

Право перевода и перепечатки
закреплено за Издательством.
По всем делам, связанным с
названным правом, следует обра-
щаться к Изд-ву Артели Писа-
телей „К р у г“: Москва,
Бригадный пер., 14.

W 238
493

А. ЛЕЖНЕВ

801-15
2533

905

ВОПРОСЫ
ЛИТЕРАТУРЫ и КРИТИКИ

XXVI-3979



~~40-5303~~



ИЗД-ВО АРТЕЛИ ПИСАТЕЛЕЙ
„КРУГ“
МОСКВА — ЛЕНИНГРАД

ПЛЕХАНОВ И СОВРЕМЕННАЯ КРИТИКА.

Если выход в свет каждого нового тома сочинений Плеханова является для широких кругов читателей событием, если — в особенности — усердно изучаются его статьи о литературе и искусстве, то это еще не значит, что они получили признание со стороны тех, которые специально занимаются вопросами литературы и искусства, со стороны критиков и искусствоведов, даже марксистов.

У не-марксистов отношение к ним самое отрицательное, что, впрочем, не ново и не неожиданно. Для формалистов работы Плеханова — собрание догматических, априорных, произвольных и не доказанных положений, которыми не только нельзя руководствоваться в деле литературного исследования, но которые обязательно это исследование уведут в сторону, затруднят его или даже сделают вовсе невозможным. О типе их возражений может дать представление следующая (весьма близкий к действительности) диалог между марксистом и формалистом:

М. (указывая на XIV т. Плеханова): Хорошая книга.

Ф. (поправляет): Умная, но не хорошая.

М. (пародируя Ф.): Потому и хорошая, что умная.

Ф.: Какая же хорошая! Вот Плеханов утверждает, что искусство падающего класса не может дать сколько-нибудь замечательных произведений. А позвольте спросить: когда и кем это было доказано? Никогда и никем. Пушкин — представитель какого класса? Падающего дворянства. Да, да, падающего — почитайте-ка письма той эпохи. А Лев Толстой? Считают образцом творчества молодого класса поэмы Гомера. А теперь доказано, что простота и архаичность «Илиады» стилизованы, искусственно подделаны под народную старину представителями высокой и клонившейся к упадку культуры.

Но и среди критиков марксистов существуют группы, относящиеся к Плеханову не менее (или немногим менее) отрицательно. Одни считают, что в статьях Плеханова мы имеем лишь ряд общих мест, пусть бесспорных, но закостеневших в своей бесспорности, ряд застывших, потерявших живую силу положений: род монумента; — быть может и импозантного, но мертвого. Для других (Чужак) Плеханов — последний дворянской культуры, руководствующийся в своих суждениях об искусстве не объективно-научным марксистским критерием, а личными, по существу, консервативными, вкусовыми пристрастиями. Наконец, третьи (фор-соц'ы) полагают, что Плеханов со своим методом ходит лишь вокруг да около искусства; его работы — не более как «рассуждения о рассуждениях». Это, в лучшем случае, очерки по истории культуры. Главный грех Плеханова в том, что он объясняет искусство общественной психологией. Между тем объяснять стиль общественной психологией так же нелепо, как формулу электро-мотора индивидуалистической психологией капиталиста. Понять социальную природу художественных форм — значит непосредственно вывести их из техники и экономики общества.

Легко видеть, что некоторые из этих возражений противоречат друг другу. Если б, например, работы Плеханова были действительно собранием закостеневших в своей бесспорности общих мест, они бы не вызвали ожесточенных нападок фор-соцов. Нетрудно также видеть несостоятельность формалистских опровержений, отличающихся, правда, краткостью, но отнюдь не вразумительностью. Ни Плеханов, ни какой-либо другой марксист не утверждали, будто падающий класс подвергается поголовному физическому вырождению. Дело идет только об общественной деградации. Талантливые писатели, а значит и талантливые произведения могут появляться и у падающего класса, но то обстоятельство, что класс падает и деградирует, лишает художников принадлежащих к нему, широкого и объективного взгляда на вещи, понимания и сочувствия великим идеям своего времени, — словом, ограничивает его горизонт и обедняет его содержание. Поэтому и в этом смысле шансы появления крупного произведения сильно уменьшаются. Что же касается Пушкина, то, конечно, его нельзя считать представителем падающего класса, ибо дворянство в ту эпоху далеко не сыграло своей роли, оно было единственным культурным

классом, развитие русской культуры происходило тогда в нем и через него. Пушкина надо считать представителем не вырождающегося, а скорее буржуазно-перерождающегося дворянства. Неудачен и пример с Гомером: если бы даже факт стилизации был твердо установлен (в чем мы сомневаемся), это бы и тогда доказывало не то, что хочет наш формалист, а совсем другое, именно: 1) что падающим классам свойственно подражательное, пассивное, декадентское искусство, т.-е. как раз то, что утверждает Плеханов; 2) что впечатление свежести, непосредственности, здоровья поэмы Гомера производят именно потому, что подражают н а р о д н о м у, здоровому творчеству, творчеству молодых классов, т.-е. опять то, что говорит Плеханов.

Мы разобрали, конечно, лишь частное возражение формалистов. Но несколько не убедительнее и прочие их аргументы, обнаруживающие только полное непонимание той теории, против которой они направлены. Нам уже пришлось однажды (на страницах «Красной Нови») разобрать большую часть этих аргументов, так что сейчас мы считаем себя вправе ограничиться сказанным.

Очередное чудачество читинского чудака можно было бы оставить без внимания. По собственному признанию этого Колумба, его великие открытия производятся им в состоянии сомнамбулизма, а подобные патологические состояния подлежат велению не литературной критики, а совсем другой отрасли науки. Но так как мнение, высказанное Чужаком, разделяется известным, хотя и небольшим, кругом лиц, причастных к искусству и интересующихся им, то придется на нем несколько остановиться.

Основной грех Чужака заключается в том, что, как правильно отметил Якубовский, он смешивает теорию Плеханова с его субъективными оценками. Плеханов построил теорию научной, марксистской эстетики. Кроме того, он, в качестве критика, высказывал те или иные суждения по вопросам современного ему искусства. Эти суждения могли быть иногда и неверными, но это еще не доказывает неправильности его общих теоретических положений, подобно тому, как иные ошибки Маркса при оценке политической ситуации не доказывали ошибочности марксизма. Литературная критика не достигла еще степеней точной науки и вкусовые пристрастия в ней все еще играют заметную роль, особенно в текущей критике, где неизбежно приходится опе-

ривать со многими неизвестными. От этого субъективизма, при настоящем положении искусствоведения, не могут быть свободны и сами архи-лефые критики, как бы они этого ни хотели. Но если субъективные «вкусовые» оценки у Плеханова были и не могли не быть, то совершенно неправильна их квалификация, как дворянско-эстетских уклонов. Да, Плеханов любил классическую литературу, любил Пушкина и Гете. К этому тяжкому преху надо прибавить еще одно преступление: он резко осудил искусство декаданта, символизм и ранний футуризм (напомним, что он знал только предреволюционный футуризм). Но вот странное обстоятельство: поклонником классической литературы оказывается и Маркс. Его любимые писатели: Гете, Шекспир и греческие трагики. Больше того; он считает, что пролетариату будет очень полезно познакомиться с античной литературой. В письме к Лассалю он советует ему придерживаться (в драматургии) Шекспира с его объективизмом. Те же взгляды разделялись и Энгельсом. Франц Меринг всю свою жизнь старается приблизить немецких классиков к пролетариату. Он называет германских рабочих наследниками Лессинга и Шиллера и утверждает, что только в социалистическом обществе Гете будет как следует понят и оценен. Этих воззрений придерживается и Клара Цеткин. Оба они характеризуют последние направления буржуазного искусства (символизм, футуризм, экспрессионизм) так же, как Плеханов. К ним примыкает Роза Люксембург, страстная почитательница Гете и Толстого. Наконец, ту же мысль выражает Ленин, говоря, что Пушкина понимает и признает, а Маяковского не приемлет.

Мы привели все это не для того, чтобы укрыть Плеханова под сень непререкаемых авторитетов. Мы вовсе не думаем, что какая-нибудь мысль становится правильной только оттого, что она подтверждается рядом хотя бы самых авторитетных свидетельств. Но те, что обвиняют Плеханова в дворянско-эстетских пристрастиях, должны были бы задуматься над следующим вопросом: хорошо, можно еще допустить, вообще говоря, что у Плеханова есть такие пристрастия, сохранившиеся, как своего рода атавизм: такие случайности мыслимы. Но чем же объяснить, что эти пристрастия сказываются и у Маркса, Энгельса, Ленина, Люксембург, Меринга, Цеткина, т.-е. у людей, у которых классовое пролетарское сознание проявлялось с наибольшей чистотой, у людей, об-

основавших и развивших то учение, метод, мировоззрение, которое и т. Чужак считает основной частью пролетарской культуры? Случайностью тут уж ничего не объяснить, случайность тут превращается в правило. Остается одно из двух: либо предположить, что марксизм каким-то образом, но неразрывно связан с дворянским эстетизмом (что, конечно, достаточно нелепо), либо усомниться в правильности наклеивания на Плеханова дворянско-эстетского ярлыка и поискать, нет ли за субъективизмом его оценок какой-нибудь субъективной закономерности, обязательной для марксиста. И мы считаем, что в высокой оценке классицизма и его пригодности и нужности для пролетариата, а также в осуждении искусства упадочного сказывается нечто гораздо большее, чем простое «вкусное» пристрастие.

Перейдем к фор-соцам (т.е. сторонникам формально-социологического метода). «Рассуждения о рассуждениях» — эта презрительная характеристика кажется многим убийственно-меткой. Мы решительно отказываемся понять, в чем ее жало. Хорошо, пусть — «рассуждения о рассуждениях». Что же в этом плохого? Ведь и марксова критика политической экономии была рассуждением о рассуждениях. Всякая критика есть рассуждение, а когда она касается каких-нибудь систем, идеологий, то она будет рассуждением о рассуждениях. В конце концов, любое литературное исследование, будь оно произведено даже фор-соцом, есть не более, как «слова о словах».

Замечание о «рассуждениях» можно понять только так, что литературная критика должна не заниматься исследованием идеологии (точнее — содержания), а лишь исследованием формы: утверждение для марксиста по меньшей мере рискованное.

Заслуга Плеханова отчасти и заключается в том, что он доказал, что такой взгляд на задачи критики несостоятелен. Но тот, кто утверждает, что Плеханов затрагивал только вопросы идеологии, «содержанья», обходя вопросы формы, стиля, тот, конечно, неправ. Несомненно ударение в своих работах Плеханов чаще всего ставил на «содержании», но и в области социологического «объяснения» стиля, смены одного стиля другим, он сделал немало. В этом отношении особенно интересна его статья о французской драме и живописи XVIII века. Мы позволим себе привести оттуда следующую, довольно длинную выдержку:

«Со стороны формы в классической трагедии должны, прежде всего, обратить на себя наше внимание знаменитые три единства, из-за которых велось так много спора впоследствии, в эпоху вечно памятной в летописях французской литературы борьбы романтиков с классиками. Теория этих единств была известна во Франции еще со времен Возрождения; но литературным законом, непререкаемым правилом хорошего «вкуса» она стала только в семнадцатом веке... Пропагандистом теории трех единств выступил в начале тридцатых годов семнадцатого века Мерэ. В 1634 г. поставлена была его трагедия «Sophonisbe», — первая трагедия, написанная по «правилам». Она вызвала полемику, в которой противники «правил» выставляли против них доводы, во многом напоминающие романтиков. На защиту трех единств ополчились ученые поклонники античной литературы (les érudits), и они одержали решительную и прочную победу. Но чему они обязаны были своей победой? Во всяком случае не своей «эрудиции», до которой публике было очень мало дела, а возраставшей требовательности высшего класса, для которого становились невыносимы наивные сценические несообразности предшествовавшей эпохе. «Единства имели за себя такую идею, которая должна была увлечь за собой благовоспитанных людей, — продолжает Лансон, — идею точного подражания действительности, способного вызвать надлежащую иллюзию. В своем настоящем значении единства представляют собой м и н и м у м условности... Таким образом торжество единств было на самом деле победой реализма над воображением».

Таким образом победила здесь собственно утонченность аристократического вкуса, возраставшая вместе с упрочением «благородной и благосклонной монархии». Дальнейшие успехи театральной техники сделали точное подражание действительности вполне возможным и без соблюдения единств; но представление о них ассоциировалось в умах зрителей с целым рядом других дорогих и важных для них представлений, и потому их теория приобрела как бы самостоятельную ценность, опиравшуюся на будто бы неоспоримые требования хорошего вкуса. Впоследствии господство трех единств подержано было, как мы увидим ниже, другими общественными причинами, и потому их теория защищалась даже теми, которые ненавидели аристократию. Борьба с ними стала очень трудной: чтобы ниспровергнуть их, романтикам потребова-

лось много остроумия, настойчивости и почти революционной энергии.

Раз коснувшись театральной техники, заметим еще следующее:

Аристократическое происхождение французской трагедии наложило свою печать, между прочим, и на искусство актеров. Всем известно, например, что игра французских драматических актеров отличается некоторой искусственностью и ходульностью, производящей довольно неприятное впечатление на непривычного зрителя. Кто видал Сарру Бернар, тот не станет спорить с нами. Такая манера игры унаследована французскими драматическими актерами от той поры, когда на французской сцене господствовала классическая трагедия. Аристократическое общество XVII и XVIII столетий обнаружило бы большое недовольство, если бы трагические актеры вздумали играть свои роли с той простотой и с той естественностью, которыми чарует нас, например, Элеонора Дуза. Простая и естественная игра решительно противоречила всем требованиям аристократической эстетики. «Французы не ограничиваются костюмом, чтобы придать актерам и трагедии необходимые для них благородство и достоинство — с гордостью говорит аббат Дюбо. — Мы хотим еще, чтобы актеры говорили тоном более высоким и более протяжным, чем тот, которым говорят в обыденной речи. Это более трудная манера, но в ней больше достоинства. Жестикуляция должна соответствовать тону, потому что наши актеры должны обнаруживать величие и возвышенность во всем, что они делают».

Почему же актеры должны были обнаруживать величие и возвышенность? Потому, что трагедия была детищем придворной аристократии и что главными действующими лицами в ней выступали короли, «герои» и вообще такие «высокопоставленные» лица, которых, так сказать, долг службы обязывал казаться, если не быть, «величавыми» и «возвышенными». Драматург, в произведениях которого не было надлежащей условной дозы придворно-аристократической «возвышенности», даже при большом таланте никогда не дождался бы рукоплесканий от тогдашних зрителей¹⁾.

Здесь мы видим, что Плеханов выясняет происхождение именно элементов формы. При чем непосредственного «объяснения» он ищет в классовой психологии, хотя принимает

¹⁾ Плеханов, т. XIV, стр. 29—97.

в расчет и другие моменты, как, например, уровень театральной техники. Мы всецело разделяем взгляд Плеханова, согласно которому экономика определяет развитие идеологий, в том числе и искусства, большей частью лишь в последнем счете, непосредственное же ее влияние проявляется довольно редко (кстати в этом отношении он является лишь верным учеником Энгельса). Но если бы нужно было искать еще одного, лишнего доказательства этого положения, то мы вряд ли бы нашли лучшее, чем то, которое дано в цитированной выше статье Плеханова. Явления стиля объясняются у Плеханова особенностями классовой психологии естественно и без натяжек. Этого нельзя сказать про те объяснения, которые даются фор-соцами (непосредственное выведение искусства из экономики, вернее, из техники), где всегда имеются огромные натяжки. При чем Плеханов не останавливается на социологическом «объяснении» тогда, когда оно кажется возможным. Он ведет свой анализ до тех пор, пока данное «объяснение» становится не только возможным, но и необходимым. Отсюда его многочисленные ссылки на современников (т.-е. на представителей той эпохи, к которой относится разбираемое явление искусства). Без их свидетельства объяснения кажутся ему лишь дотадками. Между тем этот последний момент совсем не интересует фор-соцов, которые довольствуются отысканием дедукции, схемы, в которую с большим или меньшим членовредительством могут быть уложены живые явления и факты искусства.

Конечно, анализ Плеханова не доведен до конца. Анализируя классическую трагедию, он касается только двух формальных моментов («три единства» и особенности игры актеров), оставляя в стороне целый ряд других (строение стиха, диалог и т. д.). Но важно, что тут дана исходная точка, руководящая нить, которую легко продолжить дальше. Исходная точка — выведение особенностей стиля из классовой психологии. Пример применения этого принципа — историко-социологическое «объяснение» трех единств. При чем здесь помимо социально-психологического момента Плеханов приводит в качестве момента второстепенного — уровень театральной техники (так как театральная техника в большой степени зависит от общего уровня техники, то здесь мы имеем, в известной мере, непосредственное влияние техники). Если бы мы от рассмотрения трех единств перешли

к анализу стиха, то исходная точка (классово-психологический момент, т.-е. в данном случае вкусы и настроения французского дворянства) осталась бы та же, но вместо одного побочного фактора¹⁾ — высоты театральной техники — мы имели бы другой: уровень предшествовавшей стихотворной техники, влияние предшествовавшей литературы, с ее точками отталкивания и притяжения.

В сущности, большая часть нападок на Плеханова сводится к тому, что он не дал ни одного образца до конца детального исследования формы. Верно, не дал. Но он дал рамки такого исследования, которые будущему исследователю марксисту останется заполнить, и — отчасти — показал, как их нужно заполнять.

Если в большинстве случаев неправы противники Плеханова, то не всегда умело пользуются его наследством его сторонники. Его статьи часто обращают в какую-то критическую рецептуру, в поваренную книгу критики, — или делают их объектом схоластических упражнений. К такого рода схоластике мы относим длинные споры о том, что выше: форма или содержание. Форма и содержание слиты в одно целое (ведь и Плеханов цитировал Гете: *Nichts ist innen, nichts ist aussen, denn was drinnen ist, ist draussen*), разделение их есть только методологический прием, — правда, необходимый. Но раз так, то нельзя спрашивать: что выше или что важнее? Что выше: физико-химические изменения, происходящие в мозгу, или наши субъективные ощущения, являющиеся другой стороной этих процессов? Речь может идти лишь о том, что важнее для исследования. И тут, когда Плеханов говорил о приоритете «социологического эквивалента» над формальным анализом, он подразумевал не непременно определенную последовательность во времени (раньше «социологический эквивалент», потом — формальный анализ), а скорее установление степени важности. И он прав: анализ содержания потому уже важнее, что без него нельзя понять форму. Обратное же положение, т.-е. что без формы нельзя понять содержания, не будет иметь силы, или — во всяком случае — не будет ее иметь в такой степени.

¹⁾ Понятие «фактор» мы берем, конечно, условно, не в смысле самостоятельных сущностей, но как ряд надстроечных образований, сводящихся к действию одной общей материальной причины — развитию производительных сил.

ЛЕНИН И ИСКУССТВО.

Ленин по вопросам искусства не писал и публично не высказывался, — разве только мимоходом. Судить о его мнении по этим вопросам мы можем лишь на основании воспоминаний, появившихся в последнее время. Это, конечно, путь менее прямой и менее достоверный. Воспоминания обычно неполны, отрывочны, в них неизбежно вкрадываются те или иные неточности. Про эти минусы забывать нельзя, но они (в интересующем нас случае) в значительной мере устраняются рядом обстоятельств, из которых главное то, что во всем, касающемся искусства и отношения Ленина к литературе, живописи, новейшим течениям и т. д., воспоминания таких разных людей, как Клара Цеткин и молодые вхутемасовцы, Луначарский и Тарловский поразительно совпадают. Это значит, что они дают не случайные, вскользь брошенные замечания, а действительную сущность взглядов Ленина на задачи искусства.

По мысли Ленина — искусство прежде всего должно быть для народа, т.-е. для миллионов трудящихся — рабочих и крестьян. Оно должно быть понятно этим миллионам. Оно должно вращаться своими корнями в массы. «Важно не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу трудящихся масс. Оно должно быть понятно этими массами и любимо ими. Оно должно объединить чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их. Должны ли мы небольшому меньшинству подносить сладкие утонченные бисквиты, тогда как рабочие и крестьянские массы нуждаются в черном хлебе. Я понимаю это, само собой разумеется, не

ный подход, там мы имеем законченный, достаточно полный образ. Воспоминания о Ленине уже значительно слабее. Отдельные подробности интересны, но целого образа не получается. Кроме того, есть много фальшивого, неверно понятого, Ленин изображен, как «один из праведников», как аскет, доходивший «до самоистязания, до самоуродования, до рахметовских гвоздей». Точно также не закончен, смутен портрет Короленки. Блок же только намечен двумя-тремя беглыми нехарактерными штрихами.

1924 г.



СОДЕРЖАНИЕ.

I.

	<i>Стр.</i>
Из истории марксистской критики	7
Плеханов как теоретик искусства	43 ✓
Плеханов и современная критика	74
Ленин и искусство	83 ✓
«Леф» и его теоретические обоснования	90
Пролеткульт и пролетарское искусство	113
О книге Н. Чужака «Литература»	151
О книге Н. Горлова «Футуризм и революция».	157 ✓

II.

О «Перевале»	165
С. Есенин	177 ✓
Л. Сейфуллина	185
Илья Эрнбург, нигилист и романтик	197
«Барсуки» Л. Леонова	202
Последние произведения М. Горького	210

