

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

**ПОД
ЗНАМЕНОМ
МАРКСИЗМА**

6

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»

1943

Два Писемки
№ 92-1117/38

ПОД ЗНАМЕНОМ МАРКСИЗМА

ФИЛОСОФСКИЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-
ЭКОНОМИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

1943 г.

ИЮНЬ

№ 6

Ответ тов. И. В. Сталина на вопрос главного корреспондента английского агентства Рейтер

Московский корреспондент английского агентства Рейтер г. Кинг обратился к Председателю Совета Народных Комиссаров СССР тов. И. В. Сталину с письмом, в котором он просил ответить на вопрос, интересующий английскую общественность.

Тов. И. В. Сталин ответил г-ну Кингу следующим письмом:
Господин Кинг!

Я получил от Вас просьбу ответить на вопрос, касающийся роспуска Коммунистического Интернационала. Посылаю Вам свой ответ.

Вопрос. «Британские комментарии по поводу решения о ликвидации Коминтерна были весьма благоприятными. Какова советская точка зрения на этот вопрос и на его влияние на будущее международных отношений?»

Ответ. Роспуск Коммунистического Интернационала является правильным и своевременным, так как он облегчает организацию общего фронта всех свободолюбивых наций против общего врага — гитлеризма.

Роспуск Коммунистического Интернационала правилен, так как:

а) он разоблачает ложь гитлеровцев о том, что «Москва» якобы намерена вмешиваться в жизнь других государств и «большевизировать» их. Этой лжи отныне кладется конец.

б) Он разоблачает клевету противников коммунизма в рабочем движении о том, что коммунистические партии различных стран действуют якобы не в интересах своего народа, а по приказу извне. Этой клевете отныне также кладется конец.

в) Он облегчает работу патриотов свободолюбивых стран по объединению прогрессивных сил своей страны, независимо от их партийности и

ГОС. ПУБЛИЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Ленинград
ВО 109 РН 1117/38

БИБЛИОТЕКА
ЛЕНИНГРАДСКИЙ ФИЛИАЛ
Музея В. И. ЛЕНИНА
№ 335804

Вопросы эстетики в работах Г. В. Плеханова

В. Асмус

I

Трудно в беглом и кратком общем обзоре охватить хотя бы только главнейшие стороны столь широкой, разнообразной и богатой идеями деятельности, какой была деятельность Георгия Валентиновича Плеханова в области вопросов эстетики.

Трудность подобной характеристики усиливается одной замечательной особенностью эстетических исследований Плеханова. Плеханову принадлежит первая в России попытка применения принципов исторического материализма к области эстетики. Целый ряд основных положений марксистской эстетики был впервые введён в науку Плехановым. Но именно поэтому современный искусствовед или критик легко может впасть в иллюзию, приводящую к недооценке заслуг Плеханова в области эстетики. Дело в том, что многие из обоснованных им положений настолько прочно вошли в содержание эстетики, оказавшись краеугольными для всей науки об искусстве, что в настоящее время положения эти осознаются уже не столько в качестве идей Плеханова, сколько в качестве простых, почти самоочевидных истин. Нам трудно уже представить, насколько далеки эти идеи от самоочевидности, насколько трудна и сложна их кажущаяся простота и, главное, насколько велика роль личного творчества, личной одарённости и личной энергии Плеханова в обосновании этих идей, в их разъяснении, изложении и пропаганде.

Из многочисленных работ Г. В. Плеханова, посвящённых вопросам эстетики, особенно важны «Письма без адреса», «Искусство и общественная жизнь» и «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии», помещённые в XIV томе Сочинений.

Свои эстетические работы Плеханов рассматривал как применение к частной области эстетики и искусства основных принципов исторического материализма Маркса.

«Я глубоко убеждён, — писал Плеханов, — что отныне критика (точнее научная теория эстетики) в состоянии будет подвигаться вперёд, лишь опираясь на материалистическое понимание истории» (Соч. Т. XIV, стр. 30).

Но, продолжая дело, начатое Марксом и Энгельсом, Плеханов проявил в этой области выдающуюся оригинальность и творческую самостоятельность. Он не просто расширил область явлений искусства, к объяснению которых он с успехом применил метод исторического материализма: он поставил перед эстетикой ряд важных и трудных вопросов, которых не двигали в своих эстетических анализах ни Маркс, ни Энгельс, и разрешил эти вопросы в полном согласии с мировоззрением и методом исторического материализма.

Почин Маркса и Энгельса состоял в том, что они обосновали самый принцип материалистического объяснения явлений искусства.

Разработка вопроса о прекрасном, составлявшего содержание эстетики античного и буржуазного обществ, поставила эстетику между двумя противоречившими одна другой теориями. Первая из них, античная, настаивала на объективной природе прекрасного, но не могла объяснить, почему в эстетических оценках так много несогласий, обусловленных субъективными и в широком смысле, то есть личными и общественно-историческими, обстоятельствами и причинами. Вторая, буржуазная, провозгласила субъективностью источником и основой эстетических оценок, но при этом не могла

не признавать, что даже самые субъективные, исключительные, противоречащие взглядам большинства суждения о прекрасном почему-то высказываются в уверенности, что они представляют нечто большее, чем простое заявление личного вкуса или никого ни к чему не обязывающий отчет о личном впечатлении.

Противоречие это требовало разрешения. Но, до тех пор пока философия и эстетика оставались идеалистическими по содержанию, противоречие это не поддавалось усилиям даже самых крупных мыслителей, работавших над его разрешением. Особенно показательна здесь неудача Гегеля и его школы. Гегель пытался соединить точку зрения античной эстетики, видевшей в прекрасном особый род объективно существующего бытия, с историческим объяснением, которое показало бы, каким образом прекрасное открывалось и обнаруживалось людям в природе и в произведениях искусства — в зависимости от человеческой деятельности, от хода всемирноисторического развития общества и от особенностей изменявшегося сознания.

В действительности, однако, предложенное Гегелем разрешение вопроса оказалось совершенно несостоятельным — не только потому, что прекрасное бытие Гегель истолковал в духе идеализма, как прекрасную идею, являющуюся в воплощениях искусства, но ещё и потому, что самый ход общественного развития, а также изменение общественного сознания Гегель объяснял идеалистически, то есть предполагая, будто закон изменения сознания обуславливается самим же сознанием.

Научная основа для полного решения этого вопроса была впервые найдена Марксом и Энгельсом в учении диалектического и исторического материализма. Только это учение оказалось в состоянии объяснить, почему объективно существующая красота, например красота звездного неба, пейзаж, человеческой фигуры или лица, не открывается с одинаковой непреложностью сознанию всех людей во все времена, но получает ту или иную, часто даже совершенно различную оценку, в зависимости от того, какие люди, какого общества, какого класса, в какую историческую эпоху, при каких исторических обстоятельствах высказывают своё эстетическое суждение о предмете.

Учение Маркса и Энгельса дало ключ к разрешению одного из основных вопросов эстетики — вопроса о прекрасном, или красоте. Вместе с античными эстетиками учение это последнюю основу наших эстетических суждений о прекрасном открывает в самом предмете — в природе, в пейзаже, в пропорциях человеческого тела, лица, в произведениях искусства. Учение Маркса и Энгельса в принципе отвергло идеалистическую и метафизическую точку зрения кантианцев, новокантианцев и субъективных идеалистов, которые источник наших суждений об эстетическом предмете усматривают не в самом этом предмете, но только в том или ином строении нашего сознания, в деятельности его форм, в различных видах и формах синтеза, — словом, в сфере субъекта.

Но, утверждая, что прекрасное коренится в свойствах самого предмета, эстетика Маркса и Энгельса одновременно объясняет явление, на которое всегда ссылались как на очевидный и бесспорный факт всякого рода субъективисты, а именно: постоянно наблюдаемое между людьми расхождение в эстетических суждениях и оценках.

Расхождение это обуславливается не тем — как это утверждают субъективисты, — будто эстетическое суждение о прекрасном есть только личное и всецело личное высказывание, но тем, что усмотрение объективно существующего прекрасного, так же как и познание объективной истины, обуславливается, проверяется и удостоверяется практикой общественного человека. Так же как и познание истины, усмотрение прекрасного в полном своём объёме и во всей своей непреложности осуществляется лишь в бесконечно развивающемся поступательном и вместе зигзагообразном движении эстетической культуры. В каждом отдельном случае усмотрение это осуществляется в оценке людей, чьи суждения самым сложным образом обусловлены историческими, общественными и личными отношениями и обстоятельствами.

В свете этих принципов Маркс и Энгельс рассмотрели ряд явлений литературы и драмы: поэзию и театр древних греков и римлян, средневековую лирику и поэму Данте, искусство мастеров Возрождения, драму Шекспира, литературу Просвещения, реалистический роман Бальзака, поэзию романтизма, искусство мелкобуржуазного немецкого социализма, опыт исторической трагедии Лассала. Вопросы происхождения искусства

Маркс и Энгельс мало касались, будучи заняты объяснением и оценкой явлений, относящихся к эпохам уже высокоразвитого искусства — от античности до современности.

В эстетических работах Плеханова одним из главных вопросов стал вопрос о происхождении искусства из материальных условий общественной жизни, а также доказательство утилитарной — в широком смысле, — точнее говоря, общественной функции искусства.

Уже в разработке этой проблемы сказались лучшие черты эстетической мысли Плеханова — умение сочетать верность руководящему принципу мировоззрения с дифференцированным исследованием конкретных вопросов.

Так, Плеханов показал, что только на низших ступенях общественного развития искусство обуславливается способом производства, отношениями и обстоятельствами производительного труда непосредственно. На высших же ступенях общественного развития искусство обуславливается отношениями труда не прямо, но опосредствованным образом — в зависимости от социального расчленения общества. В разработке этого вопроса Плеханов учитывал, во-первых, материалы, собранные учёными-эволюционистами, но истолкованные ими в духе натурализма; во-вторых, использовал этнографические исследования быта народов Африки, Америки и Австралии, стоящих на низкой ступени культурного развития, а также факты художественной жизни передовых народов европейского общества.

Исходным положением эстетики Плеханова является мысль, что эстетика как общественная наука должна исследовать вопрос о происхождении искусства независимо от биологии. Хотя высшие животные, по видимому, способны испытывать известные впечатления, близкие к эстетическим, эта близость, а также сходство биологического строения высших животных и человека сами по себе не могут объяснить происхождение эстетических вкусов человека. Для выяснения этого происхождения требуется принципиальный переход от биологии к науке об обществе и в первую очередь — объяснение крайне сложных ассоциаций, которые связывают ощущение человека с присущими ему сложными идеями.

Вопреки мнению биологистов такие ассоциации существуют не только в мышлении так называемых цивилизованных людей: даже у человека, принадлежащего к низшим, охотничьим племенам, эстетические впечатления, эмоции и вкусы не только имеются налицо, но кроме того представляют сложный и притом вторичный продукт общественной жизни.

Область исследований эстетики начинается как раз там, где кончается область исследований натуралистов. Биологическая основа обуславливает лишь возможность появления эстетических вкусов и понятий, но переход этой возможности в действительность, а также эстетический и смысл представлений должны быть объясняемы только общественными условиями, а изменение эстетических вкусов и оценок — изменениями общественных отношений.

От пронизательного взгляда Плеханова не укрылось существование фактов, которые, на первый взгляд, могут показаться противоречащими этому основному тезису его эстетики. Анализ эстетических вкусов различных народов показывает, что эстетически ценным люди в огромном ряде случаев считают как раз противоположное тому, что обычно считается естественным, полезным или приятным.

Были предложены биологические объяснения этого и подобных ему парадоксальных фактов. Некоторые учёные выводили этот факт из «начала антитеза», сказывающегося при выражении ощущений у людей и животных.

Вопреки этим биологическим объяснениям Плеханов показал, что действительная причина этого явления кроется опять-таки не в биологической природе человека — относительно весьма устойчивой, — но в изменяющихся общественных условиях.

Общественный характер «начала антитеза» сказывается, как показал Плеханов, и на низших и на высших ступенях социального развития. Так например среди нецивилизованных народов повсеместно наблюдаются противоречия между естественным, утилитарным назначением, скажем, обуви, и вкусами и нормами моды. Эти противоречия, как выяснил Плеханов, обуславливаются наличием общественного неравенства, при котором в деформации естественного покрова обуви видят признак принадлежности к господствующему, нетрудовому классу.

На более высоких ступенях культуры, например в развитии английской морали и искусства XVII в., «начало антитеза» ещё яснее обнаружи-

ваются как явление специфически общественного порядка. Так, усвоение английскими писателями и драматургами в период Реставрации эстетических канонов французской литературы — в противоположность канонам английского искусства века Елизаветы — было истинным орудием борьбы в руках дворянства, поддерживавшего Реставрацию.

Антинатуралистические послышки эстетики Плеханова не только выявляют принадлежность Плеханова к школе Маркса и Энгельса: с не меньшей силой послышки эти свидетельствуют о связи Плеханова с национальной традицией передовой русской философской мысли. Протест Плеханова против отождествления эстетических фактов с фактами биологическими сродни борьбе, которую вёл Чернышевский против социального дарвинизма и против введения его категорий в область законов общественного развития. Отождествление это Плеханов и Чернышевский отвергали прежде всего по соображениям научного характера, как заблуждение, состоящее в недооценке своеобразия общественного бытия и соответствующего методологического своеобразия общественных наук. Но немалую роль в этой борьбе против сведения общественного к биологическому сыграл также и благородный гуманистический протест против натурализма и биологизма, прикрывающих оправдание худших зол общественной жизни и, в первую очередь, протест против апологетики насилия, угнетения человека человеком.

II

Доказав, таким образом, общественный характер даже примитивного искусства, исключая возможность простого сведения эстетических фактов к биологическим элементам, Плеханов приступает к положительной задаче — к доказательству обусловленности развития искусства развитием производительных сил и производственных отношений.

Обусловленность эта сказывается уже в самых ранних явлениях искусства. Так например в орнаментике охотничьих племён нет и следа растительных мотивов, богато развившихся в декоративном искусстве цивилизованных народов. Переход от животного орнамента к растительному обуславливается развитием производительных сил, в данном случае — переходом от охотничьего быта к земледельческому.

На низших стадиях развития зависимость искусства от способа производства — прямая и легко может быть установлена. Песни малокультурных народов нередко сопровождаются пляской, представляющей явное и притом прямое воспроизведение телодвижений, составляющих условия производительного труда: при охоте, при возделывании растений и т. д. Напротив, у народов, стоящих на высокой ступени развития общественных производительных сил, разделение общественного труда между различными классами достигает значительной степени. У таких народов зависимость искусства от техники и способов производства из прямой становится опосредствованной. Зависимость эта опосредствована теми общественными отношениями, которые складываются на основе классового расчленения общества.

Хотя искусство, возникающее в среде высших классов, не имеет уже прямого отношения к общественному процессу производства, однако само разделение на классы вызывается развитием материальной основы общества. Поэтому причинная зависимость сознания людей от их бытия остаётся в силе и в данном случае, и, таким образом, материалистическое объяснение происхождения и развития искусства получает новое подтверждение от тех самых фактов, которые казались его опровергающими.

В свете этих соображений падает выдвинутая рядом немецких учёных — Бюхером, Карлом Гроссом и другими — теория происхождения искусства из игры. Теория эта из правильно установленного факта, согласно которому технические споровки, вырабатываемые при играх, лишь постепенно получают полезное применение, делает неправильный вывод, будто игра старше труда, а искусство старше производства полезных предметов.

Плеханов разъяснил, что теория происхождения искусства из игры и независимости игры от труда справедлива лишь с точки зрения развития индивида. В жизни и развитии индивида игра действительно предшествует участию в практически полезной работе. Однако теория Бюхера — Гросса оказывается совершенно несостоятельной, как только деятельность человека начинают рассматривать не с точки зрения поведения изолированного индивида, а с точки зрения общественной связи между людьми и в свете фактов общественного развития.

Факты эти показывают, что потребность общества иметь членов—воинов, охотников, ловцов, землепашцев и т. д.,— хорошо подготовленных и с детства привыкших к исполнению нужных работ, предшествует игре индивида, и, таким образом—с точки зрения развития общества—труд старше игры, а игра есть порождение труда.

Первенство труда над игрой ясно обнаруживается в содержании игры, которое на ранних ступенях развития отображает условия производственного процесса. Но и на высших стадиях развития, в расчленённом на классы обществе с развитой техникой, с разделением труда, с развитыми общественными отношениями, с классовой борьбой и т. д., искусство продолжает оставаться обусловленным материальным базисом и укладом общественной жизни.

На известных этапах общественного развития происходит выделение искусства в особую отрасль разделения общественного труда. Искусство становится особой специальностью, профессией—наряду с профессиями техническими, научными, экономическими и т. д. Это обособление искусства—выделение его в новую и отдельную от других отраслей разделения труда—порождает психологически понятную, но по существу неправомерную иллюзию. Состоит эта иллюзия в мысли о независимости искусства от развития общества и от классовых интересов, лежащих в основе общественного поведения его членов.

При наличии в обществе резкого разлада между художником и его общественной средой иллюзия художественной «автономии» складывается в законченную систему взглядов—в так называемую теорию «искусства для искусства». Теория эта не только утверждает независимость искусства от «интереса», но кроме того предписывает художнику как необходимое условие эстетической ценности его работы отстранение его от всего, что связано с «пользой».

Напротив, при существовании известного сочувствия, взаимного понимания между художником и его обществом в сознании художника возникает общественная точка зрения, рассматривающая искусство не как самоцель, но как средство к развитию сознания или к прямому изменению и улучшению общественного строя.

Плехановский анализ обеих теорий—теории «искусства для искусства» и теории, подчиняющей искусство задачам служения жизни и обществу,—принадлежит к числу блестящих достижений конкретной исторической диалектики. Плеханов убедительно доказал, что ни теория «искусства для искусства», ни теория общественной значимости искусства, сами по себе, рассматриваемые в абстрактном содержании своих утверждений, не могут быть достаточным показателем прогрессивности или отсталости художников, художественных направлений и представителей общественной мысли, которые эти теории выдвигают и поддерживают.

Общественное значение, а следовательно, и ценность тенденций, выражаемых обеими враждующими в эстетике теориями, определяется конкретными и историческими условиями классовой борьбы, происходящей в классом обществе на каждой ступени его развития.

Теория «автономии искусства», взятая в абстрактном содержании своего основного тезиса, не даёт достаточных оснований для оценки реакционности или прогрессивности руководившихся этой теорией художников и художественных направлений. В зависимости от конкретной исторической обстановки теория эта в одних случаях выражала и поддерживала явно реакционные, в других—прогрессивные тенденции.

Так например в устах Пушкина теория эта отнюдь не имела реакционного смысла и звучала как голос самозащиты, возвышавшийся великим народным поэтом России против попыток Бенкендорфа и Николая, хотевших подчинить искусство интересам самодержавия.

В манифестах и лозунгах теоретиков французского романтизма восстание против подчинения искусства пользе было, как показал Плеханов, протестом романтиков против узкого и корыстного, безыдейного утилитаризма буржуа. Так например в устах Теофиля Готье теория «автономии искусства» была своеобразным отрицанием буржуазного быта и буржуазных вкусов, протестом против «умеренности и аккуратности», бунтом против грубой буржуазной пользы.

Однако, проследивая различный смысл, какой выражала в различных исторических условиях теория «автономии искусства», Плеханов искусно отличает постоянно менявшиеся тенденции этой теории от её принципиаль-

ного теоретического содержания, которое при всех условиях и во всех обстоятельствах оказывается ошибочным.

В частности Плеханов показал, что теория «автономии искусства» даже там, где она знаменовала известный разлад между художниками и буржуазной средой, вовсе не означала борьбы против общественной основы буржуазных отношений: нападки писателя вроде Теофиля Готье или Теодора де Банвиля на мещанство не были нападками на класс и на строй, но скорее безопасной для них распрей в рамках одного и того же строя; прокламация «буржуа», романтики мирились с буржуазным порядком; сражаясь с «буржуазностью», боролись с ней на основе почитавшихся за незыблемые буржуазных же общественных отношений. Наконец, в неоромантизме новейшего времени проповедь «автономии искусства» сочетается с откровенно провозглашаемой реакционной классовой буржуазной точкой зрения. Здесь теория «искусства для искусства» переходит в собственную противоположность: открыто используется в интересах господствующего меньшинства.

Напротив, в бесклассовом социалистическом обществе «искусство для искусства» лишается всякой почвы: теория автономности искусства предполагает крайний индивидуализм, уединяющий художника и иссушающий подлинные источники его вдохновения. С другой стороны, в силу универсальности, всесторонности и интенсивности общественных связей, характерных для отношений между людьми социалистического общества, предметом изображения и выражения в искусстве этого общества становятся такие действия, которые, как например героизм, самоотверженность, самопожертвование и т. д., несовместимы с отрицанием общественной пользы.

III

Доказательство зависимости искусства от общественного интереса, который, в конечном счёте, составляет его движущую основу, проливает свет и на вопрос о значении и дейности в искусстве и о его познавательной роли. Неотделимое от интереса, искусство всегда выражает известные идейные тенденции. «...Без идеи, — писал Плеханов, — искусство жить не может» (т. XIV, стр. 77). В произведениях искусства всегда имеется налицо известное идейное содержание, которое, как бы ни были своеобразны условия его воплощения в материале данного искусства, доступно выражению также и на языке философии и логики. Не существует и не может существовать произведение без содержания; искусство всегда рассказывает, потому что всегда что-нибудь выражает, и достоинство произведения, в конечном счёте, определяется достоинством, или «удельным весом», его содержания. Конечно, произведения искусства рассказывают на свой, особый лад. «Художник выражает свою идею образами, между тем как публицист доказывает свою мысль с помощью логических выводов» (там же, стр. 137).

Однако и в вопросе об идейной значимости искусства внимание Плеханова привлекают парадоксальные явления, которые поверхностному уму, не вооружённому методом материалистической диалектики, могли бы показаться опровергающими мысль о необходимой идейной зарядке искусства.

Плеханов установил, что в известных случаях отрицательная оценка современной общественной среды может внушить художнику равнодушие к изображаемому. При определённых условиях это равнодушие может перейти в культивирование чисто формальных элементов и приёмов искусства.

Так возникает эстетизм, или эстетический формализм, провозглашающий единственно существенным в произведении искусства форму и игнорирующий содержание. В зависимости от особых исторических условий формализм принимает различный вид. Он выступает в объективизме такого реалиста, как Гонкур, с характерным для этого писателя отсутствием сочувствия изображаемому явлению, невинной оппозицией к буржуазности и полным сочувствием к основам буржуазного общества.

Формализм выступает в новейшее время в искусстве кубистов, у которых он обосновывается на чисто идеалистическом представлении, будто критерием реальности и достоверности изображаемых в искусстве вещей оказываются лишь отношения между образами и этих вещей в сознании художника.

Но, где бы и в каком бы виде ни выступал формализм, он всегда есть, по Плеханову, воззрение, заключающее в себе внутреннее противоречие: даже самый крайний мистицизм и алогизм есть всё же известная разновид-

ность мировоззрения, и в случаях, когда художник субъективно совершенно игнорирует содержание, последнее, как бы ничтожно оно ни было, всё же оказывается неустранимым, как неустранима для человека необходимость стать в определённое отношение к миру.

Будучи неустранимым и — более того — определяющим началом произведения искусства, идейное содержание не во всех явлениях искусства стоит на одном уровне, но всегда выражает большую или меньшую полноту, большее или меньшее идейное богатство художника. Так, новейшее буржуазное искусство безыдейно не в смысле совершенного отсутствия в нём содержания, но по его бедности, ничтожеству. Уже в импрессионизме, завладевшем западноевропейской живописью второй половины XIX в., Плеханов отмечал несомненное снижение идейного уровня, погоню за техническим эффектом, поверхностность, уклонение от подлинно глубокой тематики и обращение к воспроизведению главным образом одних внешних, световых впечатлений видимого мира. С другой стороны, там, где новейшее живописное искусство буржуазного Запада обнаруживает видимую тягу к простоте, простота эта есть, как показал Плеханов, «простота безыдейности», а пресловутая борьба против «литературы» в живописи, или против подавления живописного существа произведения «литературной», то есть внеживописной, тенденцией есть на деле борьба против самого принципа идейности. Борьба эта опирается на ложную мысль, будто живописи недоступно изображение явлений, которые являются предметом воспроизведения в поэзии.

IV

Итак, в основе всех фактов, относимых к области эстетических понятий, лежит, в конечном счёте, представление об общественном интересе. «Красота» всегда есть оценка, определяемая общественным значением предмета — в широком смысле понятия, часто весьма отклоняющемся от непосредственного выражения пользы.

Общественное происхождение представлений о прекрасном обуславливает относительность всех эстетических оценок: красота, например, Венеры Милосской несомненна и непререкаема только для эстетического воззрения европейцев, подготовленного освободительным движением западноевропейских городских классов, и вовсе не привлекательна в глазах, например, готтентота, у которого имеется своя определённая норма прекрасного.

Но, правильно отметив, что усмотрение красоты осуществляется посредством нашей субъективности и в этом смысле относительно, Плеханов зашёл слишком далеко в субъективизировании и релятивизировании эстетических понятий и оценок. Из правильно установленного им факта он извлёк односторонний вывод.

Бесспорно, прекрасное открывается нами через всегда относительные средства и каналы нашей субъективности. Но отсюда никак не следует, будто само прекрасное только субъективно и только относительно.

Ведь то же самое, что говорит Плеханов, можно было бы сказать и о познании, то есть о постижении истины, и о понимании чужой речи, то есть о языковом мышлении. И значение истины и смысл речи входят в нас через условия нашей субъективности. Уже простейший акт понимания сказанного нашим собеседником слова никак нельзя представлять себе как такой «переход» заключённого в слове «значения», или «смысла» из головы говорящего в голову слушающего или понимающего, при котором сознание слушающего и понимающего остаётся в целом пассивным. Потенция убедительно доказал, что акт понимания чужой речи очень мало похож на переливание одной и той же жидкости из одного сосуда в другой. Каждый человек, понимая чужое слово, активно воспроизводит значение слова, осмысливает для себя это значение своими, особыми, личными путями представления и осмысливания. Поэтому одно и то же слово, одна и та же речь никогда, вообще говоря, не осмысливаются двумя слушателями в безусловно тождественном содержании. Субъективность — в широком смысле понятия — путей, по которым идёт осмысливание, порождает момент субъективности и в самом понимании. Даже одно и то же слово в различных языках имеет, строго говоря, не один и тот же смысл, так как способ, посредством которого осмысливается значение слова, в каждом языке вообще оказывается другим.

Но в том-то и состоит поразительная диалектика языка, что эта субъективность актов осмысливания не только не препятствует нам доходить через субъективность и относительность до объективного смысла слова, но, напротив, сама составляет необходимое условие достижения и уразумения именно этой объективности.

Поэтому всякий акт понимания (если он только правильный) есть одновременно и известное отклонение мысли на пути субъективного осмысливания и достижение — при помощи самого этого отклонения — объективного значения. Акт понимания одновременно есть и изменение предмета в мысли, и отражение или адекватное постижение этого же предмета, и выявление относительности всякого понимания, и торжествующее осуществление его объективной истинности.

То же происходит и с понятиями науки и философии. Материалистическая диалектика не боится указания на неполный, относительный характер наших понятий, так как она знает, что именно через эту неполноту и относительность мы движемся к познавательному овладению полной, всесторонней, конкретной истиной.

Беда не в признании субъективного и относительного характера всех наших усмотрений, а в превращении этой относительной субъективности в субъективность без словную, в метафизическом противопоставлении относительного и безотносительного, неадекватного и адекватного.

То же справедливо и относительно эстетики. Как бы ни было велико значение субъективного момента в эстетических впечатлениях, восприятиях и оценках, субъективность эта, правильно понятая, есть не стена, замыкающая нас в узких пределах нашего личного, только личного сознания, а, напротив, мост, ведущий от исторически обусловленной оценки прекрасного к усмотрению в нём его объективного и в этой объективности уже независимого от субъекта, безотносительного содержания.

Такое происхождение понятий о красоте не означает, однако, будто всякий полезный предмет может стать, в силу одной своей полезности, предметом изображения в искусстве. По мысли Плеханова, сфера искусства много шире сферы прекрасного, и не всякая идея может быть воплощена средствами искусства, но лишь идея, способствующая общению.

Не может быть реализована в искусстве, то есть доведена до полноценности художественного выражения и воплощения, также и ложная идея: ошибки в идейном замысле произведения необходимо рождает, так полагал Плеханов, ошибки воплощения, вносят фальшь в психологические характеристики героев, порождают противоречия между замыслом и его осуществлением.

Общественное происхождение понятий о красоте не устраняет, как показал Плеханов, специфики искусства; в то время как практически полезное, или непосредственно утилитарное, познаётся рассудком, — эстетически полезное, или красота, познаётся особой способностью, опирающейся на непосредственные впечатления.

Однако эта глубокая укоренённость эстетических представлений и оценок в области эмоциональной и волевой жизни не должна ступать ту роль, какая в искусстве принадлежит идейному началу. Поэтому, воздавая должное гениальному определению искусства, предложенному Львом Толстым, Плеханов в то же время энергично возражал против недостаточности и узости этого определения. Состоит эта недостаточность в том, что, подчеркнув в искусстве его способность захватывать людей воспроизведением чувств, когда-то испытанных автором и намеренно запечатлённых в произведении при помощи изобразительных и выразительных средств данного искусства, определение Толстого не охватывает познавательных и идейных задач искусства, а также особых средств, при помощи которых эти задачи разрешаются.

V

Таково содержание основных эстетических идей Плеханова. Тесно связанные со всей системой философских взглядов Плеханова, эстетические работы и исследования Георгия Валентиновича разделяют судьбу его философских работ. Достоинства и недостатки философских и общественно-политических воззрений Плеханова запечатлелись и в его статьях по вопросам эстетики.

В статьях этих имеется ряд ошибок и заблуждений, тесно связанных с перипетиями политической деятельности Плеханова. Меньшевизм Плеханова, недооценка им революционной ситуации в России, недооценка революционной созидательной силы рабочего класса связались у Плеханова — в области философии и эстетики — с известными уступками идеалистическим и полуйдеалистическим теориям, с компромиссами по отношению к тем самым учениям, против которых сам Плеханов столь удачно ратовал.

Но, как бы ни были серьёзны и несомненны все ошибки и недочёты в эстетических взглядах Плеханова, ядро его воззрений сохраняет непрерываемую ценность и значение. На все времена крупнейшей заслугой Плеханова останутся начатая им глубокая, с полным знанием осуществлённая критика эстетического натурализма и эстетического биологизма, доказательство общественного происхождения искусства и понятий о прекрасном, превосходный анализ противоположных тенденций, лежавших в зависимости от изменявшихся исторических обстоятельств — в основе теории «искусства для искусства», а также в основе враждебной ей теории утилитарного значения искусства.

Наконец, крупной заслугой Плеханова — после всех поправок, которые здесь необходимы — останется ряд превосходных характеристик общественного смысла и значения явлений искусства — в развитии французской драматической литературы и живописи XVIII в., романтизма и реализма XIX в., упадочного буржуазного искусства конца XIX и начала XX века.

В эстетических работах Плеханова его философский талант проявился самым блистательным образом. В эстетическом мировоззрении Плеханова мысль о неоспоримом главенстве жизни над искусством неотделима от мысли об огромном жизненном — общественно-политическом, воспитательном и познавательном — значении искусства. Мысль эту Плеханов вывел теоретически из учения диалектического и исторического материализма. В то же время мысль эта была подготовлена в его сознании также и изучением философских, эстетических и критических идей великих русских писателей — Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова.

Уже у них Плеханов почерпнул глубокую идею, согласно которой значение искусства (и познания) определяется в первую очередь способностью искусства и познания быть орудием преобразования жизни на началах, отвечающих высшим требованиям истины и высшим нравственным идеалам народа. Революционный и вместе глубоко гуманистический демократизм великой русской литературы нашёл в Плеханове нового могучего деятеля и провозвестника. Эстетическое мировоззрение Плеханова, действенное, страстное, проникнуто чувством глубокой ненависти к социальным силам и людям, несущим в жизнь зло, разрушение красоты, надругательство над правдой.

Эти качества эстетического и философского мировоззрения Плеханова делают Плеханова нашим учителем, другом и союзником в героической борьбе, какую наш народ ведёт против самого отвратительного, безобразного зла современного мира — против немецкого фашизма. То, что славное имя Плеханова названо товарищем Сталиным в первом ряду имён, которыми вправе перед лицом всего мира гордиться русский народ, имеет глубокое основание не только в заслугах Плеханова по отношению к его современникам и его эпохе: ещё более глубоким основанием для этой гордости является значение, какое идеи Плеханова имеют для нас сегодня, — для борьбы, какую ведут за подлинно демократическую и подлинно человеческую культуру люди сталинской эпохи.

СОДЕРЖАНИЕ

Ответ тов. **И. В. Сталина** на вопрос главного корреспондента английского агентства Рейтер 1

Два года Отечественной войны Советского Союза (Сообщение Совинформбюро) 3

М. Толчёнов — Провал гитлеровских авантюристических планов порабощения народов СССР 9

М. Розенталь — Некоторые вопросы диалектического анализа войны 24

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ К. А. ТИМИРЯЗЕВА

Акад. **Д. Н. Прянишников** — Жизнь и деятельность К. А. Тимирязева 41

Акад. **Т. Д. Лысенко** — К. А. Тимирязев и задачи нашей агробиологии 53

Акад. **М. Б. Митин** — К. А. Тимирязев — великий учёный и общественный деятель 64

С. Батищев — Георгий Валентинович Плеханов (К 25-летию со дня смерти) 72

В. Асмус — Вопросы эстетики в работах Г. В. Плеханова 82

РЕЦЕНЗИИ

П. Виден — «Маркс и Энгельс о реакционном пруссачестве». ИМЭЛ. Госполитиздат. 1942 91

Редакционная
коллегия журнала «ПЗМ».

{ **М. Б. Митин, П. Н. Федосеев, Л. А. Леонтьев,
В. С. Кружков, Л. А. Орбели, В. П. Потёмкин,
П. Ф. Юдин, С. И. Вавилов, М. П. Толчёнов,
М. Н. Корнеев.**

Адрес редакции: Москва, ул. «Правды», 24, комн. 218. Тел. Д 3-34-07, Д 3-30-95.

А 1806.

Подписано к печати 22/VII 1943 г.

Объём — 6 ш. л. 66.000 знаков в печ. листе. Изд. № 513. Зак. 1489. Тираж 10.000 экз.

Типография газеты «Правда» имени Сталина. Москва, ул. «Правды», 24.

92-1117/38