

риализму“, составленный т. Я. Розановым. Список очень маленький—в нем около 60—70 названий—и составлен крайне неряшливо, даже марксистские журналы конца 90 и начала 900 г. не просмотрены достаточно внимательно.

Закончим нашу рецензию тем же, чем и начали: создать хрестоматии по вопросам марксистских теорий дело нужное и неотложное, но это нужно делать умеючи и уж во всяком случае лучше, чем это сделали наши украинские товарищи.

К учащейся молодежи нужно больше внимания.

В. Р.

Г. Плеханов. „Искусство и общественная жизнь“.—Издание московского Института Журналистики. М. 1922 года.

В каком отношении находится искусство к действительности? Существует ли какая-нибудь зависимость между искусством и общественной жизнью?

Эти вопросы—кардинальные и спорные вопросы искусства—и служат предметом обсуждения в реферируемой брошюре.

Г. В. Плеханова занимают два вопроса, или скорее один вопрос, для правильного решения которого ему приходится предварительно ставить два новых вопроса.

„Какой из этих двух прямо противоположных взглядов на задачу искусства (искусство для жизни или искусство для искусства)—может быть признан правильным?“—такая формулировка вопроса способна породить неправильное понимание существа дела. На этот, как и на все подобные „вопросы, нельзя смотреть с точки зрения долга“. Было бы правильнее вопрос поставить иначе: „каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художника и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется склонность к искусству для искусства?“ (ст. 11). Правильное решение этого вопроса сильно облегчит решение другого, тесно с ним связанного: „Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется так называемый утилитарный взгляд на искусство, т.-е. склонность придавать его произведениям „значение приговора о явлениях жизни“. На огромном количестве примеров из нашей и западно-европейской литературы Плеханов приходит к выводу, который для современного читателя не будет представляться трудно воспринимаемым.

„Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада с окружающей их общественной средой“. На примере наших утилитаристов—60-ников, художников времен Великой Французской революции, художников времен революции 48 года он показывает, что и так называемый утилитарный взгляд на искусство, т.-е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всегда ее сопровождающая радостная готовность участвовать в общественных битвах возникает и укрепляется там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством“.

Эти два ответа, повторяем, для нашего читателя будут тем более понятны, что вся современная художественная литература, в громадной своей части воспевающая вещи ничего общего с гражданской доблестью не имеющие, исходит из групп и слоев, действительно безнадежно оторванных от окружающей революционной среды.

Еще до сих пор существует и крепко держится мнение, будто так наз. утилитарный взгляд на искусство „разделяется преимущественно революционерами, или вообще людьми передового образа мыслей“. Одни видят в этом положении лишнее доказательство прогив этого взгляда, другие — за него. Плеханов прекрасно, на большом количестве примеров, показывает, что не только революционеры, но даже такие мордобойные реакционеры, как Николай I и его слуги, Людовик XIV, Наполеон I, Наполеон III—все они старались использовать искусство в своих целях, не одинаково удачно, но с одинаковым рвением, все они питали большую склонность к „утилитарному искусству“.

Каково отношение социализма к искусству для искусства?

„В социалистическом обществе увлечение искусством для искусства делается чисто логически невозможным в той же самой мере, в какой прекратится опощление общественной морали, являющейся теперь неизбежным следствием стремления господствующего класса сохранить свои привилегии“. Это—в назидание многим из наших товарищей, утверждающим, что в социалистическом обществе утилитарный взгляд на искусство уступит место „чистому искусству“.

На всех замечательных мыслях, высказанных в этой статье Г. В. Плехановым, мы остановиться не можем, вследствие недостатка места. Отметим лишь несколько мыслей его о современном буржуазном искусстве.

„Нынешним эстетам,—утверждает Плеханов,—необходим такой общественный строй, который вынуждал бы пролетариат трудиться в то время, как они предаются возвышенному наслаждению... в роде рисования и раскрашивания кубов и других стереометрических фигур. Органически неспособные к какому нибудь серьезному труду, они испытывают искреннейшее негодование при мысли о таком общественном строе, в котором совсем не будет бездельников“.

Не в бровь, а в глаз нашим современным иммажинистам, футуристам, кубистам, мистикам, декадентам (остались еще и такие!) и иным. В самые жестокие моменты освободительной борьбы пролетариата за разрушение мира бездельников, где были они, певцы безделья? Конечно в лагере врагов рабочего класса, и вчерашние бессребренные поэты, поклонники чистого искусства устраивали вместе с монархистами заговоры против рабочей революции.

Плеханов и не думает утверждать, что современные художники „должны“ вдохновляться освободительными стремлениями пролетариата. „Нет, если яблоня должна родить яблоки, а грушевое дерево приносит груши, то художники, стоящие на точке зрения буржуазии, должны восставать против указанных стремлений. Искусство времен упадка „должно“ быть упадочным (декадентским), это неизбежно“.—Совершенно правильно—это неизбежно, и напрасно некоторые наши товарищи пытаются оспаривать этот взгляд, называя его чрезмерно об’ективистским—в этом об’ективизме сила этого взгляда. Сегодня, в дни жесточайшего упадка буржуазного искусства, сопровождающего упадок буржуазных порядков—разве не с очевидностью дня доказывается правильность утверждений Г. В. Плеханова?

Буржуазное искусство времен разрушения капиталистического общества не может быть иным, как упадочным.

Книжку эту прочтут все, кого сколько нибудь волнуют вопросы искусства, ее прочтут с величайшей пользой и все те, кого интересует вопрос о применении марксистского метода к исследованию общественных явлений—статья Плеханова прекрасный образец.

Однако читатель не будет благодарен издательству.

Такие издания обыкновенно снабжаются предисловиями. И тут имеется таковое, написанное М. Мебелем.

Но вот в чем беда: из этого предисловия читатель ничего не узнает кроме нескольких общих, ничего не говорящих, либо давно известных, либо очевидных „истин“, в роде того, что К. Чуковский обругал Плеханова, что у Плеханова можно научиться марксизму и т. д.

Читатель ждет от автора предисловия не „рекомендательного письма“—и без рекомендации М. Мебеля наш российский читатель достаточно хорошо знает Плеханова и ценит его. Читатель ждет, что в этом предисловии будет дан общий очерк взгляда Плеханова на искусство, его прежних работ в этой области, в какой связи находится публикуемая статья к тем, которые были опубликованы к концу 90-ых г.г.; он ждет, что М. Мебель расскажет, какова научная социологическая ценность исследований Плеханова и, наконец, он ждет от М. Мебеля нескольких слов о том, какое влияние оказали исследования Плеханова на социалистическую мысль России и Запада.

Само собой разумеется, это очень трудная задача, и требуется много знаний, труда и времени, чтобы удовлетворительно ответить на все эти вопросы, но ведь из того, что трудно, не следует, что можно и нужно издавать Плеханова с ничего не говорящими предисловиями.

Если бы М. Мебель написал „труд“, и Плеханов приложил к ней свое „рекомендательное письмо“,—то это имело бы очень большой резон. Но обратное, когда Мебель на трех с лишним страницах развивает „поводу“ и „взгляд и нечто“—неприятно.

Плеханов заслужил более достойного к себе отношения.

V. V.

**Энгельс Ф. Забытые письма.** Письма Ф. Энгельса к И. Ф. Беккеру. С введением Э. Эйхгорна. Перевод с немецкого с предисловием М. Себрякова. Петербург. Гос. Издат. 1922 г.

Война не прошла бесследно и для литературных нравов. Плагиат, который прежде стыдливо скрывался или облекался в более приличную форму, теперь практикуется невозбранно. Немецкий „независемец“ Эмиль Эйхгорн, бывший редактор „Vorwärts'a“, центрального органа социал-демократической партии, а после революции известный полицей-президент Берлина, в 1920 г. опубликовал „Забытые письма“ Энгельса к Беккеру.

Слово „забытые“ может означать, что письма эти были напечатаны много лет назад в каком-нибудь мало известном журнале, откуда их извлек Эйхгорн. Но именно он не мог не помнить, что письма эти были опубликованы не далее, как в июне—июле 1914 г. и как раз в том органе, редактором которого он состоял.

Письма были найдены мной в бумагах Беккера и были напечатаны с введением и примечаниями. Эйхгорн использовал все это, выпустив только пару заметок, из которых слишком ясно видно было, кто является автором примечаний и издателем писем. Но, в конце-концов, немецкий читатель получал все-таки письма Энгельса, писанные на немецком языке без всяких искажений, письма, представляющие большой интерес для истории немецкой социал-демократии в эпоху закона против социалистов, а также для самого Энгельса и его отношений к Беккеру и Марксу. Можно даже спасибо сказать Эйхгорну, что он извлек их из „Vorwärts'a“ на свет божий! В сущности для читателя безразлично, изданы ли письма Эйхгорном или Рязановым и примечания, ведь тоже не станут ни хуже, ни лучше, если они будут подписаны не Рязановым, а Эйхгорном.

Другое дело, когда эти „забытые письма“ появляются на русском языке. Вы вправе требовать от издателя не элементарных правил приличия