доказываемой идеей, могут вызывать *иллюзию* подлинной жизненности. Иными словами, художественная «правда», в отличие от научной, имеет свои особенности. Одну из этих особенностей и составляет как раз предпочтение в искусстве «невозможного вероятного возможному, но маловероятному», что и придает «невозможно вероятным» жизненным ситуациям, в художественном выражении, *видимость* подлинной жизненности.

Поэтому едва ли можно признать вполне точным положение Плеханова, состоящее в том, что поскольку художественное произведение есть выражение своего времени, то его форма и содержание определяются вкусами, взглядами и стремлениями этого времени и что «чем крупнее писатель, тем сильнее и ярче эта зависимость характера его сочинений от характера его времени» и «тем меньше в его сочинениях тот «остаток», который можно было бы назвать личным» (курсив наш. — Р. К.). Нам думается, что между этими двумя подразделениями художественного творчества имеется отношение *не* обратно пропорциональное, а, скорее, прямо пропорциональное. И именно это-то и,

должно быть, подтверждает все особенности художественного творчества, как творчества.

Но вернемся к своему вопросу.

Применительно к Толстому рассмотренные идеи Плеханова приводили его к тому выводу, что поскольку художественные произведения Толстого составляют продукт действительно великого художественного таланта, то они, несмотря на содержащиеся в них противоречия, составляют и должны составлять золотой фонд человеческой культуры. И Плеханов прямо подчеркивает, что даже в своих противоречиях Толстой-художник не тождествен Толстому-мыслителю потому, что Толстой-мыслитель — метафизик, догматик и идеалист, а Толстой-художник — диалектик, реалист и, следовательно, в определенной мере и материалист; и что содержащиеся в его художественных произведениях противоречия — это по существу и в основном противоречия его доктрины, и поскольку они более четко, определено и прямо формулируются в его учении, а не в его искусстве, то и их разоблачение естественно предполагает преимущественный анализ первых. Иначе говоря, в акцентировании внимания именно на учении Толстого при *разоблачении противоречивости* и несовместимости этого учения с интересами народных масс Плеханов наверняка исходил и из того, что от его творчества, как высокохудожественного, невозможно, не следует и не нужно отказываться, а от его учения не только возможно, но и нужно отказаться как от реакционного, антинаучного и антинародного. И он в меру своих возможностей способствовал этому.

Каково же отношение Плеханова к художественному творчеству Толстого с точки зрения его понимания роли личности художника в художественном творчестве?

Мы знаем, что по сложившимся обстоятельствам Плеханов не подверг сколь-нибудь серьезному исследованию *художественное* творчество Толстого. Поэтому, естественно, трудно судить о том, во что бы вылился его анализ во всех его подробностях. Однако, поскольку Плеханов время от времени все-таки касается и вопросов художественного творчества Толстого, а его анализ учения великого писателя так или иначе касается и его художественного творчества, и поскольку мы находим у Плеханова анализ если не художественного творчества Толстого, то по крайней мере творчества ряда других художников, творчество которых по своей противоречивости не уступало толстовскому*, то на основании всего этого можно составить определенное представление о том, во что бы вылился у Плеханова такой анализ творчества Толстого вообще. Внутренняя логика всех его рассуждений по всем этим вопросам убеждает в том, что его ответ на вопрос о роли личности художника в искусстве

* Имеется в виду его оценка творчества Бальзака, Флобера, Гоголя, Достоевского и т. д.

мог быть согласен с той его общеметодологической установкой, согласно которой «Главнейшая личная особенность», «высшая оригинальность» великого человека замечается в том, что он в своей области выразил раньше или лучше, полнее других общечеловеческие или духовные пужды и стремления своей эпохи»¹³².

В свете же роли личности художника это значит, что в художественном творчестве *такое выражение*, ввиду особенностей самого этого творчества, не может иметь места *без самовыражения* самого художника. А это, со своей стороны, значит, что соответственно ему и существо *выражаемого* не может не нести на себе печати личных особенностей художника.

Мы уже знаем мнение Плеханова о том, что личные особенности художника нимало не могут изменить *общего исторического характера* его деятельности, но они являются именно тем, благодаря чему творчество данного художника принимает именно данный, индивидуальный, неповторимый оттенок, и потому должны рассматриваться не как *общее объяснение характера* этой деятельности, а как объяснение лишь ее индивидуальных особенностей. Подобный подход к вопросу был для Плеханова обусловлен и тем, как он оценивал роль *бессознательного* в художественном творчестве, которое, в отличие от идеалистически-мистического его толкования буржуазными эстетиками, Плеханов вместе с Белинским объясняет таким образом: «Так как поэт мыслит образами, а не силлогизмами, то естественно, что он, ясно видя образ, не всегда ясно видит выражающуюся в нем идею. В этом смысле его творчество можно назвать бессознательным»¹³³. Здесь мы опять сталкиваемся с вопросом соотношения мировоззрения и творчества художника. Но поскольку об этом мы уже говорили выше, ограничимся таким замечанием: эти идеи Плеханова в их применении к Толстому кроме всего остального означали и то, что сам Толстой, даже в своем учении не всегда и во всем оставался «толстовцем», что он часто изменял своей доктрине и что как раз те строки и страницы, где он отступал от нее, и составили те лучшие страницы, «которые привлекли к нему горячее сочувствие многих и многих читателей» и что «пролетариат чит в нем едва ли не главным образом автора этих замечательных страниц»¹³⁴.

Это тем более будет относиться ко всему его художественному наследию в целом, поскольку здесь ко всему остальному присоединяется еще и критерий художественной ценности.

Итак, все сказанное здесь охватывает в основном те законы, причины и факторы развития искусства, которые, по эстетической теории Плеханова, могут быть отнесены за счет *роли* отдельных личностей в развитии искусства.

И теперь в заключение к главе в целом еще раз хочется

отметить неразрывное единство и органическое переплетение всех этих трех родов законов развития искусства в эстетической теории Плеханова, которая не допускает *абсолютизации* их различия и самостоятельных характеристик, а требует рассматривать их в том диалектическом их единстве, взаимосвязи и взаимоотношении, в котором они находятся и действуют в самой действительности.

¹³² Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 2, стр. 609.

¹³³ Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1, стр. 354.

¹³⁴ См.: «Смещение представлений» Г. В. Плеханова.