

А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

КРИТИКА

и

критици

38-3

917a А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

КРИТИКА  
И  
КРИТИКИ

СБОРНИК  
СТАТЕЙ

РЕДАКЦИЯ  
Н. Ф. БЕЛЬЧИКОВА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

МОСКВА · 1938

## ПЛЕХАНОВ КАК ИСКУССТВОВЕД И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

В своей работе по подведению марксистского фундамента под литературную критику Плеханов прежде всего столкнулся с субъективистами, являвшимися эпигонами великих просветителей и вульгаризовавшими основные принципы лучшей поры деятельности разночинной интеллигенции.

Если для самого просветительства характерно отношение к литературным явлениям по преимуществу публицистическое, то есть оценка сквозь них тех или других жизненных фактов и оценка самих литературных произведений по степени прогрессивности их тенденции, то социологическая школа субъективистов (Михайловский и другие) именно эти стороны превратила в своего рода всеобъемлющий общественный принцип.

В конце концов субъективистам свойственно было считать «критически мыслящие личности», другими словами интеллигенцию, или, как острил Плеханов, «людей не ниже коллежского регистратора», настоящими двигателями истории. А раз так, то та часть интеллигенции, которая казалась по убогим общественным условиям России наиболее мощно воздействующей на жизнь, то есть писатели (художники и публицисты в особенности) должны были рассматриваться как соль земли и как движущая сила прогресса.

Ясно, что всякий, кто это писательство употреблял не по линии прогресса, как его понимала тогдашняя народническая интеллигенция, рассматривался как злоумышленник, саботирующий общую работу. Исходя отсюда,

можно было построить целую градацию писателей по степени их прогрессивности, по степени определенности тех тенденций, которые они проводили в своих произведениях.

Эта точка зрения выдавалась за прямое продолжение работы великих русских критиков шестидесятых годов и являлась почти доминирующей, если отбросить, конечно, консервативную журналистику, которая вела невзрачный и маловлиятельный образ жизни, опираясь почти исключительно на поддержку правительства.

Однако с дальнейшим ростом капитализма появились новые прослойки интеллигенции. Они, связывая свою судьбу с растущим капитализмом, опасались все же прямо выдавать себя за его апологетов, и, просто отрекаясь, иногда очень энергично, от старых народнических заветов, переходили на аполитические позиции.

Этому способствовало, с одной стороны, крушение практического революционного народничества и, с другой стороны, возможность, подражая Европе, где литература и критика становились все более и более эстетными, служить как бы европеизации нашей страны путем доставления всякого рода культурной обстановки и культурных развлечений увеличившейся численно и разбогатевшей буржуазии, вкусившей уже от культуры, начавшей меценатствовать, а также богатой части интеллигенции, много зарабатывающей на росте капитализма. Отражением этого явилась между прочим и та попытка переворота в области оценки критических методов и самых ценностей художественной литературы, которая сделана была Волынским и вообще «Северным вестником» и позднее продолжена всевозможными эстетам, символистами, декадентами и т. д.

Плеханов, разумеется, прекрасно понимал, что литература имеет общественное значение, что литературное произведение вполне целесообразно разбирать с точки зрения большей или меньшей пользы, которую оно может принести растущей в недрах русского общества пролетарской революционной силе. Равным образом он понимал однако, что подлинное свое значение искусство приобретает только тогда, когда эти благотворно действующие на общество идеи действительно заключены в художественную форму, то есть прежде всего действуют не рассуждением, а живым показом жизни в образах.

Обе эти стороны, в разных случаях, Плехановым достаточно ярко отмечались. Однако на первое место, именно для борьбы как с критикой чисто публицистической, так и с критикой эстетной, для противопоставления им нового марксистского метода, Плеханов выдвинул научно-генетическое рассмотрение явлений искусства.

Дав блестящее обоснование такой объективно-исторической критике художественных произведений, дав великолепные ее образцы и стараясь резко подчеркнуть ее преимущество перед критикой чисто публицистической и критикой чисто эстетической, Плеханов, однако, как нам кажется, не свел все эти методы к подлинному синтезу. В конце концов у Плеханова остался и род эклектизма, так как с разными оговорками он допускает и публицистическую и эстетическую критику (этому мы приведем позднее многочисленные доказательства), а, с другой стороны, часто он с такой резкостью подчеркивает исключительную правильность пользования генетическим методом, что прямо заявляет, будто бы критика не может по отношению к произведениям искусства ставить вопрос о «долженствовании».

Надо помнить, что такого рода недостаток в самой конструкции теории критики у Плеханова является вместе с тем его достоинством и совершенно определяется его временем<sup>1</sup>. Быть может, только при полемической заостренности защиты марксистского объективного историко-генетического метода можно действительно нанести решительные удары одностороннему субъективизму «публицистов» и импрессионистски-гурманскому отношению эстетов, напрасно старавшихся прикрыть свои любительские «ахи и охи» фальшивым заимствованием фраз философов-идеалистов.

Плеханов был слишком умен, проницателен и широк, чтобы в этой полемике безоговорочно стать на точку зрения генетики. Поэтому в разных местах своих произведений он как бы задумывается, прежде чем поднять сокрушающий молот на публицистическую и эстетическую критику, и пытается отвести им законное место. Однако основная его тенденция решительной защиты новой гене-

<sup>1</sup> Здесь, как и в других местах, следует отметить, что объективизм Плеханова объясняется не столько условиями его времени, сколько меньшевистскими элементами плехановской методологии.

тической точки зрения против точки зрения оценочной не слилась в гармоническое целое с его теорией оценок, хотя Плеханов делал местами очень интересные попытки сочетать их вместе.

Эта сторона деятельности Плеханова как искусствоведа и литературного критика чрезвычайно важна. Поэтому в нашей статье нам придется неоднократно возвращаться к вопросу, сюда относящимся. Преодоление некоторой односторонности Плеханова, установление органической связи между всеми тремя точками зрения—генетической, публицистически оценивающей и эстетически оценивающей (для чего, очевидно, необходимы критерии, в то время как для первой точки зрения критерии не нужны)—является нашей задачей в деле освоения и подлинной утилизации взглядов Плеханова.

Совершенно ясно, что для Плеханова оценивающая точка зрения должна была явиться уже потому второстепенной, что в его роль не входило и не могло входить реальное воздействие на ход развития литературы. Плеханов работал как подпольщик, как эмигрант. Самым великим плодом его усилий могло быть именно утверждение основных принципов марксизма и глубокое марксистское освещение того, что есть, того, что становится.

Сравните с этим нынешнее положение вещей, когда государство и руководящая в нем партия кровно заинтересованы в том, чтобы отлить литературу в определенные формы как в смысле ее содержания, так и в смысле ее стиля. Литература становится чрезвычайно важным (просветительным) оружием партии, то есть оружием в деле организации масс, поднятия их культурного уровня и направления хода культурного развития народов нашей страны в определенную сторону. При таких условиях критик, который стал бы говорить, что для марксиста является грехом подходить к литературе со стороны долженствования, оказался бы чудовищным меньшевиком.

Разве возможен в наше время пассивно-генетический подход к текущей литературе? Если и в прошлом мы разыскиваем такие ценности, которые могли бы помочь нам в строительстве сегодняшнего дня, то уже по отношению к настоящему подлинная марксистская критика должна быть помощником, в некотором отношении даже наставником писателя, разъясняющим ему тот великий социаль-

ный заказ, который возник вместе с революцией и отражает гигантские строительные усилия Советского союза<sup>1</sup>.

Читатель поэтому не должен удивляться, что в дальнейшем изложении мы будем обращать особое внимание на эту сторону дела. Пищи для этого Плеханов дает много, ибо в своей борьбе с просветителями типа Чернышевского он, несомненно, перегнул палку, и в настоящее время нам нужно вносить некоторые поправки в его порою чрезмерно суровые отзывы о том «утилитарном» подходе к литературе, к которому весьма сознательно и определенно примыкали Чернышевский, Добролюбов и другие их единомышленники.

В тех же «Письмах без адреса» Плеханов критически отграничивает вышеуказанную свою теорию<sup>2</sup> от некоторых других учений о сущности искусства и о месте его в жизни человека.

Одной из важнейших теорий этого рода является теория игры. Она довольно стара и с особенной силой была выражена Фридрихом Шиллером, причем искусство, порожденное игрой, как раз противопоставлялось в ней труду, порожденному нуждой, в духе того высокого романтизма, который защищал Шиллер,—потому что, как разъяснил Плеханов в своих статьях о романтизме, в обла-

<sup>1</sup> По этому поводу полезно припомнить знаменитые слова Ленина о принципиальной слитности для нас теории и партийности: «Материалист вскрывает классовые противоречия и тем самым определяет свою точку зрения... Материалист, с одной стороны... глубже, полнее проводит свой объективизм. Он не ограничивается указанием на необходимость процесса, а выясняет... какой именно класс определяет эту необходимость... С другой стороны, материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы... (Собр. соч., т. I, изд. 3, стр. 275—276.)

<sup>2</sup> Предыдущая глава заканчивается так: «В общем суждение Плеханова о взаимоотношении природы и культуры в области человеческого художественного творчества сводится к такому решению этого вопроса: «Природа дает человеку способность, а упражнение и практическое применение этой способности определяются ходом развития его культуры».

Таким образом, самый факт наличия искусства в культурной жизни известных обществ, направление и формы, которые принимает искусство, противоречия, в которые впадают отдельные произведения искусства, отдельные художники, течения и т. д.,—все это должно быть определяемо из условий общественной жизни».

сти труда, дающего практически результаты, людям, подобным Шиллеру (вернее эпохам, подобным шиллеровской), не дано было ничего свершить, и тем охотнее хватались они за всяческое ограничение, а вместе с тем и возвеличение области свободной игры и высшей ее формы—свободного искусства. Но, только упоминая о Шиллере в «Письмах без адреса», Плеханов берет как выражение этой теории положения Бюхера и Спенсера.

Бюхер, основываясь на неправильном анализе жизни первобытных обществ, приходит к выводу: «Игра старше труда, а искусство старше производства полезных предметов».

Спенсер, не отрицая того, что игра может приносить косвенную пользу, упражняя те или другие органы животного или человека, утверждает прежде всего, что игрой является такое функционирование организма, которое прямой полезной цели не преследует, а доставляет удовольствие само по себе.

С чрезвычайной легкостью—я бы сказал, даже с грацией—Плеханов опрокидывает это положение Спенсера простым анализом того, как и во что играют животные или дети. Оказывается, что никакой игры, которая не была бы подражанием взрослым или предвкушением работы взрослых, ни у животных, ни у детей нет. Котенок, который ловит клубок, подражает кошке, которая ловит мышь. Всевозможные хищные животные в детстве изображают между собой драку, которая когда-то превратится в очень серьезное дело. Дети играют в куклы, солдатики и т. д.

Углубляя это положение, Плеханов отмечает еще, что самое удовольствие, которое доставляет игра, должно быть открыто сначала в трудовой деятельности. Он цитирует Вундта: «Жизненная необходимость принуждает к труду, а в труде человек мало-помалу научается смотреть на употребление в дело своей силы как на удовольствие». И Плеханов делает вывод: «Игра порождается стремлением снова испытать удовольствие, причиняемое употреблением в дело силы».

Блестяще иллюстрирует это Плеханов описанием плясок дикарей, подражающих различным животным, и объясняет их как игру, повторяющую удовольствия охоты. «Игра есть дитя труда»—заключает Плеханов.

Всякого рода ритмические проявления человека, как мы уже выше указали, являются по Плеханову «простым вос-

произведением телодвижений работника». Как же они могли бы возникнуть раньше самих этих «телодвижений»?

Далее Плеханов совершенно правильно подчеркивает с особенной силой положение Спенсера, которое, по его мнению, недостаточно указывает на биологическое значение игры:

«Игры, особенно игры молодых животных, имеют совершенно определенную биологическую цель. Как у людей, так и у животных игры молодых особей представляют собой упражнение свойств, полезных для отдельных индивидуумов или для целого рода».

Остается еще одно возражение. Зачастую взрослые играют так же, как и дети, но при ближайшем рассмотрении их игры на примитивных ступенях развития человеческого общества мы замечаем, что на самом деле это вовсе не игра, а некоторый ритуал, некоторая церемония, которая кажется нам глубоко бесполезной, но с точки зрения магически мыслящего человека должна воздействовать на окружающее. С этой точки зрения труд есть такое действие человека, которое реально изменяет окружающую среду в каком-нибудь целесообразном смысле, а магия—такое действие человека, которое в его воображении воздействует на природу особыми путями, определяющимися позднее, на стадии анимизма, как действие на природу через царящих в ней духов.

Плеханов совершенно верно понимает это положение. Он пишет:

«Краснокожие Северной Америки пляшут свою «пляску бизона» как раз в то время, когда им давно уже не попадались бизоны и когда им грозит голодная смерть. Пляска продолжается до тех пор, пока не покажутся бизоны, появление которых ставится индейцами в причинную связь с пляской. Оставляя в стороне не занимающий нас здесь вопрос о том, как могло возникнуть в их уме представление о такой связи, мы можем с уверенностью сказать, что в подобных случаях ни «пляска бизона», ни охота, начинающаяся при появлении животных, не могут быть рассматриваемы как забава. Здесь сама пляска оказывается деятельностью, преследующей утилитарную цель и тесно связанной с главной жизненной деятельностью краснокожего».

Плеханов, пожалуй, в остальном несколько слабо отметил значение магизма для развития искусства. Мы знаем

теперь, что эти первобытные церемонии, с одной стороны, породили всевозможные, мощно влиявшие на искусство церковные ритуалы,—культ, со всеми его действиями и предметами, образующими огромный пласт в человеческом искусстве; с другой стороны, отсюда же вырос театр, имеющий, пожалуй, самое большое значение в истории человечества по сравнению с какими бы то ни было другими, менее синтетическими и менее действенными формами искусства.

Это говорится не в упрек Плеханову, потому что специальная большая глава (которая на самом деле может быть выражена целой серией томов) в марксистском искусствоведении, посвященная рассмотрению магических форм искусства, может быть прекрасно вставлена в общую схему Плеханова, ничего в ней не нарушая.

Само собой разумеется, что всякая попытка изобразить все искусство как дитя магии (такие попытки имеются) должна быть нами решительно отвергнута, ибо сама магия есть, в сущности, первобытный способ труда или, вернее, некоторая весьма существенная примесь ко всем трудовым процессам, происходящая просто от начальных заблуждений, от тех смутных теоретических взглядов, которыми руководился человек (вместо позднейшей науки) для обоснования своей первобытной техники. Именно потому-то техника его оказывалась во многом совершенно фантастической, не приспособленной к реальной окружающей действительности. Эта часть первобытной техники, в которую входили и всяческие ритуалы, развивалась в некоторой степени вне контроля реальной действительности и приобрела самые чудовищные формы в области табу, тотемов, жертвоприношений, заговоров и т. д. Во всем этом сказывалась воля социального человека, то есть целого общества. Социальный человек (общество) вырабатывал определенные приемы своего поведения в этой области. Отдельный индивидуум вносил сюда, может быть, незначительные изменения. В целом же это был совершенно необходимый продукт общественной жизни, вырвавшийся вне поля сознания и воли индивидуума и крепко порабоцавший отдельные личности.

В основе всего этого первобытного магического или первобытного религиозного творчества лежали все-таки хозяйство и хозяйственные взаимоотношения. Очень большую роль в этих хозяйственных взаимоотношениях играли

отношения полов. Но и здесь преувеличили эту сторону дела, и стремление свести главные определители социального поведения первобытного и дикого человека к полу, как это делают всякого типа фрейдисты, является тоже заблуждением. Однако, определенное место воздействиям форм семьи на первобытную идеологию охотно отводил и Энгельс. Остается делом дальнейшего исследования (работы Кунова, работы Эльдермана и других идут в этом направлении) точнее установить взаимоотношения между первобытной экономикой и первобытной семьей.

Плеханов считался также и с теорией возрастов, которая сейчас в некоторой степени возрождается в сочинениях Шпенглера. Шпенглер только в более блестящей, но вместе с тем и более рыхлой форме повторяет учение о циклах отдельных цивилизаций, на основе которого построил всю свою историю культуры Дрэпер. Нечто подобное специально в области истории искусства (циклы, если не по возрастам, то тем не менее некоторые принудительно однообразные циклы с переходом от одних форм к другим) предложил в последнее время и русский искусствовед, считающий себя марксистом, Ф. И. Шмидт.

Всех этих позднейших работ Плеханов не знал, но и он уже мог опираться на серьезную литературу, защищавшую точку зрения таких циклов, при допущении которых, очевидно, надо было признать полнейший разрыв между экономикой и культурой, то есть каким-то образом подчинить самую экономику столь чуждому ей принципу, как возрастной, или другому какому, столь же принудительному циклическому принципу.

Этим, однако, не отвергается возможность повторения в истории, с крупными изменениями от одного раза к другому, более или менее типичных эпох и даже чередования эпох. В значительной степени на этом построена, например, «Социология искусства» В. М. Фриче.

Плеханов, рассматривая некоторые относящиеся сюда взгляды мадам де-Сталь, Гизо, Тэна и других, совершенно правильно приравнивает их построение к другой, не менее искусственной теории, пытающейся быть биосоциологической,—именно к теории расы. Повсюду, где бы мы ни исследовали конкретные факты, мы находим, при изменившихся условиях, глубокие изменения и в культуре каких бы то ни было рас. Чем больше условия эти общи, тем больше получаем мы сходство, независимо от расы. И чем

в более различных экономических условиях живут люди одной и той же расы, тем большая оказывается разница между ними. Плеханов приводит множество интересных примеров, которые это доказывают.

Очевидно, что и так называемое «естественное развитие человеческого ума» (которым Гизо, например, объяснял развитие культуры в античной истории, прекрасно отметив, однако, что двигателем истории новейшей культуры является борьба классов) также является абстракцией, подлежащей самому внимательному рассмотрению с точки зрения реальных фактов. Плеханов правильно указывает на то, что факты новейшей истории были более известны передовым и проницательным историкам типа Гизо, поэтому они раньше рассмотрели здесь то, что является действительным двигателем истории. Античный же мир воспринимался ими суммарно, и внутренний механизм его истории оставался неясным.

Конечно, невозможно не согласиться с общим положением Плеханова:

«Стало быть, для того чтобы понять историю искусства и литературы той или другой страны, надо изучить историю тех изменений, которые произошли в положении ее жителей. Это—несомненная истина».

Остаются, однако, несколько неясными вопросы взаимозависимости экономического прогресса, то есть роста хозяйственной мощи данного общества, и его культурного прогресса, в частности и в особенности—прогресса искусства (в том числе и литературы).

«Госпожа Сталь знала, что новейшие народы, несмотря на все успехи их разума, не дали ни одного поэтического произведения, которое можно было бы поставить выше «Илиады» или «Одиссеи». Это обстоятельство грозило поколебать ее уверенность в постоянном и неуклонном совершенствовании человечества, и потому она не хотела расставаться с унаследованною ею от XVIII века теорией различных возрастов, которая давала возможность легко справиться с указанным затруднением».

Плеханов не соглашается с этим воззрением мадам де-Сталь и указывает—так же, как по отношению к Гизо,— что она, при переходе к новейшим народам, становится на более конкретную точку зрения.

Прекрасно. Однако остается ли верным самый факт большой художественной высоты «Илиады» и «Одиссеи»,

греческой трагедии, греческой скульптуры, греческой архитектуры? Мало того, остается ли правильным факт, что возмужалость,—по крайней мере в пределах той культуры, которую мы знаем до настоящего времени, буржуазной культуры,—отнюдь не всегда идет об руку с ростом качества художественной продукции данного народа?

Вопроса этого нельзя не задать теперь, когда опубликован повидимому неизвестный Плеханову отрывок из предпологавшегося введения «Zur Kritik der politischen Oekonomie», где Маркс становится целиком именно на эту точку зрения<sup>1</sup>.

Конечно, здесь нет элементов «дрэперовщины». Маркс вовсе не думает, что существует какой-то имманентный закон, который ведет общественный организм от детства к юности, к зрелому возрасту и, наконец, к старости. Уж, конечно, не Маркса мы заподозрим в том, что он не понимал, какую роль во всем этом играет борьба классов и насколько борьба классов определяется экономическим базисом, из которого самые эти классы возникают!

Дело не в том. Необходимо критически проверить положение, действительно ли условием высокой поэзии, высокого художественного творчества является известный антропоморфизм, вносимый в природу и все окружающее?

Первобытный человек живет в значительной степени в мире поэзии, то есть он имеет в высокой степени субъективно-творческое представление об окружающей природе, о силах общества, о себе самом и т. д., но называть это поэзией в тот период развития человека, конечно, по существу, невозможно. Для него это вовсе не поэзия, которая отлична от действительности. Субъективно он принимает именно этот мир, созданный его социальным воображением, проповедоваемый и закрепляемый блюстителями племенных традиций (колдунами, жрецами и т. д.) за подлинный мир, а подлинный мир только частично просачивается сквозь его мир воображаемый.

На другом полюсе мы имеем научно-инженерный мир современной технически передовой буржуазии. Всякий антропоморфизм совершенно изгнан из природы. Природа рассматривается исключительно как причинная и закономерная связь явлений. Мало того, научно-инженерное бур-

<sup>1</sup> Мы опускаем здесь теперь широко известную цитату из Маркса, которую А. В. Луначарский приводит полностью.

жуазное отношение к действительности стремится самую психику, самую человеческую мысль рассматривать как мало понятный ни к чему не пригодный эпифеномен. Психика, таким образом, оказывается где-то в стороне и перестает быть значимой в великом автомате вселенной. Жизнь «психики» стремится свести к химии и физике и все явления мира, в конечном счете, к «танцу атомов».

Таково механистическое миросозерцание, которое соответствует «возмужалости» общества. Под «возмужалостью» здесь, очевидно, надо разуместь более критическое, более практическое отношение к действительности, несомненно большую зрелость точных познаний о природе, о технике, и презрительное отношение, как к выдумкам, ко всему тому, что раньше составляло базу верований, определявших собой мировоззрение. При этих условиях некоторое, притом огромное очарование творческого порядка уходит, искусство не может больше играть руководящей роли.

Античная же Греция находилась в пору своего золотого века в таком периоде, когда она уже понимала «поэтическое», то есть в значительной степени из фантазии исходящее начало в художественном отражении мира искусством. Сами боги у того же Гомера начинают уже изображаться не столько религиозно, сколько чисто художественно. Но мифы обладают тем не менее не только огромной свежестью, но и чрезвычайной силой. К ним относятся, в своем роде, с полудоверием. Повидимому, именно такое состояние человеческого ума отдает фантазии огромное место в культуре и в то же время требует от произведений фантазии чрезвычайно социальной упорядоченности.

Если на такой основе, как это было в античной Греции, рождается общество сильное или хоть сколько-нибудь устойчивое, то в кульминационный пункт господства основных классов, определивших это общество (аристократическое или полуаристократическое, хотя по имени и демократическое гражданство каких-нибудь Афин), мы будем иметь замечательнейшие произведения искусства, не теряющие, как указывает Маркс, своей убедительности и позднее.

В другие эпохи мы не только не можем создавать такие произведения, потому что они в эти другие эпохи вряд ли нужны, но и сознаем самую их «фантастичность» по сравнению с наукой. Однако, принимая их за чистый продукт человеческого воображения, мы не можем не

любоваться ими и отчасти не можем как бы не завидовать тому «счастливому состоянию ума», при котором человек мог создавать мировоззрение, глубоко «гуманистическое»—антропоморфное.

Для нас тут важна, конечно, не какая-нибудь попытка восстановить теорию возрастов, основываясь на внешней форме выражения Маркса (о детстве и т. п.). Важно именно установление возможности значительного расхождения линии хозяйственной и линии художественной: первая может круто подниматься вверх, а вторая в это самое время может снижаться. Человеческое общество, обладающее большими научными знаниями, огромными техническими силами, может в то же время быть художественно бесплодным.

Я думаю, что было бы крайне поспешно и крайне неверно, ловя Маркса на слове и договаривая то, что он не договорил и что наверное он договорил бы иначе, думать, что Маркс полагает, будто бы художественные вершины, занятые античной Грецией, никогда больше не могут быть достигнуты или превзойдены. На наш взгляд, это было бы, конечно, совершенно неверно, и вряд ли Маркс мог сделать подобные выводы.

В самом деле: диалектический материализм радикально отличается от механистического материализма, типичного научно-инженерного взгляда буржуазии на мир. Марксизму присущ взгляд на материю как на вечно живое и бесконечно разнообразное целое, в котором процессы отнюдь не сводятся к простому перемещению частиц в пространстве, а включают в себя вполне закономерные качественные изменения. Марксизм нисколько не исключает мысль—как будто бы только некоторую кажимость—из картины подлинной природы и не видит под ней в качестве реальной действительности все то же механическое движение частиц. Марксизм не исключает мысль, как какой-то ненужный привесок или как непонятую маску процессов материальных. Он видит в мысли качество живой материи, появляющееся там, где эта материя определенным образом организована.

Мне кажется совершенно ясным, что на почве этого миросозерцания возможна глубочайшая космическая поэзия, что здесь вообще открываются родники для жизненного поэтического творчества, находящего глубокую связь между человеком и вселенной, так называемым живым

и так называемым мертвым. Темы сравнительно слабых дидактических поэм, которые писал Шеллинг об эволюции мира, какой она ему представлялась, могут возродиться с необычайной пышностью и бесконечным разнообразием уже не на почве эволюционного идеализма, а на почве диалектического материализма.

При том, в социалистическом строе человечество будет освобождено от тяжких забот о «хлебе насущном», все большее количество времени будет предоставлено человечеству вне его экономической деятельности. Это есть одна из форм того прыжка из царства необходимости в царство свободы, о котором говорил Энгельс.

Освобожденный от чрезмерной трудовой повинности, человек в часы свободы должен в гораздо большей мере развернуть творческую работу своего воображения, чем это было в какую бы то ни было другую эпоху.

Вот те корни, из которых вырастет когда-то искусство более могучее, мужественное, знающее и правдивое, чем греческое, и в то же время не менее свежее и юное.

Детство, конечно, невозвратно для отдельной личности. Но понятие «детство», «зрелость» становится весьма относительным в области социологии. Здесь будущие поколения могут оказаться свидетелями удивительного синтеза нового счастливого детства с величайшей мудростью и устойчивостью человеческой зрелости. Все это, разумеется, возможно только при победе социализма.

Но, может быть, несмотря на совершенно ясные мысли Маркса, мы должны притти к тому выводу, что для сравнения между искусствами отдельных эпох нет вообще никаких критериев?

Плеханов сочувственно приводит следующую интересную цитату из «Чтений об искусстве» Ипполита Тэна:

«Новый метод, которому я стараюсь следовать и который начинает входить во все нравственные науки, заключается в том, чтобы смотреть на человеческие произведения и в частности на произведения художественные как на факты и явления, которые должны обозначить характеристические черты и отыскать причины—и более ничего. Наука, понимаемая таким образом, не осуждает и не прощает, она только указывает и объясняет. Она не говорит вам: «презирайте голландское искусство—оно слишком грубо; восхищайтесь лишь итальянским искусством». Равным образом не скажет она вам: «презирайте готиче-

ское искусство—оно болезненно; восхищайтесь лишь греческим». Она предоставляет каждому полную свободу следовать собственным своим симпатиям, предпочитать то, что согласно с его темпераментом, и изучать с более глубоким вниманием то, что более соответствует развитию его духа. Что касается до нее самой, то она относится сочувственно ко всем формам искусства и ко всем школам, даже к тем, которые кажутся наиболее противоположными: их она считает различными проявлениями человеческого духа».

И Плеханов тотчас же соглашается с этим положением:

«Так необходимо должно представляться дело до тех пор, пока мы остаемся в чисто научной области: эстетика-наука не дает нам таких теоретических оснований, опираясь на которые мы должны были бы сказать, что греческое искусство заслуживает нашего восхищения, а готическое—осуждения, или наоборот».

Однако сейчас же после этого мы с некоторым удивлением читаем у Плеханова дальнейшее рассуждение:

«Разумеется, дело тотчас же складывается иначе, как только мы выходим из области эстетики. Художественные произведения суть такие явления и факты, которые порождаются общественными отношениями людей. С изменением общественных отношений изменяются и эстетические вкусы людей, а значит—и произведения художников. Человек данной общественной эпохи всегда будет предпочитать такие художественные произведения, в которых выражаются вкусы этой эпохи. В обществе, разделенном на классы, вкусы, свойственные данной эпохе, часто очень неодинаковы, в зависимости от положения составляющих его классов. А так как всякий данный художественный критик сам представляет собой продукт окружающей его общественной среды, то и его эстетические суждения всегда будут определяться свойствами этой среды. Поэтому он никогда не будет в состоянии избежать предпочтения одной школе в литературе или в искусстве другой, ей противоположной. Все это так, но все это нимало не опровергает ни Белинского, ни Тэна. Все это, наоборот, показывает, что они были совершенно правы, отвергая абсолютизм художественных критериев. Научная эстетика становится невозможной всюду, где признаются такие критерии».

Итак, всякий данный художественный критик предста-

влет собой продукт окружающей общественной среды, не может иметь эстетических (sic!) суждений, которые не были бы определены свойствами этой среды. Он будет непременно судить с точки зрения лучшего или худшего. Однако, по мнению Плеханова, Белинский и Тэн правы: абсолютных художественных критериев нет, и эстетическая наука невозможна, если признать такие критерии.

Оставим в стороне всякий вопрос об абсолютных критериях. Абсолютных критериев вообще не существует. Но вот Маркс ставит перед собой вопрос о том, можно ли с точки зрения какого-нибудь критерия установить, выше или ниже по своему социальному типу тот или другой общественный строй?

На это Маркс, как известно, отвечал: критерием, согласно которому можно взаимно оценивать отдельные общественные уклады, является развитие человеческого богатства. Или, если заменить этот сухой термин более конкретным, мы должны будем сказать: тот общественный уклад должен считаться более высоким, который содействует наибольшему развитию всех заложенных в человеке способностей и возможностей.

Так вот. Мы имеем такую картину. В каждой эпохе, в том числе и в нашей, имеются только такие критики, суждения которых согласуются с характером их убеждений, воспринятых от своего класса и через него—от своей эпохи. Но кроме них, оказывается, есть еще какие-то критики, к которым относится не только буржуазный Тэн, естественно желающий стать на точку зрения эклектической—на точку зрения равноценности всех эпох, но и Белинский и сам Плеханов. Такие критики будут говорить нам, обыкновенным критикам: «Правда, мы сознаем, что ни один критик (так ведь сказано у Плеханова—«ни один», кроме, очевидно, самого Плеханова, который в данном случае оказался не подлежащим законам социальной природы) не может уйти от предрассудков своего времени, поэтому и вы подписались под этим предрассудком. Вы также расцениваете отдельные искусства, находите, что одни эпохи лучше, другие—хуже. Но вы жалко заблуждаетесь, вы оказываетесь в плену у своего классового чувства. А вот мы, особого типа марксисты (или предшественники марксистов: Тэн, Белинский), мы, не подверженные классовым предрассудкам, заявляем вам, что все

ваши оценки—суета, что они представляют собой чистейший субъективизм, а на самом деле, объективно, каждое произведение искусства, если оно выражает полно свою эпоху, есть непревзойденный шедевр, и его никак нельзя оценочно сравнивать с произведением какой бы то ни было другой эпохи».

На это мы ответили бы нашим неожиданным «внеклассовым» марксистам:

Мы очень сильно подозреваем, что вы—так же, как и мы, грешные,—не можете быть изъяты из общего закона, по которому ваши эстетические (именно эстетические, вы сами так выразились) суждения являются отражением интересов, которые вами владеют и вас волнуют,—классово-общественных интересов. Но вы хотите противиться этому «наваждению». Вы хотите стать вне классов, выше всяких классов, на совершенно объективную и чисто научную точку зрения. С чисто научной точки зрения в истории культуры не оказывается критериев, которые могли бы показать большее достоинство одной эпохи по сравнению с другой. Если даже вашу «бескритерность» вы распространяете только на эстетику, то позвольте вам заметить, что это все же интеллигентская точка зрения, вполне приличная Тэну, менее приличная Белинскому, который с нее часто срывался, и еще менее приличная Плеханову, который также с нее неоднократно срывался и у которого есть свое оправдание, поскольку ему приходилось вести тяжелую борьбу с субъективистами и хотелось их как можно глубже развенчать, как можно ярче противопоставить им объективизм марксизма. Но мы, грешники и классовики, вовсе не хотим признать свою точку зрения безнадежно субъективной. Мы предполагаем, что пролетариат, предпочитая социализм капитализму, не только проявляет классовый субъективизм, но вместе с тем защищает объективное развитие человечества; так же точно полагаем мы, что искусство не может быть оторвано от той базы, на которой оно растет, и что, очевидно, чем выше будет общесоциальная база, чем богаче и счастливее будет общество, чем больше в нем будет перспектив для «наибольшего развития всех заложенных в человеке возможностей и способностей» (в том числе, очевидно, и художественных), тем более высокого типа искусством будет обладать данное общество. С этой точки зрения мы вовсе не считаем невозможным эстети-

чески говорить о том, какая эпоха—средневековье или греческий классицизм—ближе нам, строителям социализма.

Это вовсе не внеэстетическое суждение, потому что на самом деле—и Плеханов сам это так превосходно объясняет—никакого такого эстетического суждения, взятого вне человеческой жизни, нет. Поскольку искусство всегда является выражением общечеловеческой, постольку мы и эстетически должны его брать именно как выражение той или другой общечеловеческой общности.

Сравните же, какое общество, какая культура, какое искусство давало больше возможности развития всем человеческим способностям—средневековье с его мистикой и готикой или античный мир? Вспомните, что сама буржуазия, когда она стала крепнуть, в лучших своих представителях каждый раз праздновала ту или другую форму «возрождения греческих начал».

Да, мы можем сказать, что античное искусство эстетически ближе нашей эпохе.

Но—возразит нам Плеханов—из этого не следует, что оно выше таких искусств, которые дальше от вашей эпохи, ибо все относительно.

Это было бы так, ответим мы, если бы самые социальные базы были также затеряны в безмерных пространствах относительности. Но этого вовсе нет. Так как социалистическая эпоха есть наивысшая из всех, до сих пор существовавших, то все, что ближе к этой социалистической эпохе, есть вместе с тем настоящее повышение линии человеческой культуры, а что дальше от нее—понижение. Эстетика социалистического общества, выражая собой эстетику свободного человека, совершившего прыжок из царства необходимости в царство сознания организованного человека, есть наиболее высокая эстетика. Субъективное и объективное ее значения здесь совпадают. Она субъективна, ибо выражает собой действительные интересы, действительный образ мыслей и чувствований данной эпохи, данного класса, но она и объективна, ибо сама эта эпоха и этот класс (пролетариат) объективно выше, чем все предшествующие эпохи и классы. Кажется, это ясно?

Нам придется еще несколько раз возвращаться к этой мысли и развивать ее по-иному, в связи с тем, что Плеханов постоянно к ней возвращается и весьма разнообразно ее развивает. Существенное, однако, дается нами

уже здесь, ибо из этого нашего размышления следует и то, что мы не считаем правильным, будто бы критик не может рассматривать произведение искусства с точки зрения должного. И мы подчеркиваем, что с этой точки зрения статья на плехановскую позицию для нашего времени было бы прямо чудовищным. Критик, который в наше время произведения искусства наших дней—да хотя бы и прошлого, поскольку мы их «критически усваиваем», как рекомендовал нам Ленин,—перестал бы рассматривать с точки зрения критерия должностования, то есть наибольшей их способности служить делу социалистического строительства, был бы крайне странным, и вряд ли кто-нибудь признал бы его марксистским критиком.

Нельзя не пожалеть также, что Плеханов в том месте, которое мы цитировали (и еще в нескольких), вдруг старается отделить какой-то непроницаемой перегородкой эстетическую науку, в которой критериев нет или, вернее существуют только критерии, взятые из самой эпохи возникновения данных произведений искусства, от какой-то внеэстетической точки зрения, в которой оказывается, царят классовые интересы и тому подобные субъективные силы. Здесь Плеханов ушел от той точки зрения, которая синтезирует субъект—объект. Здесь он, на наш взгляд, не свел концов с концами.

Какое же место занимает Плеханов в области, ограниченной двумя эстетиками: эстетикой «искусства для искусства» (при условии подсознательной объективной полезности его) и эстетикой «искусства как общественной полезности» (при условии несомненной художественности его произведений)?

Плеханов становится здесь прежде всего на свою объективную точку зрения, которая, разумеется, является могучей и необходимой при всякой работе искусствоведа или художественно-критического характера. Разумеется, прежде всего марксист должен всякое культурное явление рассматривать в связи с той общественностью, плодом которой оно является.

С этой точки зрения надо прежде всего постичь, в какие именно эпохи (и на это особенно напирает Плеханов) возникали первая и вторая точки зрения. Мы же к этому добавим, что и та и другая точки зрения очень часто

были присущи одной и той же эпохе и сильно сталкивались между собой, являясь выражением идеологии разных классов одного и того же общества. Плеханов не игнорирует и этой стороны дела, хотя оставляет ее несколько в тени. Он выставляет следующее положение: «Склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художником и окружающей их общественной средой».

Это положение метко, и Плеханов, как всегда, подтверждает его огромным количеством блестящих иллюстраций. На превосходно разработанном примере французских романтиков он показывает, что они и не могли не возмущаться мыслью о «полезном искусстве», поскольку ненавидели—и правильно ненавидели—окружающий их буржуазный мир с его понятием полезности.

Наоборот, к утилитарному взгляду на искусство склоняются, по мнению Плеханова, те классы, которые имеют непосредственные творческие задачи, словом—классы властные, переделывающие мир или активно сопротивляющиеся такой переделке.

Совершенно правильно отмечает Плеханов, что утилитарный взгляд на искусство вовсе не органически слит именно с революционными или радикальными взглядами.

«Прибавлю,—пишет он,—что всякая данная политическая власть всегда предпочитает утилитарный взгляд на искусство, разумеется, поскольку она обращает внимание на этот предмет. Да оно и понятно: в ее интересах направить все идеологии на служение тому делу, которому она сама служит. А так как политическая власть, бывающая иногда революционной, чаще бывает консервативной или даже совсем реакционной, то уже отсюда видно, что не следует думать, будто утилитарный взгляд на искусство разделяется преимущественно революционерами или вообще людьми передового образа мыслей».

Несмотря на этот объективно вполне правильный вывод, я просил бы особенно заметить положение Плеханова, что «всякая данная политическая власть предпочитает утилитарный взгляд на искусство». Отсюда с ясностью следует, что и нынешняя политическая власть в нашей стране, безусловно революционная и самая революционная, какая существовала когда-либо в мировой истории, также не может не склоняться к утилитарной точке зрения. Ясно также, что утилитаризм ее будет абсолютно иной, чем

тот, примеры которого (из царствования Николая I) приводит Плеханов в статье «Искусство и общественная жизнь».

Еще определеннее подчеркивает он в другом месте:

«Утилитарный взгляд на искусство так же хорошо уживается с консервативным настроением, как и с революционным. Склонность к такому взгляду необходимо предполагает только одно условие: живой и деятельный интерес к известному—все равно к какому именно—общественному порядку или общественному идеалу, и она пропадает всюду, где этот интерес исчезает по той или другой причине».

По существу говоря, здесь уже есть совершенно определенная оценка. Никак нельзя при этих условиях согласиться с Плехановым, когда он от времени до времени утверждает, что установив таким образом связь двух точек зрения с различными общественными укладами, мы уже не можем спрашивать себя, какая из этих точек зрения выше. Как же не можем? Это не может не удивить всякого читателя-марксиста. Разве, например, из того, что утилитарный взгляд на искусство так же мил аристократическим классам, господствующим в обществе, как и революционным, мы не можем сказать, какой из этих двух утилитаризмов выше? Очевидно—можем.

Равным образом, если мы имеем два общественных уклада, из которых в одном имеется «живой и деятельный интерес к общественному порядку и общественному идеалу», притом очень высокого свойства (то есть проникнутый не фальшивой, а правдивой идеей, по терминологии Плеханова), а другой потерял всякий интерес к деятельности, то неужели мы можем колебаться между тем, какой из этих двух порядков объективно является более высоким? (Напоминаю еще раз о приведенном выше объективном критерии для сравнения общественных укладов, данном самим Марксом.)

В той же статье «Искусство и общественная жизнь» Плеханов ставит такой вопрос: «Пойдем дальше и посмотрим, какой из двух противоположных взглядов на искусство более благоприятен его успехам».

Вопрос поставлен очень интересно.

Отказываясь (на наш взгляд напрасно) от того, чтобы дать объективную установку и сказать прямо, что как эпохи, в которые задерживающий развитие человека кон-

серватизм ставит себе на службу утилитарное искусство, так и эпохи (и классы), которые, вследствие несчастных обстоятельств, делающих их бессильными, вообще не могут проникнуться общественно-утилитарным взглядом на искусство, являются более низкими по сравнению с полными сил, идущими вперед эпохами,—Плеханов, тем не менее, хочет по крайней мере поставить вопрос о том, какая из этих точек зрения более выгодна для развития самого искусства как такового.

Здесь мы встречаем любопытнейшее суждение Плеханова. Он пишет:

«И. С. Тургенев, сильно недолюбливавший проповедников утилитарного взгляда на искусство, сказал однажды: Венера Милосская несомненное принципов 1789 года. Он был совершенно прав. Но что же из этого следует? Вовсе не то, что хотелось доказать И. С. Тургеневу».

Плеханов указывает, что некоторые расы и некоторые эпохи вовсе не нашли бы Венеру Милосскую своим идеалом.

«Но Венера Милосская «несомненно» привлекательна для некоторой части людей белой расы. Для этой части этой расы она в самом деле несомненное принципов 1789 г. Но по какой причине? Только потому, что принципы эти выражают такие отношения, которые соответствуют лишь определенной фазе в развитии белой расы,—времени утверждения буржуазного порядка в его борьбе с феодальным,—а Венера Милосская есть такой идеал женской наружности, который соответствует многим фазам того же развития. Многим, но не всем».

Разумеется, я не склонен отыскивать такой абсолютный критерий красоты, который заставил бы в Венере Милосской признать объективно прекраснейший тип человека. Совершенно можно согласиться с тем, что негр может считать, что ей нехватает черной кожи и других свойств негритянской расы. Но если мы оставим в стороне расовый вопрос или, вернее, будем рассматривать красоту женщины, которая воплощена в Венере, именно как красоту женщины определенной человеческой породы, то тогда не окажется ли, что женская наружность, подобная Венере Милосской, в качестве идеала соответствует не только многим фазам развития, но как раз наилучшим фазам?

В самом деле, дальше Плеханов пишет:

«У христиан был свой идеал женской наружности. Его можно найти на византийских иконах. Все знают, что поклонники таких икон очень сильно «сомневались» в милосских и всяких других Венерах. Они величали их дьяволицами и уничтожали всюду, где имели к тому возможность. Потом пришло такое время, когда античные дьяволицы опять стали нравиться людям белой расы. Время это подготовлено было освободительным движением в среде западноевропейских горожан, то есть как раз тем движением, которое самым ярким образом выразилось именно в принципах 1789 года. Поэтому мы, вопреки Тургеневу, можем сказать, что Венера Милосская становилась тем «несомненнее» в новой Европе, чем более созревало европейское население для провозглашения принципов 1789 года. Это не парадокс, а голый исторический факт».

Но восторжествовал ли в данном случае «земной» идеал или нет? Будем ли мы в самом деле, вместе с Плехановым, говорить, что мы решительно не знаем, что выше в смысле художественного достижения: величайшее воплощение «земного» идеала или высочайшее воплощение христианского мистического идеала?

Не говоря уже о том, что наше чувство—чувство передовых людей нашей эпохи—возмущается при мысли, что можно колебаться между этими двумя идеалами, до такой степени мы материалисты, до такой степени мы проникнуты сознанием того, что земное счастье, которое принесет с собой социализм, есть нечто более конкретное и прекрасное, чем все «иже херувимские» мечтания о «бесплотном» небе,—разве мы не можем с точки зрения чисто объективной сказать, что когда «о вкусах» начинают «спорить» идеалист и материалист, то художественные воззрения материалиста ровно во столько же раз несомненно и объективно выше художественных воззрений идеалиста, во сколько раз сам материализм выше идеализма? Разве иначе не пришлось бы сказать, что в конце концов идеализм и материализм это тоже дело вкуса?

Переубедить идеалиста логическим путем, как известно, невозможно, если его классовая подоплека этому сопротивляется.

Что сказали бы о марксисте, который разрешился бы таким резюме по поводу спора: «О, друг мой, идеалист,

вы так же правы, как и я, объективной точки зрения здесь нет. Мои воззрения соответствуют положению моего класса в мою эпоху, а ваши вытекают из положения вашего класса. Я не могу мыслить иначе, чем я мыслю; вы тоже не можете. Стало быть, споры совершенно бесполезны». Некто «объективный», кто был бы свободен от классового точки зрения (Плеханов и ему подобные марксисты), должен был бы так сказать: «Та и другая точки зрения одинаково высоки, ибо одинаково точно выражают смысл определенных эпох; объективного преимущества ни у кого не может быть, но и примирения не может быть; дело попросту решит борьба».

Что бы вы сказали о таком марксисте? Неужели после этого можно умоzakлючить, что если бы произошел великий срыв революции, и идеалисты в гражданской или всемирной войне победили бы материалистов, то это значило бы, что идеализм единственно возможным на земле способом доказал свое преимущество?

Нет, извините. Мы не придерживаемся этой точки зрения. Мы знаем, что победа идеализма была бы при этом понижением всей человеческой культуры.

Лучше твердо держаться объективного критерия Маркса.

Очень интересно, что Плеханов сам приводит воззрение Белинского, в котором Белинский очень серьезно отходит от дорогих Плеханову положений чистого объективизма.

Плеханов пишет:

«Белинский, совершенно справедливо утверждавший в последний период своей литературной деятельности, что чистого, отрешенного, безусловного, или, как говорят философы, «абсолютного» искусства никогда и нигде не бывало, допускал, однако, что произведения живописи итальянской школы XVI столетия до известной степени приближались к идеалу абсолютного искусства, так как явились созданием эпохи, в течение которой «искусство было главным интересом, исключительно занимавшим образованную часть общества».

Цитата эта очень интересна. Конечно, абсолютного искусства, отрешенного, безусловно никогда не бывало и, с нашей точки зрения, быть никогда не может. Но когда Белинский тем не менее вдруг признает, что «итальянская живопись XVI столетия приближалась к идеалу абсолют-

ного искусства», то мы невольно спрашиваем себя: как это психологически увязывалось у Белинского?

В самом деле, абсолютного идеала нет, как же можно судить о том, что данное искусство к нему «приближается». Белинский указывает на то, что такое приближение произошло вследствие исключительного интереса, который образованная часть общества питала к искусству. Но ведь образованная часть общества питала интерес к искусству и в другие эпохи. Трудно себе представить эпоху более эстетскую, чем, например, эпоха XVIII века (Людовик XV и его двор). Названная часть общества тратила на искусство вероятно больше денег, чем какой бы то ни было двор в эпоху Ренессанса; внешним образом искусство занимало прямо-таки гигантскую роль в жизни этих тунеядцев. Но так как тунеядцы конца XVIII века были не очень уверены в своей прочности, их корни в достаточной мере прогнили, то искусство их было гниловатым и, несмотря на то, что оно иногда достигало поразительной тонкости в разных областях художества, это искусство вряд ли, хотя бы на минуту, показалось бы Белинскому приближающимся к понятию «абсолютного искусства».

И Плеханов сейчас же заявляет, что дорогие сердцу Белинского художественные произведения были «характерным художественным выражением победы земного идеала над христианско-монашеским» и что в них проявляются «большая сила и здоровая радость», не имеющие «ничего общего с благочестивыми богородицами византийских мастеров».

Так вот значит в чем дело! Белинскому показалось, что искусство достигает абсолюта не потому, чтобы ему был известен этот абсолют, а потому, что он сравнивает искусство с искусствами других эпох, и, хотя, может быть, не вполне это сознавая, приветствует его, как огромный подъем, именно постольку, поскольку «большая сила и здоровая радость» здесь так бурно проявились.

Но я спрашиваю безусловных сторонников взглядов Плеханова: как же мы будем рассуждать? Будем ли мы говорить, что с точки зрения эстетики, которая, как объяснил сам Плеханов, все-таки от жизни оторвана быть не может, эпохи благочестивого постничания и умерщвления плоти могут быть поставлены в одну линию с эпохами силы, здоровья и радости?

Вопреки надуманному и подсказанному полемическими соображениями объективизму, Плеханов сам инстинктивно стоит всецело на этой же точке зрения. Описывая достоинства и недостатки буржуазно-реалистической школы и других буржуазных направлений, Плеханов отмечает, что художники отстали лет на восемьдесят от нашего времени и что они должны были бы итти в ногу с пролетариатом. Он гневно отвергает мнение, будто пролетариат, в сущности говоря, сам проникнут мещанскими настроениями:

«Это смешно. Рихард Вагнер давно уже показал, как неоснователен упрек в мещанстве, посылаемый такими господами по адресу освободительного движения рабочего класса. По весьма справедливому мнению Вагнера, при внимательном отношении к делу, освободительное движение рабочего класса оказывается стремлением не к мещанству, а от мещанства к свободной жизни, к «художественной человечности».

И Вагнер и Плеханов здесь, конечно, совершенно правы. Прав Плеханов и в дальнейшем. Он соглашается с Флорбером, что «добродетельные книги скучны и лживы», но добавляет: «Это потому, что добродетель нынешнего общества, буржуазная добродетель, скучна и лжива».

Он говорит:

«В социалистическом обществе увлечение искусством для искусства делается чисто логически невозможным в той же самой мере, в какой прекратится опошление общественной морали, являющейся теперь неизбежным следствием стремления господствующего класса сохранить свои привилегии».

И поясняет:

«Стремление быть полезным обществу, лежавшее в основе античной добродетели, служит источником самоотвержения, а самоотверженный поступок очень легко может стать и очень часто бывал, как это показывает история искусства, предметом эстетического изображения. Достаточно напомнить песни первобытных народов или, чтобы не ходить так далеко, памятник Гармодию и Аристоклону в Афинах».

Далее у Плеханова следует заключение, к которому надо отнестись с величайшим вниманием.

«Я стремлюсь, по известному выражению, не плакать, не смеяться, а понимать. Я не говорю: современные

художники «должны» вдохновляться освободительными стремлениями пролетариата. Нет, если яблоня должна родить яблоки, а грушевое дерево приносит груши, то художники, стоящие на точке зрения буржуазии, должны восставать против указанных стремлений. Искусство времен упадка «должно» быть упадочным (декадентским). Это неизбежно. И напрасно мы стали бы «возмущаться» этим. Но, как справедливо говорит «Манифест коммунистической партии», в те периоды, когда борьба классов близится к развязке, процесс разложения в среде господствующего класса, внутри всего старого общества, достигает такой сильной степени, что некоторая часть господствующего сословия отделяется от него и примыкает к революционному классу, несущему знамя будущего. Как часть дворянства соединилась некогда с буржуазией, так переходит теперь к пролетариату часть буржуазии, именно буржуа-идеологи, которые возвысились до теоретического понимания всего хода исторического движения».

Вдумываясь в эту замечательную цитату, вы видите, что до ссылки на «Манифест коммунистической партии» она проникнута самым настоящим фатализмом. Вот тут-то мог бы радоваться В. Переверзев, который так настаивал на фатальной предопределенности всякого художника.

Действительно, кто может сказать художнику: «ты должен стать пролетарским», когда он в другом смысле долженствования—в смысле фатальности—неизбежно должен быть буржуазным художником, как «яблоня должна родить яблоки»?

Да и сам пример, выбранный Плехановым, очень неудачен, ибо новейшее садоводство показывает, что яблоня может принести и груши. Если не итти так далеко в смысле «фокуса»,—что было бы равносильно требованию, чтобы скульптор, например, занялся музыкой,—а говорить в рамках проверенного действительностью, то яблоня-дикая, в зависимости от умения садовника, может приносить самые разнообразные культурные сорта.

Но можно не ссылаться на опыты садоводства, потому что во второй части своей цитаты, опираясь на Маркса, сам Плеханов разрушает первую ее часть. Оказывается, что буржуа-идеологи могут возвыситься до теоретического понимания пролетарских идей. Нам остается только спросить себя: можем ли мы содействовать тому, чтобы как можно больше крупных художников, заблуждающихся

сейчас, в наш период, «когда борьба классов близится к развязке», оказалось на стороне «перешедших»? И мы все больше начинаем думать, что мы можем оказаться определяющей силой в этом отношении.

Сам Плеханов говорит так:

«Между буржуа-идеологами, переходящими на сторону пролетариата, мы видим очень мало художников. Это объясняется, вероятно, тем, что «возвыситься до теоретического понимания всего хода исторического движения» могут только те, которые думают, а современные же художники, в отличие, например, от великих мастеров эпохи Возрождения, думают чрезвычайно мало».

Итак, художники думают чрезвычайно мало, а великие мастера эпохи Возрождения думали много. А не следует ли из этого, что художники нашего времени должны думать побольше? А не может ли человек будить мысль в другом человеке? А целая партия, которая считает одним из главных своих орудий агитацию и пропаганду,—не должна ли она будить в художниках мысль и направлять ее именно в здоровую сторону, которую сам Плеханов находит здоровой, ибо он говорит:

«Как бы там ни было, можно с уверенностью сказать, что всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени. Нужно только, чтобы эти идеи вошли в его плоть и в его кровь, чтобы он выражал их именно как художник».

Многим кажется, что будто бы не о чем спорить после этого. Иногда даже говорят: «Да и не надо было спорить, вы видите—Плеханов сам все понимает».

Нет, простите, у Плеханова тут есть очевидная неувязка, которую нужно в конце концов исправить.

Становясь на точку зрения Плеханова и подходя объективно (а это—долг марксиста в первую очередь) к его точке зрения и точке зрения, развиваемой здесь нами, мы можем сказать: плехановская точка зрения должна была соответствовать тому периоду русской марксистской мысли, когда она еще не чувствовала себя властной, могущей изменить обстоятельства, в том числе и творческую мысль художника, когда она была больше наблюдающей и разъясняющей, когда она, выражаясь словами Маркса, «истолковывала мир» искусства и находила по-

этому, что это—единственное законное ее занятие. Наша же точка зрения соответствует тому периоду, когда марксистская мысль в нашей стране стала властвующей, когда она хочет переделывать мир, в том числе и мир искусства, в полном согласии с основной идеей Маркса о назначении философии, то есть в конце концов всякой теоретической работы. И так как мы живем именно в нашу эпоху, а не в плехановскую, то нам нужно очистить взгляды Плеханова от того, что внесла в них слабость его эпохи.

Я не считаю нужным приводить здесь выписки и оспаривать то послесловие к статье «Искусство и общественная жизнь», которое посвящено мне лично. Я это сделаю в каком-нибудь другом соотношении, да и делал уже. Отмечу только одно, что Плеханов тогда совершенно извратил мое первое возражение (разумеется несознательно). Я ни в малейшей степени не мог (и нигде ни в каких моих сочинениях нельзя найти и следа этого) требовать от Плеханова какого-то абсолютного критерия. Но, главное, Плеханов совершенно облыжно приписал мне, как будто бы я сам отрицал возможность объективно судить о том, «хорошо ли выполнен данный художественный замысел». Мне никогда и не снилось отрицать такую объективность. Я утверждал только одно в моем тогдашнем споре с Плехановым: что можно сравнивать между собой не только отдельные художественные произведения той же эпохи, то есть вытекающие из одного и того же принципа, но и самые эстетические принципы отдельных эпох.

Хотя мы не имеем абсолютного идеала общества, но мы имеем критерии для суждения о том, что является в обществе прогрессом, а что регрессом. Социализм мы вместе с Марксом считаем величайшим социальным достижением, к которому мы сейчас стремимся. Такого в прошлом земля не видела. Поэтому, хотя абсолютной художественной истины мы не имеем, но те эстетические теории (совершенно так же, как и философские или экономические доктрины), которые органически срастаются с нашим социалистическим идеалом, с нынешним передовым рабочим движением,—мы считаем безусловно более высокими.

В дальнейшем своем возражении Плеханов отчасти, хотя и с разными обиняками, вынужден был это признать. Так как он признал эстетически положительное значение

великих освободительных идей нашего времени, ему осталось только поставить точку над «i» (которую Плеханов однако для того, чтобы не расставаться со своим любимым «объективизмом», никогда не хотел поставить),— а именно указать, что наши великие освободительные идеи велики не только для нашего времени, но и по отношению ко всем прошлым временам, что нельзя поэтому попросту сказать, что, конечно, социализм в настоящее время не только объективно возможен, но и морально велик, однако, и в прошлом бывали эпохи, которые могут претендовать на такую же высоту, поскольку они были естественным плодом своего времени.

Закончим. Каждое культурное явление—естественный плод своего времени; но времена-то меняются и они не безразличны. Мы совершенно отбрасываем всякие теории циклов а ля Шпенглер, утверждающие, будто высшие гребни одинаково высоки в любой эпохе, если только она находит в них свое адекватное выражение. Нет, прогресс человечества есть настоящее шествие вперед. Конечно, оно не прямолинейное, как думали наивно прогрессисты, а зигзагообразное, волнующееся и диалектическое; но в социализме, за который мы боремся и который уже строим, мы действительно достигнем никогда не достигавшихся до сих пор вершин.

Мы кратко остановимся и на отдельных этюдах, посвященных художникам. В великолепных статьях, разрабатывающих плоды творчества Успенского, Каронина и Наумова, особенно ярко выявляются две стороны:

Во-первых, поскольку эти писатели в своих произведениях уделяют очень много времени публицистическим темам, постольку (и только ли постольку или по собственной склонности?) Плеханов уделяет особенно много места как раз той форме критики, которую он склонен был полусуждать в Добролюбове,—то есть той критике, которая, говоря о произведениях «по поводу», вообще рассуждает о коренных вопросах экономики своей страны и своего времени.

Во-вторых, Плеханов в этих статьях особенно усердно настаивает на том, что публицистическая жилка сильнейшим образом повредила писателям-«народникам». Эту тенденцию еще гораздо более ярко развил в своей статье «Еще

о Горьком» В. Воровский. Там прямо говорится, что писатель, которого жизнь зовет служить себе, оказывается в безвыходном положении, ибо стремление писателя откликнуться на современность и проявлять определенные тенденции приводит к тому, что на его произведение ложится печать проклятия—нехудожественности.

Но как раз Воровский сам приводит такие примеры, которые разрушают это его утверждение, высказанное в столь решительной форме. Так, Воровский говорит, что русская литература, имеющая тенденциозный характер, то есть, другими словами, идейная русская литература,—та, из произведений которой можно сделать социальный вывод,—вообще ниже всякой критики. Как сорвалось такое замечание с пера т. Воровского—трудно себе представить. Неужели в самом деле ниже всякой критики стоят такие заведомо тенденциозные писатели, как Некрасов, Щедрин и т. п.? Но не говоря уже о том, что самая решительная тенденциозность не помешала ни им, ни Эсхилу, ни Аристофану, Данте, Гюго или Байрону быть в то же время крупнейшими писателями,—примеры противоположные, приводимые Воровским, еще раз заставляют нас усмотреть односторонность его суждений, прямо вытекающую однако из почти столь же решительных утверждений Плеханова.

В самом деле, Воровский ссылается на Толстого и на его «Войну и мир». Он заявляет, что это лишенная всякой тенденциозности работа, что это есть внеклассовое творчество, что там действительность предстает на самом деле во всей своей полноте, объективности и т. д. Но мы прекрасно знаем, что «Война и мир» есть полемическое произведение, направленное одновременно против наступающего капитализма и против революционной интеллигенции, возникшей на почве этого наступления и направленной своим острием против капитализма. Мы знаем, что Толстой, в противоположность тому, что утверждает Воровский, подбирал факты, отбрасывал ту часть, которая мешала апофеозу дворянства (например, крепостные отношения), что он сам решительным образом искажал факты и делал это сознательно для доказательства определенного тезиса. Уже именно ссылка на Толстого, даже на самые его мнимо-объективные художественные произведения, должна приводить совсем к другому вопросу, а именно: как возможна та степень реалистической убедительности, кото-

рую давало великое искусство Толстого, при огромной ложности идеи (сравни Плеханова об Ибсене) и при таком беззастенчивом отношении к фактам?

Плеханов сочувственно цитирует Белинского, когда тот утверждает:

«Горе человеку, которого сама природа создала художником, горе ему, если, недовольный своей дорогой, он ринется в чуждый путь. На этом новом пути ожидает его неминуемое падение, после которого не всегда попадешь на прежнюю дорогу».

Плеханов поясняет:

«Эти строки напоминают и его положение, входящее в состав его эстетического кодекса, что художник мыслит не силлогизмами, а образами—положение, из которого следует, что гениальный художник может быть подчас очень слабым мыслителем».

Да, художник может быть слабым мыслителем. Но следует ли из этого вывод, что художник является всегда слабым мыслителем, и не будет ли при прочих равных условиях, художник, являющийся сильным мыслителем, высшим типом по сравнению с талантливым художником, слабо мыслящим? Кажется, двух мнений об этом не может быть. Но сильно мыслящий художник, очевидно, будет стремиться выражать в своих произведениях эти свои мысли. Весь вопрос сводится только к тому, сумеет ли он их полностью изобразить в образах. Те произведения искусства, которые заряжены огромным количеством мыслей, как лучшие романы Тургенева, отнюдь не свидетельствуют против уклонов в публицистику, потому что длинные рассуждения и споры, которыми они в значительной степени наполнены, в устах живых людей кажутся частями той цепи живых происшествий, которые живописуются романом. Уже с этой точки зрения приходится сказать, что суждение Плеханова, высказанное в общей форме по поводу проповеднических произведений Горького, неверно. Сильный мыслитель, до конца понявший марксизм, являющийся в то же время сильным художником, может проповедовать, проповедовать именно через образы.

Мы склонны поставить вопрос еще более резко. Что, если мы будем иметь перед собой произведение, в котором не все идейные ценности будут выражены через образы

и где рядом с образами будет выступать непосредственно авторская личность с известными, так называемыми лирико-проповедническими, прямо агитационными обращениями к читателю? Так это, например, обстоит в романе Чернышевского «Что делать». Плеханов склонен считать этот роман относительно слабым в художественном отношении. Я думаю, что эта оценка проистекает оттого, что Плеханов отчасти находился в плену у дворянско-буржуазного эстетства, из которого не вполне вырвался и Белинский, поскольку он так энергично настаивает на каком-то непреходимом водоразделе между художественной публицистикой и «изящной литературой». Но, во всяком случае, Плеханов понимает всю грандиозность влияния произведений Чернышевского на современное ему общество. И не явится ли в полной мере применением «должного» да еще и применением искривленным, если мы будем говорить, что Чернышевский, с точки зрения каких-то эстетических воззрений, был неправ, написав «Что делать», как свою библию?

Вопрос о субъективном лирическом начале в художественных произведениях не может быть отброшен в угоду реминисценциям дворянского эстетизма, и я не боюсь сказать, что несколько брезгливое отношение к тенденциозности, имеющееся и у Плеханова и у Воровского, являлось именно такой реминисценцией.

Тем не менее я не могу не указать, конечно, на постоянное, твердое убеждение Плеханова о наличии идейного содержания в каждом произведении искусства, причем остается однако не совсем ясным, понимает ли Плеханов идейное содержание, как нечто осознанное художником и органически связанное со всем произведением, или как нечто недосказанное, так что к своему автору произведение его поворачивает только образами, а о чем, собственно, эти образы говорят и на какие выводы толкают,—это-де художнику не ясно. Мне кажется, что эта сторона дела остается неясной и для самого внимательного читателя Плеханова.

8. Статья «Плеханов как искусствовед и литературный критик» была написана в 1929—1930 гг. для III тома «Очерков по истории русской критики», выход. под редакцией А. В. Луначарского и Вал. Полянского; часть статьи была напечатана в журн. «Литературный критик» 1935, кн. 7, стр. 21—46; в таком сокращенном виде и с некоторыми изменениями статья печатается и здесь. Подстрочные примечания в статье принадлежат редакции журнала «Литературный критик».

9. Статья «М. С. Ольминский как литературный критик» была напечатана в журн. «Пролетарская революция», 1926, кн. 6 (53), июнь, стр. 232—240.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От составителя . . . . .	3
Критика (Теория и история) . . . . .	5
Русская критика от Ломоносова до предшественников Белинского . . . . .	56
В. Г. Белинский . . . . .	129
Историческое значение Белинского . . . . .	138
Этика и эстетика Чернышевского перед судом современности . . . . .	146
Н. А. Добролюбов . . . . .	195
+ В. В. Воровский как литературный критик . . . . .	198
+ Плеханов как искусствовед и литературный критик . . . . .	229
М. С. Ольминский как литературный критик . . . . .	262
Примечания . . . . .	271

Ц. 1938 г.  
Акт № 974  
Вкладн. л. \_\_\_\_\_