

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт философии

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ
ЭСТЕТИКИ КАК НАУКИ

В 6-ти томах

Редколлегия

Овсянников М. Ф.

доктор философских наук,
председатель
Ванслов В. В.

член-корреспондент АХ СССР,
доктор искусствоведения
Долгов К. М.,

доктор философских наук
Зись А. Я.,

доктор философских наук
Любимова Т. Б.,

кандидат философских наук

Институт философии АН СССР
Сектор эстетики

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Том четвертый

ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX века

М.: «ИСКУССТВО», 1987, 525 с.

35-5
338-4

Два Мухоморова
95 1720 К

§ 8. Г. В. Плеханов

Георгий Валентинович Плеханов (1856—1918) — выдающийся русский теоретик и пропагандист марксистской философии, социологии и эстетики. Его теоретическое наследие отличается энциклопедичностью: почти все общественные знания были доступны Плеханову и получили развитие в его трудах, составив определенную научную систему. В. И. Ленин считал работы Плеханова по философии лучшими в международной марксистской литературе и призывал их изучать.

Особой исторической заслугой Плеханова является обоснование им правомерности марксистского истолкования процессов общественной жизни в России. Его глубокая критика субъективной социологии русских народников содержала научные идеи, полно и точно объяснявшие экономические и социальные обстоятельства, которые могут привести Россию к социализму. Эти обстоятельства — развитие капитализма и революционная борьба пролетариата — рассматривались Плехановым особенно внимательно в связи с критикой им метафизической народнической концепции общинного социализма и идеалистической теории «героев» и «толпы».

В борьбе с народническими и иными идеалистическими течениями в общественной мысли Плеханов сформулировал ряд положений, важных для понимания материалистической диалектики и исторического материализма. В работах «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (1895), «Очерки по истории материализма» (1896) и др. Плеханов показал, что только научный материализм может определять истинный ход истории. Развивая идеи Маркса и Энгельса, он детально осветил вопрос о качественных изменениях в социальной структуре общества, возможных лишь в результате принципиальных перемен в имущественных и производственных отношениях.

Активно занимавшийся изучением истории идей, Плеханов смог глубоко охарактеризовать и объяснить принципиальную историческую новизну научных систем, различных идеологических форм, в том числе и художественных.

Явления искусства и — шире — вся сфера прекрасного в общественной жизни и природе были для Плеханова важнейшими объектами историко-материалистического анализа. Процессы, происходящие в художественной и эстетической жизни людей, служили, по концепции Плеханова, убедительным подтверждением правильности материалистического понимания истории. В прямую зависимость от такого понимания Плеханов ставил и само развитие эстетики и теории искусства.

Методологические основания эстетики, проблема прекрасного, эстетическое восприятие, происхождение искусства, содер-

жательная специфика искусства, мировоззрение и творчество художника, искусство и общественная жизнь, художественная форма, творческие методы (прежде всего реализм), «акты» художественной критики — таковы основные эстетические и искусствоведческие проблемы, детальная разработка которых свидетельствовала об энциклопедичности эстетики Плеханова.

По этим проблемам в работах Плеханова выдвинуто много теоретических рекомендаций, которые в большинстве своем были перспективными в научном отношении и оказали положительное воздействие на последующее развитие эстетической мысли.

Причину этого надо видеть в верных методологических позициях Плеханова, в частности в последовательном стремлении теоретика отгородиться от вульгаризаторов марксизма. Именно в полемике с ними Плеханов показал, что опора на исторический материализм отнюдь не предполагает игнорирование всей сложной специфики искусства. Устанавливая зависимость искусства от «механизма» жизни, который, как считал Плеханов, может быть правильно определен только научной социологией, он писал о «промежуточных инстанциях» между экономическими условиями, классовыми отношениями и искусством, выражая тем самым глубокое понимание специфики художественного отражения. Он выяснял исторические причины, по которым одни связи между социально-экономическими обстоятельствами и художественным творчеством имеют непосредственный характер, а другие чрезвычайно усложняются указанными «инстанциями».

Решив «проверить» верность и плодотворность материалистического понимания истории на материале искусства ранних периодов, Плеханов обратился с этой целью к эстетике и определил ее характерные особенности как общественной науки. Плеханов не делал различия между учением о прекрасном и учением об искусстве, поскольку считал искусство формой прекрасного. Существенным было признание им эстетики как науки. В отличие от многих философских концепций, абсолютизовавших самостоятельность эстетики в системе научных знаний, плехановские суждения выявляли диалектические связи эстетики с историческим материализмом. По словам Плеханова, «исследование частного вопроса об искусстве будет в то же время и поверкой общего взгляда на историю»¹.

Однако, с точки зрения Плеханова, нельзя и растворять эстетическую науку в общей системе философских дисциплин. Ко многим специфическим проблемам и задачам эстетики Плеханов подходил исследовательски, детально анализируя их в исторической перспективе. Это относится, в частности, к вопросу об основной эстетической категории — прекрасном.

Для понимания эстетических воззрений Плеханова важным представляется его отношение к знаменитым тезисам Черны-

шевского о прекрасном: «прекрасное есть жизнь» и прекрасна «жизнь... по нашим понятиям».

Известно, что в диалектической концепции Чернышевского формула «прекрасное есть жизнь» оказывается как бы расчлененной на две составные (без взаимной подчиненности) части: прекрасна «всякая жизнь» как процесс, как проявление природных сил, противостоящих «небытию», и прекрасно то существо, в котором видна жизнь «по нашим понятиям», жизнь, отвечающая истинным потребностям человека. По сути дела, здесь идет речь лишь о разных степенях прекрасного, о его многообразии. Понятно, почему Чернышевский писал, что предлагаемое им определение объясняет «все случаи», возбуждающие в людях чувство прекрасного.

Но Плеханов не заметил диалектики у Чернышевского, ибо его не удовлетворяла его трактовка «жизни... по нашим понятиям». Он увидел в ней влияние идеалистических сторон мировоззрения просветителя; и неудивительно, Плеханов вкладывал свое содержание в словосочетание «наши понятия». Поэтому он и считал невозможным научно мотивировать связь между двумя тезисами Чернышевского о прекрасном, пока теоретик окончательно не овладеет принципами исторического материализма.

Вот почему в теоретико-эстетической системе Плеханова большой удельный вес имеет не категория прекрасного в ее объективном качестве, а проблема его восприятия. Особенности развития теоретической мысли во второй половине XIX века заставляли Плеханова наиболее интенсивно изучать не объективный характер прекрасного, а общественно-исторический детерминизм эстетических представлений.

При некоторых просчетах плехановская теория познания в итоге утверждала объективность свойств и качеств вещей. Об этом отчасти можно судить уже по известной плехановской мысли об «ассоциации идей», с помощью которой он объяснял природу эстетического восприятия. Ощущения человека (в том числе и первобытного) ассоциируются, по Плеханову, с весьма сложными идеями, но вызываются они «известными сочетаниями цветов или формой предметов»².

Значение мысли об «ассоциации идей» можно понять, учитывая следующее обстоятельство. Вопрос о красоте, внушаемой действием «ассоциаций», был поставлен идеалистической эстетикой. Броун в Англии и Фехнер в Германии предложили различать красоту «оригинальную» (или «прямую») и красоту «по ассоциации». Дифференциация эта полностью принималась и некоторыми русскими эстетиками. Как раз в 90-е годы, когда Плеханов писал «Письма без адреса», где излагал свою концепцию прекрасного, в философской литературе активно защищалась теория «более сложной» красоты, отличающейся от той, что

основывается на непосредственном действии световых, звуковых и прочих восприятий. При этом, однако, обе формы прекрасного понимались субъективно, а само содержание «ассоциации» конкретно не выявлялось. Плеханов же попытался раскрыть это содержание.

Теорию ассоциаций он обосновывает учением об общественной психологии. Вульгарная психология второй половины XIX века объявляла способность ассоциативных представлений человека, объясняющую логику всякого, в том числе и эстетического, чувства одним из законов коллективной психологии. Причем этот общий закон исторически не локализовывался, и перед Плехановым встала задача не только показать ошибочность той «изоляции» логики чувств от ассоциативных представлений, которую допускали многие европейские психологи XIX века (например, Рибо), но и распространить известное положение Дарвина об ассоциациях у цивилизованных народов на эпохи первобытной культуры.

Охарактеризовав ранние формы эстетического творчества, Плеханов смог подойти к правильному исследованию искусства позднейших эпох и пониманию его специфической природы.

Если историко-материалистические предпосылки и цели побуждали Плеханова исследовать прекрасное не с точки зрения его объективных свойств, но прежде всего со стороны субъективных моментов его познания человеком, определяющих затем характер эстетического творчества, то и в отношении искусства Плеханов обращал преимущественное внимание на его родовые свойства, на то, что объединяет художественное творчество с другими идеологическими формами. Однако, обосновывая исключительно важный для него тезис об искусстве как надстроечном, идеологическом явлении, Плеханов не придавал большого значения специфическому предмету и содержанию искусства, ограничиваясь констатацией выявленных к тому времени различий между искусством и иными видами идеологии в способах познания и отражения действительности. Он принял положения классической эстетики об образной специфике искусства.

Но Плеханов не сводил эту специфику лишь к форме. С его точки зрения эстетические взгляды, воплощаясь в искусстве, «приносят» в него заключенное в них объективное (социальное, нравственное) содержание. Оно и составляет специфику содержания в искусстве. «Красота» в произведении искусства для Плеханова всегда содержательна в идейно-нравственном смысле. Тем самым он подготавливал будущие научные определения специфики искусства во всех — не только формальных, но и содержательных — особенностях последнего.

Этому способствовало и решение Плехановым вопроса о мировоззрении в творчестве художника. Он полагал наличие у

художника теоретических взглядов, однако считал, что они еще не составляют всего его мировоззрения и, естественно, могут противоречить общей системе взглядов, которая прежде всего и находит свое выражение в его творчестве. По Плеханову, изучая мировоззрение, можно признавать ту или иную теоретическую систему, разделяемую человеком, в качестве определяющей данное мировоззрение, но при всей значительности ее «удельного веса» она никогда не может быть отождествлена с ним. Даже исторический материализм Плеханов не определял как всю систему взглядов человека — это, с его точки зрения, «только одна часть мировоззрения»³.

Отметив серьезное противоречие Глеба Успенского между реалистическим изображением жизни и народническими иллюзиями, Плеханов объяснял его противоречиями в самом мировоззрении писателя. Не сводя «мысль» Успенского к этим иллюзиям, он подчеркивал обусловленность сильных сторон художественного творчества писателя сильными сторонами его миропонимания.

По Плеханову, художественное воспроизведение жизни не пассивный акт, не простое «подражание», «копировка» жизни. Обязательной для художественного творчества является его «объясняющая» функция. И, разумеется, ее прежде всего осуществляет сознательная мысль художника. Дело, однако, в том, чтобы эта мысль была верной и не выступала в качестве внешней «добавки», а воплощалась в самом изображении, чтобы не было «неодушевленных рассуждений на данную психологическую тему», возникающих от «дурной привычки доказывать там, где надо рассказывать, рассуждать там, где надо рисовать»⁴.

Важнейшей теоретической задачей Плеханов считал определение содержания «мысли» художника, а затем — содержания всего произведения искусства. Именно эту задачу он и имел в виду, когда говорил об ошибках теоретиков «искусства для искусства», которые игнорировали то обстоятельство, что «достоинство художественного произведения определяется в конечном счете удельным весом его содержания»⁵. По логике плехановских рассуждений, апелляции к «чистому искусству» составляют внутреннюю драму художников и не имеют позитивного творческого значения. Плеханов убедительно показал это, проанализировав художественную практику русского и европейского декаданса.

Но и эта практика, по Плеханову, доказывает непреложную истину: искусство всегда что-то выражает, и нет произведений без идейного содержания. Сторонники «чистого искусства» выражают идеи общественного индифферентизма. Авторы, дорожащие только формой, передают, по словам Плеханова, свое «без-

надежно отрицательное»⁶ отношение к окружающей социальной среде.

Правильно определяя «управляющую» роль «мысли» в искусстве, распространяя основные гносеологические закономерности на процесс художественного мышления, Плеханов, однако, видел специфику последнего не только в плане познавательных функций, но и в своеобразии форм воплощения.

Особую роль в этом смысле играет определение Плехановым задач литературной и художественной критики, его учение о «двух актах» критики. Первый акт, по Плеханову, состоит в том, «чтобы перевести идею данного художественного произведения с языка искусства на язык социологии, чтобы найти то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления»⁷. Вторым актом он считал «оценку эстетических достоинств разбираемого произведения»⁸.

Тезис о «переводе» Плеханова вовсе не означает, что искусство является низшей формой мышления, а язык социологии — высшей логической формой. Искусство должно оставаться искусством, а критика должна быть наукой. И в качестве таковой она оперирует логическими понятиями, содержание которых может быть аналогично содержанию искусства как образного вида идеологии.

Плеханову вследствие недостаточного внимания к собственно гносеологическим проблемам не удалось выработать концепцию, близкую к ленинской теории отражения. Поэтому мы не встретим у него теоретических положений, подобных тем, что определенным типам идеологии соответствует момент объективной истины, что искусство дает объективно существующую модель действительности. Отсюда — некоторый схематизм плехановского «первого акта» критики. Тем не менее тезис об «общественном эквиваленте» имеет теоретико-литературное значение, ибо он признает познавательное значение искусства, не сводит содержание последнего к социальным пристрастиям и теоретическим «нормам» автора. Нельзя не видеть к тому же, что отдельные суждения Плеханова выходили за пределы социологического схематизма. Так, он замечал, что у художников Успенского и Горького «может многому научиться самый ученый социолог», ибо в их произведениях — «целое откровение»⁹. Чему бы мог научиться «самый ученый социолог», если бы содержание, «общественный эквивалент» произведений Глеба Успенского сводился лишь к народническим доктринам, составляющим теоретическую «норму» писателя?

Существенным моментом плехановского «первого акта» критики является выявление классовости и партийности содержания искусства. Правда, относительно второй категории взгляды Плеханова были непоследовательны. Учение Плеханова об эстети-

ческих критериях с его релятивистскими тенденциями не служило теоретико-эстетической опорой для принципа партийности искусства. А недооценкой «политического искусства» Горького, объясняемой меньшевистской позицией Плеханова в годы первой русской революции, он прямо противоречил своим декларациям о партийности.

Нельзя, однако, не подчеркнуть интересную в искусствоведческом отношении особенность работ Плеханова — то, что в них категории классовости и партийности рассматриваются не только с точки зрения их философско-социологического содержания, но и в плане их специфического выражения в искусстве. Простое указание на социально-классовый характер того или иного явления в искусстве Плеханов считал явно недостаточным: ему важна именно специфика категории классовости в искусстве. Не случайно в работе «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» он доказывает данное влияние, анализируя формальные особенности жанра — обусловленность классических трех единств в трагедии; господство этой художественной «нормы» как результат победы вкусов высшего сословия, выступившего против прежних «сценических несообразностей» и театральной «техники»; та же причина искусственности, ходульности в игре актеров.

Такой анализ разъясняет положение Плеханова о «втором акте» литературно-художественной критики, преследующем цель выявления эстетического своеобразия произведения искусства, как и вообще плехановскую концепцию художественной формы.

Вне зависимости от того, какие конкретные очертания приобрели его теоретико-познавательные схемы, проблема взаимодействия между содержанием и формой в искусстве решалась Плехановым правильно. Он объявлял закон соответствия содержания форме универсальным в искусстве. Этот закон он считал настолько всеобщим, что порой был склонен видеть элементы абсолютного в эстетическом критерии, хотя и «сопротивлялся» признанию этой абсолютности.

Плеханов осознавал всю сложность совмещения точек зрения на относительную самостоятельность содержания и формы и на их единство. Он считал возможным говорить о дифференцированном подходе к художественной форме. Плеханов не выдвинул понятий «внутренней» и «внешней» формы, но в области его гносеологии предпосылки такого различия были.

О большом внимании к художественной форме свидетельствовали многие конкретные замечания Плеханова о произведениях искусства. Анализируя картины импрессионистов, Плеханов высоко оценивает «технические вопросы», поставленные данным художественным направлением. Так, обращение Германа Англады к световым эффектам, с точки зрения Плеханова, не может

не вызывать одобрения, поскольку они во многом передают картину ночной жизни современного города. Но беда Англады, по Плеханову, в том, что световые эффекты стали «альфой и омегой его творчества», что в своем чрезмерном увлечении ими он, естественно, остановился на «поверхности явлений»¹⁰. Плеханов с большим сочувствием ссылался на мнение бельгийца Виктора Руссо о том, что через красивые формы в скульптуре выражается «лиризм великой души», вследствие чего художественное произведение чрезвычайно «выигрывает... в своей выразительности». Форма прекрасна своей содержательностью, эмоционально-эстетический эффект произведения усиливается под влиянием глубокого чувства художника. «Истинно прекрасное художественное произведение», — говорит Плеханов, — всегда выражает «лиризм великой души»¹¹.

По логике Плеханова, «законы красоты» в искусстве представляют внутреннее единство глубокого осознания художником действительности и совершенства образной формы, передающей это осознание.

В данном единстве русская классическая критика, а также великие художники видели подлинные законы искусства, воплотившиеся наиболее полно и законченно в реализме. Этой теоретической традиции и следовал Плеханов, существенно развивая ее. Вот почему в его наследии теория реализма выступает своеобразным завершением его литературно-эстетических исканий.

В сущности, все основные положения плехановской эстетики служили опорой его научной теории реализма: материалистическая трактовка прекрасного, тезисы о социальном детерминизме искусства, единстве мировоззрения и творчества, идея зависимости формы от содержания.

Правильность плехановских теоретических характеристик реализма определяется степенью их близости к знаменитой формуле Энгельса о типических характеристиках и типических обстоятельствах.

Будучи незаконченной и недостаточно последовательно развитой, плехановская концепция реализма, однако, в своих главных теоретико-конструктивных элементах внутренне связана с учением Энгельса. Это особенно бросается в глаза при сопоставлении суждений Плеханова с тезисами письма Энгельса к Ласалю, где говорится о героях, черпающих мотивы своих поступков не в «индивидуальных прихотях», а в «историческом потоке, который их несет»¹², то есть о характерах, чье развитие стимулируется и направляется конкретными общественными обстоятельствами.

Именно в этом видит Плеханов суть реализма, его принципиальное отличие от прочих методов, о чем говорят каждое его

сравнение реалистического метода с иными и — как доказательство от противного — характеристики любого из нереалистических принципов отражения.

В этом смысле представляется важным развернутое определение Плехановым двух главных творческих методов в искусстве XIX века — реалистического и романтического. «Каково бы ни было происхождение сочинений Бальзака, не подлежит ни малейшему сомнению то обстоятельство, что между ним и романтиками — *целая пропасть*. Перечитайте предисловия, которые писал Гюго к своим драмам; вы увидите там, как понимали романтики задачу психологического анализа. Гюго обыкновенно сообщает, что он в данном своем сочинении хотел показать, к чему приводит такая-то страсть, поставленная в такие-то и такие-то условия. Человеческие страсти «берутся» им при этом в самом абстрактном виде и действуют в выдуманной, искусственной, можно сказать, совершенно *утопической* обстановке... Сочинения Бальзака чужды этого недостатка. Он «брал» страсти в том виде, какой давало им *современное ему буржуазное общество*; он со вниманием естествоиспытателя следил за тем, как они *растут и развиваются в данной общественной среде*. Благодаря этому он сделался реалистом в самом глубоком смысле этого слова, и его сочинения представляют собой незаменимый источник для изучения психологии французского общества времен Реставрации и Людовика-Филиппа»¹³.

При всей историко-литературной конкретности, «локальности» данных характеристик нельзя не видеть их глубокого теоретического значения. Суждения Плеханова о Бальзаке могут считаться общей формулой реализма потому, что последний в этих суждениях противостоит всем нереалистическим методам. Для всех них, по концепции Плеханова, характерно воспроизведение человеческих страстей в «абстрактном виде». Всем им свойственно (конечно, в разной степени) преобладание теоретической отвлеченности над тщательным и последовательным изучением того, «что есть, что дано жизнью». В этом смысле показательна плехановская характеристика натуралистического метода (в статье «Искусство и общественная жизнь»).

Отвлеченность, лежащая в основе этого метода, чаще всего приобретала форму психофизиологической трактовки личности. Ясно, что отказ от социального аспекта рассмотрения человека мог породить лишь иллюзию конкретности и определенности. На поверку оказывалось, что, «освободив» поведение человека от общественных мотивов, художник должен был апеллировать к «прирожденным» свойствам его природы, которые, как правило, поддавались не анализу, а чисто внешней, описательной констатации именно в силу своей неопределенности. И это, разумеется,

должно было препятствовать художнику исследовать человека в его существенных социальных связях.

Взамен социальной целостности и единства той или иной группы людей натурализм выдвигал индивида, внутренне изолированного от общественной практики, удовлетворяющегося обыденной сферой существования. «Этот метод (натуралистический или экспериментальный. — П. Н.), — писал Плеханов, — был теснейшим образом связан точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественнонаучным и который не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки мысли *общественного* человека не могут найти себе достаточное объяснение в *физиологии или патологии*, так как обуславливаются *общественными отношениями*. Оставляя верными этому методу, художники могли изучать и изображать своих «мастодонтов» и «крокодилов» как индивидуумов, а не как членов великого целого. Это и чувствовал Гюйсманс, говоря, что натурализм попал в тупой переулочек и что ему ничего не остается, как рассказывать лишний раз о любовной связи первого встречного виноторговца с первой встречной молочницей»¹⁴.

Защищая и обосновывая реализм как высшую форму художественного познания, Плеханов полагал, что этот творческий принцип должен претерпеть в XX веке качественные изменения. Он был убежден в неизбежности возникновения нового, социалистического искусства.

Историческая концепция этапов духовного развития человечества и исследование литературно-художественного материала привели Плеханова к мысли о преемственных связях между «новым» и «старым» искусством. В решении же вопроса о возникновении социалистического искусства на рубеже XIX—XX веков Плеханов исходил из представления о том, что надстроечные явления рождаются вовсе не только на основе определенной социально-экономической формации, но что и противоречия формации определяют противоречия надстроечных явлений.

Для обоснования этой мысли Плеханов использовал следующую аналогию. Подобно тому как в старых идеологических системах существуют предпосылки для новых, в досоциалистическом искусстве были такие тенденции и особенности, которые могли укреплять мысль о необходимости принципиальных изменений в художественном отражении действительности. Такие тенденции существовали как в искусстве, далеком от идей научного социализма, но заключавшем в себе высокую степень художественной правдивости, так и в искусстве, художественно менее глубоко, но некоторыми сторонами своего содержания (скажем, этические теории утопического социализма) приближавшегося к научно-социалистической идеологии.

Обоснование Плехановым необходимости социалистического искусства опиралось также на его анализ буржуазного искус-

ства. Плеханов создал научную концепцию буржуазной культуры. Он показал не только поразительную социальную и нравственную метаморфозу буржуазии в течение двух веков, сказавшуюся самым драматическим образом на искусстве этого сословия, но и истоки этой резкой перемены, определившиеся еще на заре буржуазной эры, когда шедшее к власти сословие противопоставляло моральной распушенности аристократии ничтожные и фальшивые идеалы нерушимости частной собственности. Плеханов объяснял, почему буржуазия, вынужденная на первых порах скрывать свое лицо, обращалась тогда к республиканским идеалам античного искусства, драпировалась в одежды древнеримских героев, а потом, придя к власти, сбросила героическую тогу как ветошь. Чем больше буржуазия обнаруживала своекорыстие и нравственное умирание, тем интенсивнее она разрушала искусство. Плехановские характеристики декаданта, сохраняющие до сих пор актуальное значение, были убедительны особенно потому, что они опирались на конкретно-исторические наблюдения над эволюцией буржуазного искусства, с роковой неизбежностью подготавливавшей антихудожественные явления конца XIX и начала XX века.

Вот почему Плеханов возлагал большие надежды на искусство, несущее в себе социалистические идеи. Когда в России возникла пролетарская литература, Плеханов активно ее приветствовал. Конечно, вследствие эволюции своих политических воззрений к меньшевизму он не смог быть до конца объективным в оценке некоторых произведений Горького. Эта эволюция помешала Плеханову понять важную историческую роль Горького, как понял ее Ленин, но она, эта эволюция, к счастью, не помешала все же Плеханову увидеть в Горьком большого художника. Лучшее всего это показывает его одобрение горьковской «Жизни Матвея Кожемякина», в которой «мастерской рукою» изображен процесс «брожения» в русском обществе¹⁵.

Говоря, что историческое движение рабочего класса проникнуто стремлением к подлинно свободной жизни, к «художественной человечности», Плеханов высказывал веру в великий расцвет искусства в социалистическом обществе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Плеханов Г. В. Соч., т. 1—24. М.—Л., 1923—1927, т. 14, с. 4—5.

² Там же, с. 9.

³ Там же, т. 17, с. 322.

⁴ Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 618.

⁵ Плеханов Г. В. Соч., т. 14, с. 137.

- ⁶ Там же, с. 138.
- ⁷ Там же, с. 183—184.
- ⁸ Там же, с. 189.
- ⁹ Там же, т. 24, с. 276.
- ¹⁰ Там же, т. 14, с. 78.
- ¹¹ Там же, с. 91.
- ¹² См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 29, с. 490—495.
- ¹³ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 6. М.—Л., 1928, с. 344.
- ¹⁴ Плеханов Г. В. Соч., т. 14, с. 146.
- ¹⁵ Там же, т. 24, с. 341.