участвовали все музыкальные силы города, безразлично, какого класса) решил поставить торжественную обедню Бетховена.

Были приглашены знаменитые солисты, прекрасный оркестр, словом, от концерта ожидали многого. Я выразила желание пойти на концерт, спросив тут же, собираются ли на концерт он и семья. Г. В. ответил, что не любит религиозной музыки. Надо заметить, что к религии Г. В. питал полное отвращение. Он никак не мог понять, каким это образом могут образованные и умные люди найти суб'ективное удовлетворение в миросозерцании бабушек и прабабушек. Что, разумеется, ему нисколько, не мешало считать серьезной задачей научное, историческое исследование религии. Но это— между прочим. Возвращаюсь к концерту. Я продолжала настаивать на том, что концерт несомненно будет весьма интересным. Присоединилась Розалия Марковна Плеханова, и кончилось тем, что Г. В., вся его семья и я отправились слушать „торжественную обедню". Исполнение было классическое, глубоко проникновенное, и сейчас вспоминаю с изумительной отчетливостью это благоговейное величие и силу чувства. Г. В. слушал серьезно, сосредоточенно, и чем дальше, тем отчетливее отражалось на его лице то сильное действие, которое произвело на него исполнение „торжественной обедни".

На возвратном пути он был совершенно погружен в себя, под явным впечатлением музыки.

Ночь была, помню как сейчас, душная (дело было летом), темная, в воздухе зрела гроза.

Улицы Женевы были еще освещены. Плеханов шел с открытой головой, держа шляпу в руках. И в этот момент он казался выше своего обычного роста.

В продолжении недели он вспоминал концерт.

Л. И. Аксельрод.

* * * * * *

Г. В. Плеханов и „научная эстетика".

Среди многочисленных заслуг Плеханова нельзя не указать и на ту, что он был одним из основоположников марксистской социологии искусства. Между тем, как Маркс оставил нам кроме общей концепции исторического материализма лишь сравнительно небольшой фрагмент, посвященный искусству, а Энгельс вопросами искусства и вообще не занимался, между тем как Каутский и Меринг совершали лишь экскурсии в область искусствоведения, да и то лишь в область литературы и почти исключительно немецкой, Плеханов первый из теоретиков марксизма поставил определенно пролебму о

марксистской социологии искусства и, при том, с обычной для него широтой захвата вопроса и обычным для него блеском популяризатора и полемиста.

Так сделался он — заслуга не последняя — основоположником „научной эстетики". Что такое „научная эстетика"?

„Научная эстетика,—говорит он в одном месте,—не дает искусству никаких предписаний, Она говорит ему: ты должен придерживаться таких-то и таких-то приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она не провозглашает вечных законов искусства, она старается издать те вечные законы, которыми обусловливается его историческое развитие. Словом, она об'ективна, как физика, и именно потому, что чужда всякой метафизики". (Судьбы русской критики).

Каковы же основные положения „научной эстестики"?

Они будут здесь изложены словами самого же Плеханова.

„Есть два ряда коренных вопросов в этой области,—вопрос о происхождении и характере эстетического начала, и вопрос о характере и эволюции искусства.

Оба ряда вопросов могут быть разрешены только при свете социологического исследования, точнее, лишь при свете марксистской социологии.

Конечно, первый из этих двух вопросов—вопрос о происхождении и характере так называемого „эстетического" чувства, некоторым образом коренится—как выяснил уже Дарвин—в основах биологии. Эстетическое чувство родилось из борьбы организма и вида за жизнь,—но одним биологическим фактором всех проблем первобытной эстетики мы не разрешим. Никакой биологический закон не об'яснит нам того, засвидетельствованного многими исследователями первобытных народов, факта, что у охотничьих племен господствует орнамент, из животного мира заимствованный, а у племен земледельческих, напротив, орнамент взятый из растительного мира, того факта, что, следовательно, иногда—при одном экономическом строе—красивым считается одно, при другом—другое, как никакой биологический закон не об'яснит нам, почему женщины некоторых диких племен так перегромождают себя железными украшениями, что едва передвигают свое тело, а другие носят такие неудобные сандалии, что в них ходить почти невозможно, хотя и эти железные украшения, и эта в высшей степени неудобная обувь считаются „красивыми": осветить эти явления первобытной эстетики может только социологический метод, устанавливающий, что „красивое" служит целям классовой дифференциации первобытной общины, что „эстетика" служит делу „пафоса расстояния". (Об искусстве).

Биологический метод должен быть поэтому дополнен, даже когда речь идет о первоначальных фазисах цивилизации, методом социологическим.

„Идеал красоты, господствующий в данное время в данном обществе или в данном классе общества, коренится частью в биологических условиях развития человеческого рода, а частью в исторических условиях возникновения и существования общества или класса". (Искусство и общественная жизнь). Ведь несомненно, что понятие о красоте различно у отдельных народов одной и той же расы: значит, не в „биологии" надо искать „причины такого различия". (Об искусстве). В образовании чувства и понятия „красоты",—как указал уже Дарвин,—играет огромную роль психологический закон „антитезы". Например, „пейзаж" кажется красивым по его противоположности „городскому строю", или английская мещанская драма XVIIIв. сконструировалась, как известный литературный жанр, в виде антитезы английской придворной комедии XVIIв. Но как видно из указанных примеров, конкретное содержание закон антитезы получает от социальных условий (рост городской жизни; выступление буржуазии, вытеснившей придворную знать). „Психологическая природа человека делает то, что у него могут быть эстетические понятия, и это дарвиновское начало антитезы играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененую, роль в механизме этих понятий. Но почему данный общественный человек имеет именно эти, а не другие вкусы, отчего ему нравятся именно эти, а не другие предметы—это зависит от окружающих условий" (Об искусстве).

Под каким бы однако влиянием ни сложились те или иные эстетические понятия и оценки—под влиянием ли биологических или же социологических факторов—все, что считается „красивым", в конечном счете есть нечто отнюдь не „бесполезное", а напротив нечто весьма полезное в деле борьбы общественного человека за жизнь.

„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". Само собой понятно, что эта „польза" в огромном большинстве случаев может быть открыта только „научным анализом". Нет спора, главная отличительная черта эстетического наслаждения—его „непосредственность".

Но „польза" все-таки существует, „она все таки лежит в основе эстетического наслаждения" (речь идет здесь, конечно, о пользе не для отдельного лица, а для общественного человека).

„Не человек для красоты, а красота для человека".

Это „утилитаризм"—нет спора,—но утилитаризм, понимаемый в

широком, настоящем смысле слова, т.-е. в смысле „полезного для общества,—племени, рода, класса". (Об искусстве).

Если перейти затем от вопроса о происхождении и характере эстетического начала к вопросу о факторах, определяющих особенности и эволюцию искусства,—ко второму кардинальному вопросу науки об искусстве—то и здесь единственным плодотворным методом исследования является метод социологический, точнее—метод исторического материализма.

Какие силы определяют характер и развитие искусства?

Необходимо прежде всего отмести такой фактор, как географическая среда.

„Непосредственное влияние этой среды на искусство вряд ли существует в сколько нибудь заметной степени". Географическая среда влияет на развитие искусства лишь „посредственно", т.-е. „через общественные отношения, выростающие на основе производительных сил, причем „развитие" последних, конечно, всегда в большей или меньшей степени зависит от географической среды.

Даже на развитие пейзажа географическая среда непосредственного влияния не оказала, ибо „история названной живописи определяется сменой общественных настроений, в свою очередь зависящих от изменений общественных отношений" (Литературные взгляды Белинского).

Отмести или, вернее, свести его к его истинным размерам и подлинному удельному весу необходимо, далее, другой фактор, которому в развитии исскуства приписывается обычно первенствующее значение,—а именно „гениальную личность", единственного „творца" искусства. Всѐ значение „гения" в этой области сводится к тому, что он „дает наилучшее выражение преобладающей эстетической склонности данного общества или данного класса" (Основные вопросы марксизма). „Гений" только лучше других выражает господствующие в эстетике взгляды, которые, однако, и без него нашли бы себе соответствующее художественное воплощение, лишь менее совершенное. „Если бы какие нибудь механические или физиологические причины, не связанные с общим ходом социально-политическаго и духовнаго развития Италии, еще в детстве убили Рафаэля, Микель-Анджело и Леонардо да Винчи, то итальянское искусство было бы менее совершенно, но общее направление его развития в эпоху. Возрождения осталось бы то же. Рафаэль, Леонардо да Винчи и Микель-Анджело не создали этого направления: они были только его лучшими выразителями. „Пробел, который остался бы в итальянском искусстве эпохи Возрождения вследствие ранней смерти их, оказал бы сильное влияние на многие второстепенные особенности в его дальнейшей истории. Но эта история не изменилась бы по существу, если бы только не произошло по

каким нибудь общим причинам какого нибудь существенного изменения в общем ходе духовнаго развития Италии" (К вопросу о роли личности в истории).

Наряду с гениальной личностью, определяющей, яко бы, характер и развитие искусства, обычно выдвигается фактор литературнаго или художественнаго влияния одной страны на другую, но и этот фактор имеет лишь второстепенное значение, тем более, что самое литературное или художественное влияние предполагает наличие адэкватных или аналогичных общественных условий. „Оно прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран".

„Оно совершенно отсутствует, когда это сходство равно нулю. Оно „односторонне, когда один народ по своей отсталости не может ничего дать другому и в смысле формы, и в смысле содержания". Наконец, оно „взаимно",—„при сходстве общественнаго быта и, след., культурного развития" (Монистический взгляд на историю).

Только наличие такого социально-бытового сходства гарантирует и плодотворность литературно-художественного влияния. „Псевдо-классическая французская литература очень нравилась в свое время английской аристократии. Но английская аристократия никогда не могла сравняться со своими французскими образцами. Это потому, что все усилия английских аристократов не могли перенести в Англию тех общественных отношений, при которых расцвела французская псевдоклассическая литература" (Там же).

Ни географическая среда, ни „гениальная личность", ни, наконец, влияние одной страны на другую не могут об'яснить нам ни сущности данного искусства, ни законов его эволюции,—а только—экономика.

Какова же связь между экономикой и искусством?

Непосредственной эта связь является разве в первобытном обществе, на низких ступенях цивилизации. Здесь „производительная деятельность человека влияет прямо на его миросозерцание и на его эстетические вкусы". Здесь, напр, „орнаментика берет свои мотивы у техники, а пляска—едва не самое важное искусство в таком обществе, нередко ограничивается простым воспроизведением производительного процесса. Это особенно у охотничьих племен, стоящих на самой низкой из всех доступных нашему наблюдению ступеней экономического развития" (Основные вопросы марксизма). В цивилизованном обществе, в обществе, разделенном на классы, „непосредственное влияние экономики на искусство и другие идеологии вообще крайне редко". Здесь посредствующим звеном между экономикой и искусством является „психика общественного человека", иначе психология класса, классовая психология. „Если бы мы захотели кратко выразить взгляд

Маркса и Энгельса на отношения знаменитого „основания" и не менее знаменитой „надстройки", то у нас получилось бы вот что:

1) Состояние производительных сил.

2) Обусловленные им экономические отношения.

3) Социально-политический строй, выросший на данной экономической основе.

4) Определяемая, частью, непосредственно экономикой, а, частью, выросшим на ней социально-политическим строем, психика общественного человека.

5) Различные идеологии отражают в себе свойства этой психики.

Эта формула, достаточно широкая, чтобы дать надлежащее место всем „формам" исторического развития, вместе с тем совершенно чужда того эклектизма, который не умеет пойти дальше взаимодействия между различными общественными силами и даже не подозревает, что факт взаимодействия между этими силами еще вовсе не решает вопроса об их происхождении.

Это — монистическая формула. „И эта монистическая формула насквозь пропитана материализмом". (Основные вопросы марксизма).

Вот один пример, уясняющий разнохарактерность связи искусства с экономикой в „первобытном" и в „цивилизованном" обществе.

„Чтобы понять танец австралийской туземки, достаточно знать, какую роль играет собирание женщинами корней дико растущих растений в жизни австралийского племени. А чтобы понять, скажем, менуэт, совершенно недостаточно знание экономики Франции XVIII в. Тут нам приходится иметь дело с танцем, выражающим собой психологию непроизводительного класса. Стало быть, экономический фактор уступает здесь место психологическому, но не забывайте, что самое появление непроизводительных классов в обществе есть продукт его экономическаго развития. Значит, экономический фактор вполне сохраняет свое преобладающее значение, даже уступая честь и место другому" (Основные вопросы марксизма).

Экономика—класс—классовая психология—искусство—такова монистическая концепция марксистского понимания искусства.

„В литературе, искусстве выражается общественная психология, а характер общественной психологии определяется свойствами тех взаимных отношений, в которых находятся люди, составляющие общество. Эти отношения зависят, в последнем счете, от степени развития общественных производительных сил. Каждый значительный шаг в развитии этих сил ведет за собою изменение в общественных отношениях людей, а вследствие этого, и в общественной психологии. Перемены, совершающиеся в общественной психологии (в свою оче-

редь), отразятся с большей или меньшей яркостью и на литературе и искусстве". (Литературные взгляды Белинскаго).

Искусство в цивилизованном (и отчасти уже в первобытном) обществе, таким образом, явление классовое, и как его особенности в данную эпоху у данного народа, так и его эволюция на пространстве веков могут быть должным образом поняты только при свете классовой психологии, классовой борьбы, классовой смены.

„Сказать, что искусство—так же, как и литература, есть отражение жизни, значит высказать хотя и верную, но все-таки очень неопределенную мысль. Чтобы понять, каким образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и изучая ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно об'яснить себе „духовную" историю цивилизованных обществ: ход их „идей" отражает собою историю их классов и их борьбы друг с другом." (Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в.)

И само собою понятно, что „чем более обостряется классовая борьба в данной стране, тем сильнее становится ее влияние на психологию борющихся классов. Кто хочет изучать идеологию в обществе, разделенном на классы, тому необходимо внимательно следить за этим явлением. Иначе он ничего не поймет". (Основные вопросы марксизма.) И потому пусть тот, кто этого понять не может или не хочет, лучше не берется за истолкование искусства. „Человек, не отдающий себе отчета в той борьбе, многовековой и многообразный процесс которой составляет историю, не может быть сознательным художественным критиком". (Судьба русской критики.)

Основное положение марксистской социологии о классовом характере всякого искусства отнюдь не опровергается тем фактом, что иногда писатели или художники фрондируют против своего класса, больше даже, презирают его, ругают его, отрекаются о него. Такой „разрыв" художника с своей средой отнюдь не есть доказательство в пользу надклассового или внеклассового характера искусства. Так напр., французские романтики были явно в контрах с французской буржуазией, поглощенной до ушей копеечными интересами и идеалами, и „это пренебрежительное отношение „тонко" чувствующей élite к „тупым буржуа" и до сих пор вводит в заблуждение наивных людей, решительно неспособных понять, благодаря ему, архибуржуазный характер романтиков". И романтики Франции не единственный такой пример. „Подобный разлад между идеологами и тем классом, стремления и вкусы которого они выражают, не редкость. Им об'яс-

няются весьма многие особенности в умственном и хозяйственном развитии человечества". (Основные вопросы марксизма) (напр., господство в известные эпохи теории „искусства для искусства", о чем ниже) [1]). Классовый характер искусства и социально-классовые причины его эволюции прекрасно иллюстрирует французская драма и французская живопись XVIII в. Классическая трагедия Расина и классическая живопись Лебрена и по содержанию и по форме были продуктом придворно-аристократической среды. Даже пресловутый „закон трех единств", как доказано уже другими, порожден психологией этой социальной среды. Как только буржуазия конституировалась как класс для себя, она сейчас же создала свою драму и свою живопись. Так как всякое восстание против господствующего класса, прежде чем получить революционно-политический характер, вытекает из оскорбленного нравственного чувства, то буржуазная драма и буржуазная живопись XVIII в., реально-бытовая, была проникнута морализующим духом, подобно тому, как в буржуазной или слезливой комедии Дидро и др. „человек среднего состояния противополагал свои домашние добродетели глубоко-испорченной аристократии", так тот же Дидро прославлял сантиментально—бытовые картины Греза за их „нравственное" содержание. Как только французская буржуазия почувствовала себя достаточно сильной, чтобы перейти к нападению на старый порядок, слезливая комедия и бытовой жанр должны были отмереть. „Речь шла теперь уже не об устранении аристократических пороков, а об устранении самой аристократии". Добродетельная семейственность уступала место добродетели политической. В драме и в живописи снова возраждается классицизм, но уже не притворный, а революционный, протестующий против деспотизма короны и церкви, прославляющий республиканскую доблесть античных героев. Дидро и Греза сменяют Ж. М. Шенье и Давид—поэт и художник революции. Форма осталась старой („ложно классической"), на содержание изменилось. А когда после Великой революции французская буржуазия стала у власти, она, естественно, перестала увлекаться древними республиканскими „героями" и потому классицизм, превратившийся за

[1]) Правда, иногда у Плеханова выходит так, что известное художественное течение является не художественным выражением психологии того или иного класса, а простым заимствованием с чужой стороны, лишенным социологического базиса. Так толкует он в одном месте русское декадентство, которое якобы (в виду экономической отсталости России) „не может быть в достаточной степени об'яснено нашими домашними причинами. Это простое заимствование с Запада". „Занесенное к нам со стороны, „декадентство" однако и у нас то же самое „порождение бледной немочи", сопровождающей упадок класса, господствующего теперь в Западной Европе" (Искусство и общественная жизнь). Но ведь понятно, что заимствовать упадочное искусство могли только упадочный класс или упадочная группа, а разве октябрьская революция и все ей сопутствовавшие явления не доказали яснее ясного „бледную немочь" как русской буржуазии, так и буржуазной интеллигенции России.

исчезновением его революционной души в простую „совокупность внешних приемов художественного творчества, ни для чего теперь не нужных, странных, неудобных", неизбежно должен был отмереть, уступив место новому стилю — романтизму. (Франц. драма и жив. XVIII в.) Тот же закон регулирует эволюцию всякого искусства, всякой литературы—в том числе и русской, в первой половине XIX в. дворянской, что не значит, конечно, что все эти писатели (Пушкин, Лермонтов, Толстой) были „ограниченными сторонниками сословных привиллегий", но „всякий писатель является не только выразителем выдвинувшей его общественной среды, но и ее продуктом', всякий писатель вносит с собою в литературу симпатии и антипатии своей среды, ее миросозерцание, привычки, мысли и даже язык" (Некрасов). Вместе со сменой дворянской интеллигенции разночинцем, литература дворянская сменяется разночинской, все характерные особенности которой—столь противоположные дворянской: преобладание общественного интереса над литературным его выражением, протестующее настроение, пренебрежительное отношение к композиции, стилю, языку, как показано в мастерском анализе—были обусловлены психологией разночинца, в свою очередь обусловленной его социальным положением (Гл. Успенский).

Только, если мы встанем на точку зрения классового истолкования искусства, поймем мы и, почему иногда господствует теория „искусство для жизни", а иногда напротив теория „искусство для искусства." Вопрос о том, может ли быть искусство само себе целью, решался различно в различные эпохи (Литерат. взгляды Белинского). Всегда, когда художник чувствует живую связь с окружающей общественной средой, он мыслит свое искусство, как обслуживающее жизнь, как влияющее на жизнь (французские писатели XVIII в., ранние французские романтики-реакционеры). И при том художник может быть выразителем класса прогрессивного или класса реакционного,— это совершенно не влияет на его принципиальное отношение к искусству,—это отразится только на выражаемых им в его искусстве идеях. Когда же между художником и окружающей его общественной средой происходит „разлад", когда окружающая среда кажется художнику столь низменной, что ее и обслуживать не стоит, то он проклямирует принцип „искусство для искусства" (Пушкин в николаевскую эпоху, французские романтики и первые реалисты типа Флобера). „Этот разлад выгодно отражается на художественном творчестве в той самой мере, в какой он помогает художникам подняться выше окружающей среды". Если таким образом иногда господство „чистого искусства" является последствием „разлада" между художником и его классом, то в других случаях оно воцаряется, когда против господствующего класса поднимается другой, и принцип „искусство для искусства"

имеет тогда своим назначением оберечь искусство от вторжения в него идей и настроений, опасных для господства командующего класса (пример Т. Готье). Если в первом из указанных случаев теория „чистого искусства" идет рука об руку с общественным индифферентизмом, то во втором случае, она связана с сознательной реакционностью. „Чем более усиливалось в новейшей Европе освободительное движение, направленное против буржуазного строя, тем сознательнее становилась привязанность к этому строю сторонников искусства для искусства". „Теперь—прибавляет Плеханов,—и Россия достигла такой высоты экономического развития, на которой сторонники теории искусства для искусства становятся сознательными защитниками социального порядка, основанного на эксплуатации одного класса другим" (Искусство и общественная жизнь). Это „чистое" искусство, столь оберегаемое буржуазией от воздействия пролетарского движения, является ли оно по крайней мере художественно-ценным?

На этот вопрос Плеханов отвечает категорически „нет".

Когда известный класс сходит со сцены, то он может создать только искусство упадочное. „По мере того, как класс созревает для гибели, идеология его утрачивает свою внутреннюю ценность." „Искусство, создаваемое его переживаниями, падает." Не в силах опереться в своем творчестве на свой класс, духовная, жизнь которого иссякает, художник поневоле уходит в себя, в свое личное „я". А когда человек считает единственной реальностью свое собственное „я", тогда он не может допустить, что существует об'ективная, разумная, т.-е. закономерная связь между этим „я", с одной стороны, и окружающим его внешним миром—с другой. Внешний мир должен ему представляться или совсем нереальным, или же реальным только отчасти, только в той мере, в какой его существование опирается на единственную истинную реальность, т.-е. на наше „я". Прекращается связь худежника с „землей". Его фантазия уходит в „небо". Он становится мистиком (Искусство и обществ. жизнь). Искусство упадочного класса становится далее безидейным.

„Когда господствующие классы еще стремились вперед, то идейность не пугала их, а напротив, привлекала их. Теперь же эти классы, в лучшем случае, стоят на одном месте, и потому идейность им не нужна совсем, или нужна только в минимальных дозах" (Пролетарское движение и буржуазное искусство).

„Новейшая эстетика твердит: идейная поэзия не есть поэзия, это публицистика, это проза,—поэт ничего не только не доказывает, но и не „рассказывает". На самом деле, поэзия всегда что-нибудь „рассказывает", потому что всегда что-нибудь выражает. Конечно, она рассказывает на свой особый лад (т.-е. образом, а не логическим доводом). Но из этого вовсе не следует, что в художественном произве-

дении идея не имеет значения. Скажу больше: не может быть художественного произведения, лишенного идейного содержания. Даже произведения, авторы которых дорожат только формой, всегда выражают известное—безнадежно-отрицательное отношение их авторов к окружающей общественной среде." (Искусство и общественная жизнь).

Новейшая эстетика твердит: идейная живопись—это не живопись, а „литературщина".

Но „почему живопись не должна изображать по-своему, т.-е. красками, а не словами то, что изображает литература? Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека, и живопись вовсе не составляет исключения из общего правила. Замечательно, что те самые люди, которые хотели бы отделить целой крепостью живопись от литературы, часто приветствуют слияние—мнимое, невозможное—живописи с музыкой." (Пролетарское движение и буржуазное искусство).

К чему привела „безидейность" в живописи? К импрессионизму. А импрессионизм сделал героем картины не человека с его многообразными переживаниями, а—свет, т.-е. ощущение. „Но ощущение света—именно только ощущение, т.-е. оно не чувство, пока еще не мысль". Если это „реализм", то реализм „поверхностный", останавливающийся только на „коре явлений". Художникам ничего другого не оставалось, как придумывать все новые световые эффекты, все более удивительные, все более искусственные. [1]) (Искусство и обществ жизнь).

Однако само буржуазное искусство в конце-концов отреклось от своей „безидейности".

Чем выше подымались волны пролетарского моря, грозя смыть твердыню капитализма, тем „сознательнее" становилась приверженность писателей и художников к существующему строю, а чем она становилась сознательнее, „тем менее могли они остаться равнодушными к идейному содержанию своих произведений". Но „их слепота по отношению к новому течению, направленному к обновлению всей общественной жизни, делала их взгляды ошибочными, узкими, односторонними", а эти ошибочные, узкие и односторонние взгляды их неизбежно понижали и самую „художественность" их произведений, как показывает пример Ибсена, Гамсуна, Бурже и др. („Ибсен", „Искусство и общественная жизнь"). Не остановились на „безидей-

[1]) В другом месте Плеханов дает более положительную оценку импрессионизма. Подчеркивая и здесь, что „безидейность первородный грех" импрессионистов, Плеханов однако указывает и на их положительную сторону, на их технику, на то, что они изображали природу в улыбке света, в этом отношении импрессионисты работали даже для социалистического общества, которое будет любить свет не меньше, а природу больше, нежели современное (Пролет. движ. и бурж. искусство).

ном искусстве" и художники. И они решили перейти от „света" и „ощущений" к человеку с его многоразличными переживаниями. Они также стали искать „идейного содержания", „но это не так легко". Эти художники—крайние индивидуалисты и суб'ективисты, а „кто считает свое „я" единственною реальностью, неизбежно становится круглым бедняком по части идей". В результате кубизм, эта „чепуха в кубе".

Возможно ли возрождение буржуазного искусства силами самой буржуазии? Нет.

„Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка закрывает от художника все источники истинного вдохновения. Он делает их совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни и осуждает их на бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно-фантастическими вымыслами. В окончательном результате такой возни получается нечто не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте". (Искусство и общественная жизнь).

Правда, в последние годы художники все чаще пытаются стать на точку зрения пролетариата, слиться с ним, вдохновляться его идеалом,—достаточно вспомнить Менье, Бисбрука и др. Но эти и им подобные художники, возродившие и возрождающие забытое „идейное" искусство, не поняли сокровенной сущности пролетарского движения, его революционности. Они изображают рабочего лишь, как „угнетенного и обиженного". Дальше этого они не идут. „Так осталось новейшее искусство глухо к стремлениям рабочего класса". (Пролетарское движение и буржуазное искусство). Таким образом искусство буржуазной поры, поры буржуазного „декаданса", безнадежно. „Оно должно быть упадочным". „Это неизбежно". „И напрасно мы стали бы возмущаться".

Так остается „научная эстетика" до конца верна своему принципу—только наблюдать, только об'яснять... Но пребывая до конца „об'ективной", она своим анализом беспощадно вскрывает „общественное зло". „Истинно-научная", она вместе с тем—„публицистическая". Но не в старом смысле этого слова, как оно толковалось „просветителями" — идеологами разночинной интеллигенции, — не в том смысле, что художественным произведением пользовались лишь как поводом, как предлогом для защиты тех или иных полезных для известного класса и его интеллигенции идей.

„Научная эстетика" публицистична по-иному.

Стоя на классовой точке зрения, усматривая в искусстве—идеологию классовую, она по нем имеет возможность судить о росте, процветании, вырождении и гибели классов и за видимо отвлеченными от жизни эстетическими понятиями и художественными обра

зами она отчетливо видит, как встают огненные письмена — „факел мене фарес“, которые рука истории чертит для тех, кто обречен. В этом „великая общественная сила научной критики“, и кто раз узнал эту силу, тот уж „не захочет браться за орудие критики публицистической (в ковычках), подобно тому, как человек, узнавший силу магазинного ружья, не вернется к первобытному луку“ (Судьбы русской критики).

В. Фриче.

* * * * * *

Плеханов в борьбе с противниками революционного марксизма.

1.

Русский марксизм, главным основоположником и учителем которого был Плеханов, должен был неизбежно начать с критики народничества, как идейного течения, всецело господствовавшего над умами революционной молодежи того времени. Русскому марксизму необходимо было, прежде всего, завоевать себе право гражданства в умах передовой российской интеллигенции и распропагандированных рабочих. Это была долгая и упорная борьба, борьба с закоренелыми предрассудками, освященными героическим и мученическим ореолом революционеров 70-х и начала 80-х гг.

Она продолжалась с 1883 г., т.-е. с момента образования „Группы Освобождения Труда“, вплоть до 1896 г., до знаменитой летней стачки 30 тысяч ткачей и прядильщиков в Петербурге, когда рабочий класс своей практикой лучше всего доказал самым упрямым или слепым людям правильность марксистской теории, и когда социал-демократия сделалась общепризнанной силой, общепризнанным фактором русской жизни.

И до самой середины 90-х годов, когда появилось новое поколение молодых марксистов (сперва Струве, сразу обнаруживший в своем марксизме определенный буржуазный душок, и потом Потресов, Мартов и особенно Ленин),—все это время главная тяжесть борьбы с народничеством и прокладывания совершенно новых путей в русской общественной мысли выпала на долю почти исключительно одного Плеханова.

Именно он, огромная идейная работа, проделанная им за эти годы, начав с привлечения немногих одиночек и небольших кружков в разных городах России, спустя 12 лет, с выходом в свет „Мо-