

60-5

3060₂ АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ОСНОВЫ МАРКСИСТСКО- ЛЕНИНСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Государственное издательство
ПОЛИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва • 1960

§ 11. Возникновение и развитие марксистско-ленинской эстетики

а) Эстетические взгляды Маркса и Энгельса

Возникновение марксизма явилось величайшей революцией в общественных науках. С появлением теоретической основы марксизма — диалектического и исторического материализма — начинается новая эпоха в развитии человеческого знания — эпоха подлинно научного понимания законов развития природы, общества и человеческого мышления.

Эстетические воззрения *Карла Маркса* (1818—1883) и *Фридриха Энгельса* (1820—1895) являются составной частью их философской теории и практически-политической борьбы за освобождение трудящихся от капиталистического рабства. Обладая энциклопедическими познаниями в области истории мирового искусства и мировой эстетической мысли, Маркс и Энгельс по мере разработки своей теории создавали и последовательно научную, диалектико-материалистическую эстетическую концепцию.

Домарксистская эстетика поставила ряд вопросов, касающихся эстетического творчества и эстетического восприятия. Однако в силу классово ограниченной она не сумела с подлинно научных позиций решить важнейшие проблемы теории искусства. Ограниченность домарксистской эстетики заключается в том, что она не смогла до конца последовательно раскрыть социальную природу искусства, его обусловленность в конечном счете развитием материальной основы общества. На идеалистический лад уже Гегель поставил проблему целостного рассмотрения всех сторон человеческой деятельности. Он, например, говорил, что нельзя историю философии, равно как и искусства, изучать в отрыве от государственного строя, нравов, науки и культуры данного народа. Гегель полагал, что у различных общественных явлений, каковы государство, наука, искусство и т. д., имеется «один и тот же общий корень». Что же является этим общим корнем? «Дух», — отвечал идеалист. Разумеется, такой ответ нельзя признать сколько-нибудь удовлетворительным, ибо ссылка на «дух времени» ничего не объяснила.

Величие Маркса и Энгельса состоит в том, что они первые в истории человеческой мысли с диалектико-материалистических позиций объяснили процесс развития общества. По этому вопросу их предшественники имели лишь спорадические догадки. Маркс и Энгельс создали подлинно научную философию — диалектический и исторический материализм, — которая ставит своей задачей познать развитие природы, общества и мышления как единый, связанный закономерный процесс.

Маркс и Энгельс считали, что история общества есть продолжение истории природы. Вместе с тем они были далеки от отождествления природных и общественных закономерностей. Маркс и Энгельс показали, что существуют общие и специфические законы. Задача науки как раз и состоит в том, чтобы исследовать природу и общество со стороны их общих черт и отличительных особенностей.

Общество, говорили Маркс и Энгельс, представляется в виде живой, динамической системы, где различные явления и элементы находятся в постоянном взаимодействии. Поэтому ни одно явление этой системы не может быть понято в отрыве от других общественных явлений. Это положение имеет силу и по отношению к искусству.

Маркс и Энгельс никогда и нигде не высказывались в том смысле, будто искусство не имеет своих, присущих только ему особенностей. Но в то же время они считали совершенно невозможным правильно понять искусство и литературу, исходя только из их внутренних, имманентных законов развития.

Искусство является частью целостного процесса истории, материальную основу которого составляет развитие производительных сил и производственных отношений, как двух неотрывных друг от друга сторон способа производства.

«Способ производства материальной жизни, — говорит Маркс, — обуславливает социальный, политический и духовный процессы жизни вообще. Не сознание людей определяет их бытие, а, наоборот, их общественное бытие определяет их сознание»¹⁷⁷. Такова гениальная формулировка Маркса коренного положения исторического материализма. Это положение является ключом для понимания всех общественных явлений — государства, права, морали, религии, науки, искусства и т. д. Величие Маркса состоит в том, что он своим учением о базисе и надстройке обосновал принцип материалистического монизма в истолковании всех общественных явлений, в том числе и искусства. С этого момента эстетика стала подлинной наукой, равно как теория и история литературы и искусства.

До Маркса самые существенные проблемы эстетики, теории и истории литературы и искусства оставались неразрешимой загадкой. Происхождение тех или иных форм искусства, их развитие, расцвет и упадок — все это было для теоретиков и историков домарксовского периода непостижимым феноменом, поскольку все эти явления рассматривались в отрыве от экономической основы, изолированно от общественного бытия людей. Став на путь изучения чисто имманентных, внутренних законов развития искусства, современная буржуазная эстетика пришла к субъективистским выводам, к открытому отрицанию объективных законов развития искусства. А там, где отрицается наличие объективных закономерностей, там место науки занимают мифология и всякая иррационалистическая мистика.

Маркс еще в «Немецкой идеологии» указывал, что сознание никогда не может быть чем-либо иным, как осознанным бытием. Поскольку искусство является одной из форм общественного сознания, постольку первопричину всех его изменений следует искать в общественном бытии людей — экономическом базисе общества. А последний не застревает на одном и том же месте. На известной ступени своего развития материальные производительные силы общества приходят в противоречие с существующими производственными отношениями. Из форм развития производительных сил эти отношения превращаются в их оковы. Тогда наступает эпоха социальной революции.

«С изменением экономической основы, — говорит Маркс, — более или менее быстро происходит переворот во всей громадной надстройке. При рассмотрении таких переворотов необходимо всегда отличать материальный, с естественно-научной точностью констатируемый переворот в экономических условиях производства от юридических, политических, религиозных, художественных или философских, короче: от идеологических форм, в которых люди сознают этот конфликт (конфликт между производительными силами и производственными отношениями. — *Ред.*) и борются с ним. Как об отдельном человеке нельзя судить на основании того, что сам он о себе думает, точно так же нельзя судить о подобной эпохе переворота по ее сознанию. Наоборот, это сознание надо объяснить из противоречий материальной жизни, из существующего конфликта между общественными производительными силами и производственными отношениями»¹⁷⁸.

В этих общих положениях исторического материализма содержится и всеобщий принцип марксистской эстетики. Только с позиций исторического материализма могут быть объяснены и правильно поняты происхождение искусства и литературы, закономерность и направление их развития, их расцвет и упадок, их роль в жизни общества.

Исторический материализм усматривает в экономическом базисе определяющий принцип, определяющую закономерность исторического развития литературы и искусства и других надстроечных явлений. Формы идеологии — среди них литература и искусство — выступают в этой связи как нечто вторичное по отношению к базису.

Для Маркса капиталистическая формация представляет собой сложное и подвижное переплетение и взаимодействие ее различных сторон, где экономический фактор выступает как определяющий момент лишь в конечном счете. Эту мысль особенно четко сформулировал Энгельс в письме к Штаркенбургу: «Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономическую основу. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является *единственной активной причиной*, а остальное является лишь пассивным следствием. Нет, тут взаимодействие на основе экономической необходимости, в *конечном счете* всегда прокладывающей себе путь... Следовательно, нет автоматического действия экономического положения, как это для удобства кое-кто себе представляет...»¹⁷⁹

Маркс и Энгельс неоднократно подчеркивали активную роль искусства в историческом процессе, они никогда не отрицали относительной самостоятельности, имеющей место в духовной деятельности людей. Такая относительная самостоятельность, отмечали они, есть и в литературе и в искусстве. Сам этот факт может быть объяснен реальным существованием общественного разделения труда.

Положение Маркса и Энгельса об относительной самостоятельности духовного производства нисколько не противоречит их тезису о том, что экономический базис играет определяющую роль по отношению к идеологическим формам. Оно лишь указывает на сложность взаимодействия

между базисом и надстройкой. Маркс и Энгельс были всегда решительными противниками схематизма и догматики. В этом плане представляет громадный интерес мысль Маркса о возможности известной диспропорции между расцветом искусства и общим развитием общества. «Относительно искусства известно, — говорит Маркс, — что определенные периоды его расцвета не находятся ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно, также и развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки в сравнении с современными народами или также Шекспир»¹⁸⁰. При этом Маркс подчеркивает, что некоторые формы искусства возможны только на низших ступенях социального развития, например героический эпос.

Поясняя свою мысль, Маркс ссылается на древнегреческое искусство. Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву. Разве тот взгляд на природу и общественные отношения, которые лежат в основе греческой фантазии, а поэтому и греческого искусства, спрашивает Маркс, возможен при наличии сельфакторов, железных дорог, локомотивов и электрического телеграфа? «Не учитывая этого, — говорит Маркс, — можно прийти к иллюзии французов XVIII столетия, так хорошо высмеянной Лессингом. Так как в механике и т. д. мы ушли дальше древних, то почему бы нам не создать и свой эпос? И вот взамен «Илиады» появляется «Генриада»»¹⁸¹.

С точки зрения Маркса, экономическому подъему общества вовсе не обязательно соответствует такой же подъем в области литературы и искусства. Аналогичную мысль высказывает и Энгельс в письме к Шмидту. Он прямо указывает, что «страны, экономически отсталые, в философии все же могут играть первую скрипку: Франция в XVIII веке по отношению к Англии, на философию которой французы опирались, а затем Германия по отношению к первым двум»¹⁸².

Из приведенных высказываний Маркса и Энгельса видно, что они требовали соблюдения исторической конкретности при анализе тех или других идеологических явлений и решительно выступали против всяких форм схематизма. В этом отношении большой интерес представляет также письмо Энгельса Паулю Эрнсту. В нем основоположник марксизма упрекает критика за то, что вместо конкретного анализа при характеристике норвежского меншанства он кроит и перекраивает исторические факты по готовому шаблону. Уместно отметить, что аналогичную ошибку совершает и Плеханов в статьях о норвежском драматурге Ибсене.

О противоречивости капиталистической цивилизации имели представление многие писатели и философы до Маркса и Энгельса. Здесь можно было бы сослаться на «Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллера, на художественные и теоретические произведения Гёте, на философию Гегеля, центральным вопросом которой как раз и является проблема противоречивости исторического развития. Гениальность Маркса заключается в том, что диспропорцию между развитием художественной культуры и развитием общества в целом он расмат-

ривает как выражение более глубокой и более общей противоположности — между общественным производством и частной формой присвоения. Эта противоположность составляет основу всех других противоречий буржуазного общества. Она носит антагонистический характер и может быть разрешена лишь на путях социальной революции.

Из анализа противоречий капитализма Маркс делает для эстетики, теории и истории литературы и искусства тот чрезвычайно важный вывод, что «капиталистическое производство враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»¹⁸³.

О том, что буржуазная форма общественности враждебна искусству и красоте, знали также, как мы помним, Шиллер, Гёте, Гегель, романтики, но все они не смогли ни объяснить этот факт, ни сделать из него правильные выводы. Маркс и Энгельс были далеки от того, чтобы ограничиться критикой капитализма. Для них положение о враждебности капитализма искусству и поэзии было лишь частью всеохватывающего целого — их общей теории исторического процесса. Вывод о враждебности буржуазного общества художественному творчеству Маркс и Энгельс делают на основе всестороннего анализа экономических и политических категорий капитализма. Для них важно прежде всего рассмотреть характер отношений в условиях буржуазной общественной системы. За вещественными категориями (товар, деньги, стоимость) Маркс и Энгельс видят отношения людей и в конце концов приходят к выводу, что все враждебные человечеству тенденции коренятся в капиталистической форме эксплуатации, разрушающей, уродующей и уничтожающей человека, лишающей его инициативы, самостоятельности и независимости. Для Маркса и Энгельса враждебность капитализма духовному производству означает его враждебность трудящемуся человеку.

Путем анализа экономических категорий капитализма Маркс и Энгельс показывают, что буржуазный способ производства губит человека, раздробляет целостного индивида, превращает его в фрагмент некоего целого.

Гуманистический характер диалектико-материалистической эстетики с исключительной яркостью проявился там, где Маркс на анализе произведений Гёте и Шекспира раскрывает бесчеловечную сущность денег как орудия капиталистической эксплуатации. Ссылаясь на общеизвестное место из «Фауста» Гёте, Маркс пишет: «То, что существует для меня благодаря *деньгам*, то, что я могу оплатить, т. е. то, что могут купить деньги, это — *я сам*, владелец денег. Сколь велика сила денег, столь велика и моя сила. Свойства денег суть *мои* — их владельца — свойства и сущностные силы. Поэтому то, что я *есмь* и что я *в состоянии* сделать, определяется отнюдь не моей индивидуальностью... Разве мой деньг не превращают всякую мою немощь в ее прямую противоположность?»¹⁸⁴.

С этой же точки зрения подходит Маркс к тем произведениям Шекспира, где дается картина извращающей, антигуманистической сущности денег в условиях буржуазного общества.

Эта извращающая и уродующая сила денег, отмечает Маркс, коренится в их сущности как «отчужденной мощи человечества».

Анализируя буржуазное общество, Маркс и Энгельс показывают, что экономическая основа капиталистической организации производства пагубно влияет на искусство. Сам капиталистический строй враждебен искусству и красоте. Спасти искусство можно лишь путем революционного преобразования общественных отношений. Только социальная революция создаст неограниченные возможности для бесконечного прогресса в развитии художественной культуры человечества. Таким образом, основные проблемы эстетики Маркс связывает с проблемами пролетарской революции. В лице пролетариата он видит истинного носителя прогресса в политической, экономической и культурной областях. Такова же и точка зрения Энгельса в этом вопросе. Указывая на то, что капитализм безусловно враждебен искусству и поэзии как общественная система, действующая на художественное творчество независимо от субъективности художника, Маркс и Энгельс в то же время отмечают, что последнюю все же нельзя сбрасывать со счета. Так, при разборе «Парижских тайн» Маркс показывает, что Э. Сю в угоду классовому пристрастию искажает и фальсифицирует действительность.

Справедливость эстетических взглядов Маркса и Энгельса подтверждается, во-первых, все углубляющимся кризисом современного буржуазного искусства, ставшего в своих крайних формах абсолютно беспредметным, во-вторых, успехами искусства социалистического реализма. Разумеется, указанные направления в развитии мирового искусства нельзя схематизировать — реально они протекают в крайне сложной, противоречивой форме. Но, что тенденции развития мирового искусства идут именно в таких направлениях, это ясно как день. Расцвет искусства в социалистическом обществе Маркс и Энгельс связывали с тем, что только социализм обеспечит подлинную свободу личности, поскольку раз и навсегда покончит со всякой эксплуатацией человека человеком. Маркс и Энгельс предвидели, что искусство в будущем коммунистическом обществе сделает такие успехи, которых не знала ни одна эпоха всемирной истории. Своими исследованиями в области эстетики основоположники пролетарского мировоззрения теоретически осветили путь к искусству будущего.

Маркс и Энгельс хорошо понимали, что одним анализом общественных условий, в которых развивается искусство, ограничиться нельзя. «...Трудность, — говорит Маркс, — заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны известными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца»¹⁸⁵. Величие Маркса состоит в том, что здесь он подходит к вопросу с позиций историзма. Греческое искусство сохраняет свое обаяние именно потому, что оно отражает ту ступень истории, которую Маркс называет «детством человеческого общества». «И почему, — спрашивает Маркс, — детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?»¹⁸⁶

Это высказывание Маркса имеет важное методологическое значение.

Из него следует, что всякий анализ искусства должен начинаться с выяснения вопроса о том, что представляет собой отображенный в нем мир с точки зрения развития человечества. Вместе с тем Маркс считает не менее существенным выяснение того, как художник отобразил эту ступень человеческого общества. Речь, стало быть, идет о способе, методе отражения действительности.

Любое познание действительности, говорили Маркс и Энгельс, есть ее отражение в ощущениях, восприятиях, представлениях и мыслях человека. Это отражение может быть истинным или ложным, но оно будет все же отражением до и независимо от человека существующего внешнего мира. Вместе с тем Маркс и Энгельс идут дальше старого, метафизического материализма, применяя диалектику к теории познания. Материалистическую теорию познания Маркс и Энгельс применяют и к анализу искусства и литературы. Они отмечали, что художественное творчество является одним из способов отображения действительности. Нужно сказать, что здесь Маркс и Энгельс исходили не только из общих философских предпосылок, но и из художественной практики человечества. Им хорошо было известно, что все великие художники и писатели стремились к всеобъемлющему и верному воспроизведению действительности.

Из сказанного выше должно быть ясно, почему Маркс и Энгельс подчеркивали познавательное значение искусства. Так, характеризуя творчество английских романистов XIX в. — Диккенса, Теккерея, Бронте, Гаскелл, — Маркс пишет: «Современная блестящая школа романистов в Англии, чьи наглядные и красноречивые описания раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем это сделали политики, публицисты и моралисты, вместе взятые, изобразила все слои буржуазии...»¹⁸⁷ Аналогичную мысль развивает Энгельс, рассматривая творчество великого французского писателя-реалиста Бальзака. В своей «Человеческой комедии», отмечает Энгельс, Бальзак дает «самую замечательную реалистическую историю французского общества... из которой я даже в смысле экономических деталей узнал больше (например, перераспределение реальной и личной собственности после революции), чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых»¹⁸⁸.

Придавая громадное значение познавательной роли искусства, Маркс и Энгельс не случайно в центр своих эстетических изысканий ставят проблему реализма как такого художественного метода, который в полном объеме обеспечивает глубину и широкий охват отображения реального мира.

Маркс и Энгельс утверждают, что та действительность, которую отражает художник-реалист, вовсе не сводится к случайным, преходящим, мгновенно возникающим и исчезающим явлениям. Если художник довольствуется поверхностными, мимолетными фактами чувственно воспринимаемой действительности, ограничивается фотографической передачей того, что непосредственно воспринимается органами чувств, то такой художник далек от правдивого изображения реального мира. Критикуя младогегельянца Шелигу, Маркс отмечает, что тот в своем

стремлении сконструировать самые случайные и самые индивидуальные определения предмета попадает в «рабскую подчиненность» от этого предмета. Всякое стремление к фиксации всего случайного, несущественного Маркс считает губительным для настоящего искусства. Искусство только тогда правдиво, когда оно живо передает существенное, закономерное в предмете и явлении, выражает их главные стороны.

Утверждая глубину проникновения художника в сущность действительности, Маркс и Энгельс выступают против схематизма в изображении окружающего мира. Так, по поводу драмы Лассала «Франц фон Зикинген» Маркс пишет автору: «...основным твоим недостатком я считаю то, что ты пишешь *по-шиллеровски*, превращая индивидуумы в простые руноры духа времени»¹⁸⁹. По поводу той же драмы Энгельс советовал Лассало «за идеальным не забывать реалистического, за Шиллером — Шекспира...»¹⁹⁰

В этом же плане представляет большой интерес высказывание Маркса о правдивости в изображении политических деятелей. В связи с анализом двух книг А. Шеню и Л. Делаода, посвященных характеристике политических вождей, Маркс говорит, что было бы желательно, чтобы политические деятели «были, наконец, изображены суровыми рембрандтовскими красками во всей своей жизненной правде. Во всех существующих описаниях эти лица никогда не изображаются в их реальном, а лишь в официальном виде, с котурнами на ногах и с ореолом вокруг головы. В этих восторженно преобразенных рафаэлевских портретах пропадает вся правдивость изображения»¹⁹¹.

Большое место проблемы реализма занимают в высказываниях Энгельса. Ему принадлежит признанное классическим определение реализма в литературе. «На мой взгляд,— говорит он,— реализм подразумевает, помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах... которые их окружают и заставляют их действовать»¹⁹². Как видим, Энгельс проблемы реализма связывает с вопросом о типичном.

Согласно Марксу и Энгельсу, типичное не есть тощая абстракция какой-нибудь черты характера, ни натуралистическое «среднее», ни «идеальное» Шиллера, а диалектическое единство существенных черт, единство, в котором отражается во всем своем богатстве жизнь с ее важнейшими общественными, морально-философскими, идейными *противоречиями* эпохи. В типе органически соединяется закономерное и конкретно-являющееся, общечеловеческое и исторически преходящее, социально-всеобщее и индивидуальное. Эту мысль очень ярко выразил Энгельс в письме к М. Каутской. «Характеры той и другой среды,— писал Энгельс,— обрисованы с обычной для Вас четкостью индивидуализации; каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, *«этот»*, как сказал бы старик Гегель; так оно и должно быть»¹⁹³.

Рассматривая искусство как отражение действительности, Маркс и Энгельс постоянно подчеркивали, что это отражение в условиях классово-антагонистических формаций всегда носит классовый характер. Господствующие классы, отмечал неоднократно Маркс, всегда пытаются

изобразить свои эгоистические интересы в качестве всеобщих, навязать другим классам свои представления и свои идеи. «Мысли господствующего класса,— говорит Маркс,— являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть в то же время и его господствующая *духовная* сила»¹⁹⁴.

Ревизионисты всех мастей различными софизмами и ухищрениями пытаются опорочить марксистское учение о классах, классовой борьбе и классовом характере идеологических форм в условиях антагонистических формаций. Практика классовой борьбы на современном этапе, однако, опровергает все софизмы ревизионистов и подтверждает жизненность, силу и истинность марксистского учения.

Подчеркивая тот факт, что искусство всегда так или иначе связано с классовой борьбой и само является частью этой борьбы, Маркс и Энгельс были далеки от того, чтобы схематизировать данную проблему. Они никогда не рассматривали классы как нечто раз навсегда данное, неизменяющееся. В ходе исторического развития, указывали основоположники марксизма, меняется соотношение классов, меняется их роль в развитии общества. Соответственно изменяется и их роль в развитии духовной культуры. Так, в период борьбы с феодализмом буржуазия способна была создать значительные духовные ценности. Но, придя в результате антифеодальных революций к власти, она отказывается от того духовного оружия, которое сама же выковала в борьбе с феодализмом. Процесс распада буржуазной идеологии Маркс блестяще раскрыл на примере эволюции буржуазной политической экономии. Он указывает, что расцвет английской политической экономии относится «к периоду неразвитой классовой борьбы». Совершенно меняется дело, когда английская и французская буржуазия завоевывает политическую власть. «Начиная с этого момента,— говорит Маркс,— классовая борьба, практическая и теоретическая, принимает всё более ярко выраженные и угрожающие формы. Вместе с тем пробил смертный час для научной буржуазной экономии. Отныне дело шло уже не о том, правильна или неправильна та или другая теорема, а о том, полезна она для капитала или вредна, удобна или неудобна, согласуется с полицейскими соображениями или нет. Бескорыстное исследование уступает место сражениям наёмных писак, беспристрастные научные изыскания заменяются предвзятой, угодливой апологетикой»¹⁹⁵.

Сказанное Марксом относительно судеб буржуазной политической экономии и буржуазной исторической науки имеет определенное отношение и к буржуазному искусству и к буржуазной эстетике. Эволюция французской и английской литератур от Бальзака и Стендаля, Диккенса и Теккерея к писателям второй половины XIX в. подтверждает мысль Маркса и Энгельса о том, что после выступления пролетариата как самостоятельной исторической силы буржуазная идеология в целом оказывается на ущербе и деградирует по мере обострения классовой борьбы между пролетариатом и буржуазией. Этот процесс разложения буржуазной идеологии достигает кульминационного пункта в эпоху империализма.

Указывая на классовую обусловленность искусства в обществе, разделенном на враждебные классы, Маркс и Энгельс всегда выступали против упрощенной трактовки этой проблемы. Для них прогресс и реакция никогда не представлялись в виде абстракций. Маркс и Энгельс всегда учили подходить к этому вопросу конкретно-исторически. А история показывает, что представители консервативных классов в определенных исторических условиях иногда оказываются способными правильно схватывать отдельные стороны действительности. Критикуя Рикардо и Смита за то, что они рассматривали человеческую природу не как возникшую исторически, а как данную самой природой, Маркс отмечает: «Стюарт, который во многих отношениях, в противоположность XVIII веку, стоит, как аристократ, на исторической почве, избежал этой ограниченности»¹⁹⁶. Аналогичную мысль высказывает и Энгельс, анализируя творчество Бальзака. «Я считаю одной из величайших побед реализма,— писал Энгельс,— одной из наиболее ценных черт старика Бальзака то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он видел неизбежность падения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что он видел настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти»¹⁹⁷.

Из приведенных высказываний Маркса и Энгельса видно, что для них формы идеологии есть не только выражение классового пристрастия, но и отражение действительности. А если это так, то идеолог, в том числе художник и писатель, иногда может выходить за пределы представлений своего класса. Он может более или менее верно схватывать существенные стороны действительности, разумеется, если данный идеолог не является угодливым апологетом реакционного класса и вследствие этого не потерял способности отражать объективную правду жизни.

Из всех рассуждений Маркса и Энгельса видно, что мировоззрению художника они придавали огромное значение. Подлинное реалистическое творчество, подчеркивали они, возможно лишь на основе прогрессивного мировоззрения. А это бывает лишь в двух случаях: во-первых, когда писатель связан с интересами эксплуатируемых общественных групп, во-вторых, когда господствующий класс находится на подъеме и еще способствует прогрессивному развитию общества.

В связи с анализом вопроса о классовости искусства и роли мировоззрения в художественном творчестве Маркс и Энгельс касаются проблемы тенденциозности. Они всегда ценили прогрессивную тенденциозность. В письме к М. Каутской Энгельс отмечал: «Я ни в коем случае не противник тенденциозной поэзии как таковой. Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно так же и Данте и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически-тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все сплошь тенденциозны»¹⁹⁸. Вместе с тем Маркс и Энгельс были решительными

противниками «дурной тенденциозности». В их понимании «дурная тенденциозность» означала голое морализирование, прямую дидактику, превращение образов в «простые рупоры духа времени». Поэтов «Молодой Германии» Маркс и Энгельс как раз критиковали за художественную неполноценность их образов, за то, что «недостаток литературного искусства» они пытались «пополнить» «политическими намеками». Понятие истинной тенденциозности хорошо сформулировал Энгельс в только что процитированном письме. «...Я думаю,— писал он,— что тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы ее особо подчеркивали...»¹⁹⁹

Для Маркса и Энгельса задача познания сводится не только к истолкованию мира, но и к его революционному преобразованию. Будучи революционерами, Маркс и Энгельс рассматривали и искусство как орудие познания и преобразования мира. Они были до конца партийными в вопросах искусства, вели беспощадную борьбу с буржуазными и ревизионистскими тенденциями в вопросах эстетики. Маркс и Энгельс всегда уделяли большое внимание проблемам искусства, боролись за утверждение в нем высокой идейности и художественной полноценности, старались привлечь известных писателей, поэтов и художников на сторону пролетариата. Они заботливо опекали ростки нового, пролетарского искусства, всячески старались использовать в интересах пролетариата прогрессивное художественное наследие прошлого. Тем самым Маркс и Энгельс закладывали теоретические основы политики пролетарской партии в области искусства и литературы.

Громадная заслуга Маркса и Энгельса состоит в том, что они дали подлинно научное решение вопроса о происхождении и специфике эстетического чувства. Они были далеки от того, чтобы рассматривать эстетическое чувство как прирожденное свойство человека. С их точки зрения, эстетическое чувство представляет собой одну из форм предметно-практического отношения к действительности, развившегося исторически.

Они рассматривают эстетическое сознание как способ освоения объективного мира. Термин «освоение» введен в обиход классиками немецкой философии, которые трактовали его идеалистически. Освоить мир, согласно Марксу,— это, с одной стороны, познать его, с другой — изменить в соответствии с целями и потребностями человека. В связи с этим он говорит о разных способах освоения действительности: научном, художественном, религиозном, практически-духовном. Следовательно, для Маркса эстетическое есть одна из возможных форм осознания мира и воздействия на него.

Исходным моментом исследований Маркса и Энгельса по вопросу об эстетическом является мысль о том, что эстетическое есть одна из форм, граней практического отношения человека к миру, что творчество «по законам красоты» возникает на основе трудовой деятельности и является ее дополнением.

Маркс и Энгельс сняли покров таинственности с эстетической деятельности человека. Они впервые подошли к решению этой проблемы с диалектико-материалистических позиций. Указав на связь искусства с трудом, Маркс и Энгельс были далеки от той точки зрения, которую

развил К. Бюхер в своей книге «Работа и ритм», где искусство рассматривается как простое, механическое следствие материально-трудовой деятельности. Человеческую практику Маркс и Энгельс понимали в самом широком смысле. Это дало им возможность правильно понять своеобразие эстетического творчества и восприятия, их относительную самостоятельность и законы развития, их активность по отношению к различным областям деятельности общественного человека.

Важно отметить, что основоположники марксизма рассматривали эстетическое чувство в неразрывной связи с познавательной деятельностью человека, равно как и с другими областями человеческой практики. Они учили решать проблемы искусства в связи с великими проблемами эпохи.

Изложенные мысли Маркса и Энгельса давно стали достоянием советских эстетиков, теоретиков и историков искусства. Они лежат в основе политики нашей партии по вопросам искусства и литературы, составляют ее философско-эстетический фундамент.

Уже при жизни Маркса и Энгельса их учение получило широкое распространение. Распространение марксизма вширь идет особенно бурно в период после Парижской Коммуны. Марксизм превращается в господствующую идеологию рабочего движения. Соратники и ученики Маркса и Энгельса много и плодотворно работали по распространению марксистских идей, в частности по пропаганде их эстетических воззрений.

б) Вопросы эстетики в трудах пропагандистов марксизма конца XIX — начала XX в.

Одним из талантливейших учеников и соратников Маркса и Энгельса является *Поль Лафарг* (1842—1911) — французский социалист, видный теоретик и пропагандист марксизма, автор ряда замечательных работ по диалектическому и историческому материализму, политической экономии, истории, языкознанию и т. д. В. И. Ленин говорит о Лафарге как об одном «из самых талантливых и глубоких распространителей идей марксизма...»²⁰⁰

Велики заслуги Лафарга в борьбе против философского ревизионизма, в частности против лозунга «назад к Канту».

Плодотворна была борьба Лафарга против исторического идеализма, положения которого защищали в 90-х годах прошлого столетия Жюрес, Э. Б. Бакс, Вандервельде. Большое значение для защиты исторического материализма имела книга Лафарга «Экономический детерминизм Карла Маркса».

Основные положения исторического материализма Лафарг старался применить к анализу искусства и литературы. В своих многочисленных статьях по истории и теории искусства и литературы он защищал принципы марксистской эстетики.

Лафарг резко критикует буржуазное искусство за его фальшь и напыщенность. Он считает, что литература реакционной буржуазии не может быть правдивой. Ее лживость коренится в самих основах буржуазного строя. Буржуазная литература, подчеркивает Лафарг, «должна

была быть лживой, как ее объявления, рекламы, проспекты, и фальсифицированной, как ее товары»²⁰¹. Вместе с тем, говорит Лафарг, ни один господствующий класс не кричал так много об идеале, как буржуазия, потому что еще ни одному господствующему классу не нужно было прикрывать свои дела идеалистической болтовней. Это идеологическое шарлатанство — его вернейшее и самое действенное средство политического и экономического обмана. Буржуазия, отмечает Лафарг, очень много говорит о вечных идеях и принципах. В действительности же эти вечные идеи и принципы суть не что иное, как «приправы» к финансовым, промышленным или коммерческим рекламам. «Все политические изменения и экономические мошенничества, — ядовито замечает Лафарг, — совершаются под сенью идей и принципов»²⁰².

Критика Лафаргом буржуазной демократии и буржуазной культуры не потеряла своего значения до настоящего времени.

Ценной является и его критика натурализма как художественного метода. Вообще борьба Лафарга за материалистическое понимание искусства, за реализм — ценнейший вклад в сокровищницу марксистско-ленинской эстетики.

Следует, однако, отметить, что в своих стремлениях к конкретизации исторического материализма Лафарг иногда впадает в упрощенчество.

Основная ошибка Лафарга заключается в том, что художественные явления он рассматривает только как выражение интересов тех или иных социальных групп, не раскрывая порой того, что искусство является *отражением* объективной действительности. Разумеется, степень объективности идеологии может быть различной. Это зависит от конкретно-исторических условий положения идеолога в данном обществе и т. д. Но это не исключает возможности в определенные периоды более или менее верного отражения действительности и идеологами господствующих классов. Лафарг же считал, что буржуазная литература необходимо должна быть только лживой. При таком подходе искусство и литература лишаются познавательной ценности, превращаются в простую иллюстрацию к истории.

К числу выдающихся учеников Маркса и Энгельса принадлежит также *Франц Меринг* (1846—1919) — издатель их произведений, историк германской социал-демократии, биограф Маркса. Он широко известен как публицист, историк, литературный критик и теоретик искусства и литературы.

Меринг, как и Лафарг, боролся за материалистическое мировоззрение, выступал против неокантианской и махистской ревизии марксизма. В лице Меринга Ленин видел «человека не только желающего, но и умеющего быть марксистом»²⁰³. Однако Меринг допускал ошибку, когда заявлял, что Маркс и Энгельс в естественнонаучной области оставались «механическими материалистами». Меринг явно переоценивал роль Канта в развитии немецкой классической философии и не всегда оказывался способным преодолеть кантовский агностицизм. Все это не могло не наложить отпечатка противоречивости на эстетику Меринга.

Эта противоречивость проявляется прежде всего в явной недооценке

материалистической эстетики просветителей и преувеличения заслуг «Критики способности суждения» Канта. Меринг выступает с резкой критикой теории «искусства для искусства», не замечая того, что кантовская концепция «чистого суждения вкуса» связана с позднейшими теориями «чистого» искусства. Меринг совершенно справедливо обрушивается на натуралистическую эстетику и в то же время сочувственно относится к кантовской идее автономии искусства по отношению к морали. Однако, когда Меринг начинает рассматривать конкретные художественные произведения, он вынужден отмечать связь морали и искусства.

При рассмотрении проблемы отношения между содержанием и формой Меринг некритически принимает шиллеровское положение о поглощении содержания при помощи формы. В своих же критических статьях Меринг в полном противоречии с этим ошибочным положением дает правильный анализ диалектики содержания и формы.

У Меринга имеются общие с Лафаргом ошибки, заключающиеся в упрощенном понимании связи между экономической основой общества и идеологическими явлениями. Как и Лафарг, Меринг порой слишком схематичен, прямолинеен, склонен к механическому объяснению связей между экономическим базисом и надстройкой. Когда таким способом ему не удается объяснить творчество какого-нибудь писателя, эстетические достоинства которого он признает, он делает совершенно неожиданно заключения, выходящие уже за пределы материалистического объяснения явлений искусства: так, Мольер оказывается у него стоящим «выше борьбы классов».

Социологический схематизм Меринга был подвергнут критике Энгельсом в его письме к Мерингу от 14 июля 1893 г. Несмотря на неверность многих эстетических положений Меринга, его наследие в целом представляет большую ценность. Революционное чутье каждый раз помогало Мерингу при решении конкретных вопросов отстаивать реалистические принципы в искусстве и литературе. Громадное значение имеют его статьи, направленные против лозунга «чистого» искусства, против натурализма. Его книга «Легенда о Лессинге» наряду с работой Чернышевского является лучшим исследованием о великом немецком просветителе.

Глубокую трактовку проблемы эстетики получили у Плеханова.

Георгий Валентинович Плеханов (1856—1918) — выдающийся последователь Маркса и Энгельса, пропагандист их учения. В своих многочисленных статьях, рефератах, докладах Плеханов отстаивал, развивал, защищал и пропагандировал учение Маркса и Энгельса об искусстве, глубоко ставил и решал кардинальные вопросы марксистской эстетики.

Известно, что В. И. Ленин очень высоко ценил теоретическое наследие Плеханова. «Его личные заслуги, — писал Ленин о нем, — громадны в прошлом. За 20 лет, 1883—1903, он дал массу превосходных сочинений, особенно против оппортунистов, махистов, народников»²⁰⁴.

Плеханов оставил богатейшее философско-эстетическое наследие, которое и по сей день не утратило своей актуальности. Глубокий смысл имеет положение Плеханова о том, что подлинным источником художе-

ственного вдохновения являются освободительные идеи пролетариата. «...Создаваемое современной нам борьбой классов настроение «мыслящих кругов» буржуазии, — писал Плеханов в 1908 г., — по необходимости обесцвечивает современное искусство. Тут самый капитализм, который в области производства является препятствием для употребления в дело всех тех производительных сил, которыми располагает современное человечество, является тормозом также и в области художественного творчества»²⁰⁵. В статье о Кнуте Гамсуне Плеханов прямо заявляет, что современному художнику невозможно вдохновляться правильной идеей, если он желает отстаивать позиции буржуазии в ее борьбе с пролетариатом.

Известно, что в политическом развитии Плеханова имели место различного рода срывы и ошибки. Это не могло не сказаться на его эстетических исканиях. Вместе с тем нужно отдать ему должное. Плеханов был первым русским марксистом, который сделал попытку связать проблемы эстетики с великими идеями научного социализма и рассмотреть их с позиций исторического материализма. Опираясь на работы Маркса и Энгельса и продолжая лучшие традиции русской революционно-демократической эстетики и литературной критики, Плеханов постоянно разоблачал антинаучные, идеалистические теории о литературе и искусстве. Он видел в литературе и искусстве могучее средство служения народу.

Главная мысль, которую Плеханов обстоятельно доказывает в своих лучших теоретических работах, заключается в том, что развитие научной эстетики возможно лишь на базе материалистического понимания истории. Первой работой Плеханова, где он доказывает применимость основного положения исторического материализма об определяющей роли материальных условий жизни людей к искусству, явилась «Письма без адреса».

Для доказательства марксистского положения о том, что искусство обуславливается в конечном счете развитием производительных сил и производственных отношений, Плеханов обращается к первобытному искусству. На материале первобытного искусства, полагает он, легче всего показать, что искусство в самом начале своего возникновения теснейшим образом связано с условиями материальной жизни людей. При этом он отмечает, что непосредственное влияние экономики не всегда выступает в чистом виде. Уже в первобытнообщинном строе это влияние опосредствуется магией, мифологией. В более позднее время этот опосредствующий момент выступает еще более отчетливо. «В цивилизованном обществе, — говорит Плеханов, — эволюция изящных искусств определяется борьбой классов. Борьба классов, конечно, определяется экономической эволюцией, но действие экономической структуры во всяком случае посредственно»²⁰⁶.

Мысль о том, что борьба классов определяет содержание процесса развития искусства классово-антагонистических формаций, проходит через все те статьи, где ведется речь об искусстве феодальной и капиталистической формаций. В этом плане большой интерес представляет его статья «Французская драматическая литература и французская

живопись XVIII века с точки зрения социологии». Именно в этой статье Плеханов отмечает, что недостаточно сказать, что искусство и литература есть отражение жизни. «Чтобы понять,— пишет он,— как и в каком образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин. И только рассматривая эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно объяснить себе «духовную» историю цивилизованного общества: «ход его идей» отражает собою историю его классов и их борьбы друг с другом»²⁰⁷. Таким образом, смена эстетических вкусов находится в полной зависимости от хода классовой борьбы. Стало быть, развитие эстетических принципов сполна определяется общественно-историческими условиями. Следовательно, развитие искусства представляет собой вполне познаваемый, законообразный процесс. Правда, при объяснении истории искусства Плеханов иногда прибегает к «психологическим законам» (закон симметрии, антитезы, подражания), квалифицируя их как «ключи» для объяснения истории идеологии. Этим самым Плеханов нарушает принцип материалистического монизма.

Имеется еще один существенный недостаток в методологии Плеханова. Он совершенно справедливо утверждает, что бытие определяет сознание и поэтому всякие изменения в идеологии нужно объяснять изменениями в общественном бытии людей. Каждая идеология определяется той средой, в которой она родилась и жила. В общем виде против такого заявления трудно возразить. Однако, когда Плеханов делает попытку конкретизировать это положение, он явно впадает в социологический схематизм.

Ход рассуждений Плеханова тут следующий: среда определяет позиции художника; художник замкнут в эту среду; следовательно, каждый художник прав по-своему. Из такого рода рассуждений делается потом объективистский вывод. «Я,— говорит Плеханов,— 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 приносить груши, то художники, стоящие на точке зрения буржуазии, должны восставать против указанных стремлений. Искусство времен упадка «должно» быть упадочным (декадентским). Это неизбежно»²⁰⁸.

Из приведенного высказывания видно, что Плеханов склонен рассматривать художника в качестве слепого продукта своей среды. В таком случае трудно определить, какой художник прав, а какой заблуждается, дает неверную картину мира. Вопрос об объективном критерии, следовательно, отпадает. На реплику Луначарского о критерии красоты он ответил: «На это я возразил и возражаю, что абсолютного критерия красоты, по-моему, нет и быть не может»²⁰⁹. Правда, Плеханов говорит о соответствии содержания и формы как объективному мерилу художественности. Но к истории искусства критерий красоты, согласно Плеханову, неприменим. С точки зрения Плеханова, нелепо говорить, какое искус-

ство выше — античное или готическое, — то и другое вызвано к жизни определенными социально-историческими условиями. Значит, все стили и художественные направления равноправны. Диалектика абсолютного и относительного критерия применительно к искусству для Плеханова оказалась непонятной. Он явно склоняется к релятивизму. Таким образом, вопрос об отношении к художественному наследию прошлого в эстетике Плеханова не получает научного толкования.

Плеханов допускает возможность оценки явлений искусства лишь в критике, но отнюдь не в эстетике. Поскольку критика сама есть плод исторического развития, то она, согласно Плеханову, находясь под воздействием общественной среды, всегда будет обнаруживать пристрастие в оценке художественных произведений. Такое утверждение Плеханова абсолютно несостоятельно, так как оно строится на ложной предпосылке, будто эстетика выходит за границы социальной обусловленности.

В этой связи необходимо сказать о плехановском учении о «двух актах критики», развитом им в предисловии к третьему изданию сборника «За двадцать лет» (1908 г.).

Концепция о «двух актах критики» возникла у Плеханова из не совсем точного разъяснения основного положения исторического материализма. Для Плеханова идеология есть не отражение, а выражение данного общества.

Отсюда, по Плеханову, первый акт критики 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»²¹⁰. За оценкой идеи художественного произведения должен «следовать анализ его художественных достоинств»²¹¹. Это второй акт критики. У Плеханова получаются две истины: историческая истина и истина, лежащая за пределами истории. Эстетический критерий, таким образом, по мнению Плеханова, находится в причинной зависимости от общественной среды, но природа этой зависимости Плехановым не разъясняется.

После сказанного должно быть понятно, почему Плеханов еделал уступки кантианской эстетике, почему он не смог оценить правильно роман Горького «Мать».

Таким образом, при общей формулировке ряда философско-эстетических положений Плеханов отстает от теории отражения и от марксистского принципа партийности, развитого В. И. Лениным.

К чести Плеханова нужно сказать, что при конкретном анализе отдельных художественных направлений, а также при рассмотрении творчества отдельных писателей он зачастую не следует своим ошибочным теоретическим установкам и дает настоящие образцы марксистской критики.

Там же, где он придерживается своих ошибочных общетеоретических установок, его постигает неудача. Таковы, например, статьи о Толстом и статьи об Ибсене.

В статьях об Ибсене вместо конкретного анализа исторических условий развития мелкой буржуазии Норвегии, вместо того, чтобы

рассматривать творчество художников как отражение специфики этого развития, Плеханов прибегает к дедукции, к методу логического развития понятий из принятых догматических положений. Эта ошибка Плеханова не является частной погрешностью, а вытекает из его не совсем правильного понимания сущности искусства как особой формы общественного сознания.

В чем, по Плеханову, состоит специфика искусства? В «Письмах без адреса» Плеханов следующим образом определяет природу искусства: «Искусство начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе чувства и мысли, испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и придает им известное образное выражение»²¹².

Указанное определение не содержит полной истины. Это определение дает повод думать, что образ не есть отражение действительности, а представляет собой как бы копию с копии. Ведь с точки зрения Плеханова совершенно необъяснимым становится факт сложного взаимоотношения между методом и мировоззрением, например у Бальзака, Гоголя и других художников.

Нечеткая формулировка Плеханова открывает возможность трактовать искусство как иллюстрацию к различного рода мыслям. С этим, разумеется, никак нельзя согласиться. С точки зрения ленинской теории отражения всякую форму общественного сознания, в том числе и искусство, необходимо рассматривать как субъективный образ объективного мира. Художественный образ не только воплощает различные идеи и чувства общественного человека, но и является отображением самой действительности во всех ее связях и опосредованиях. Нечеткость определения Плехановым сущности искусства в какой-то мере связана с его уступками теории символов в гносеологии.

Говоря об отличительных особенностях искусства, Плеханов затрагивает проблему эстетического чувства. Здесь он соглашается с Дарвином, который утверждает, что чувство красоты не является исключительной особенностью человека. Люди как бы от природы обладают способностью испытывать эстетические чувства. Но вот какие именно эстетические чувства они испытывают, зависит от тех условий, в которых люди воспитываются, живут и действуют.

Говоря о происхождении эстетического чувства, Плеханов неоднократно подчеркивал, что полезное всегда предшествует эстетическому. Он проделал большую работу для того, чтобы установить связь между утилитарным и эстетическим. Рассматривая различные украшения первобытных народов, он каждый раз находит (не всегда это бывает легко сделать) даже отдельные ассоциативные связи между понятиями о пользе и красоте. Это очень ценная часть в эстетических изысканиях Плеханова.

Анализируя названные проблемы, Плеханов вынужден был высказать свое отношение к Канту. Известно, что, согласно теории Канта, эстетическое наслаждение свободно от всякого интереса. Кант решительным образом отрывает искусство от науки, морали, политики, от интересов человека. Как реагирует на эти высказывания Канта Пле-

ханов? Согласен ли он с кантовским положением о том, что суждение о красоте, к которому приравнивается малейший интерес, очень партийно и не есть чистое суждение вкуса? На этот вопрос Плеханов отвечает следующим образом: «Это вполне верно в применении к одельному лицу. Если мне нравится данная картина только потому, что я могу выгодно продать ее, то мое суждение, конечно, отнюдь не будет чистым суждением вкуса. Но дело изменяется, когда мы становимся на точку зрения общества. Изучение искусства первобытных племен показало, что общественный человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии переходит, в своем отношении к некоторым из них, на точку зрения эстетическую. Это проливает новый свет на историю искусства. Разумеется, не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым; но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно, — т. е. что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком. Это не значит, что для общественного человека утилитарная точка зрения совпадает с эстетической. Вовсе нет! Польза познается рассудком; красота — созерцательной способностью. Область первой — расчет; область второй — инстинкт»²¹³.

«Но именно потому, — пишет он ниже в той же статье, — что мы имеем в виду не отдельное лицо, а общество (племя, народ, класс), у нас остается место и для кантовского взгляда на этот вопрос: суждение вкуса несомненно предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у индивидуума, его высказывающего»²¹⁴.

Эта статья содержит очень ценную мысль Плеханова о великом общественном значении искусства, мысль, являющаяся лейтмотивом большинства его статей. Однако в ней Плеханов высказывает и ряд совершенно неправильных положений. Прежде всего, неправомерно само по себе противопоставление индивидуума обществу, классу.

В классовом обществе человек всегда выступает как представитель того или иного класса. Поэтому не только с точки зрения класса, но и с точки зрения отдельного человека эстетическое суждение связано с общественными интересами и в конечном счете выражает эти интересы.

Неправ Плеханов и тогда, когда утверждает, что эстетическое чувство абсолютно непосредственно и апеллирует лишь к инстинкту, в то время как представление о пользе относится к соображениям расчета. Здесь Плеханов вступает в противоречие со своими собственными высказываниями о том, что искусство выражает не только чувства, но и мысли людей. Отрыв чувств от мыслей есть опять-таки уступка Плеханова кантовской эстетике.

Нужно сказать, что конкретным анализом отдельных произведений искусства Плеханов сам опровергает свою ошибочную точку зрения. К сожалению, он делает это не всегда. Так, оценивая роман Горького «Мать», он упрекает писателя в том, что тот «хочет проповедывать марксизм». Писатель, по Плеханову, не должен говорить «языком логики».

Его язык — «язык образов». В данном случае Плеханов снова впадает в кантианское противопоставление чувства и разума, полагая, что «язык образов» несовместим с «языком логики». Такого рода высказывания Плеханова в конечном счете связаны с его меньшевистскими политическими ошибками.

Таким образом, Плеханов — резкий противник формализма, декадентства, вдумчивый критик теории «чистого» искусства — не мог все же до конца преодолеть философскую основу упадочных течений искусства — кантианскую эстетику.

Несмотря на имеющиеся у Плеханова ошибки и путаницу по ряду важных вопросов эстетики, в целом он выступает перед нами как пламенный сторонник реалистического искусства, проникнутого высоким гражданским пафосом, близкого и понятного народу. Отсюда должно быть ясно, почему он отдал так много сил и времени борьбе против формалистических, декадентских течений буржуазного искусства.

Классическое искусство всегда ставило и решало великие проблемы своего времени, было проникнуто глубоким общественным содержанием, проявляло интерес к человеку. Напротив, современное упадочное искусство стремится уйти от волнующих человечество проблем, стремится замкнуться в узкий круг чисто личных переживаний, становится все более равнодушным к человеку. «Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка, — пишет Плеханов, — закрывает от художников все источники истинного вдохновения. Он делает их совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни, и осуждает на бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно фантастическими вымыслами. В окончательном результате такой возни получается нечто, не только не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте, но и представляющее собою очевидную нелепость, которую можно защищать лишь с помощью софистического искажения идеалистической теории познания»²¹⁵.

Критика буржуазного искусства, защита гуманистических и реалистических традиций прошлого — это ценнейшая часть эстетического наследия Плеханова. Именно сейчас, когда вновь и вновь искусство капиталистических стран захлестывается упадочными тенденциями, плехановская критика декадентства приобретает исключительную злободневность. И как бы ни были серьезны ошибки Плеханова, они не умаляют его заслуг в развитии мировой культуры.

§ 12. Ленинский этап в развитии марксистской эстетики

Владимир Ильич Ленин (1870—1924) вступил на поприще революционно-практической и теоретической деятельности в условиях новой эпохи, эпохи империализма и пролетарских революций. Гениальность Ленина заключается в том, что он сумел не только творчески применить марксизм в новых сложных условиях, но и развил его дальше, обогатил