

П. С. ТРОФИМОВ



Эстетические
ВЗГЛЯДЫ
Г. В. ПЛЕХАНОВА

Серия VI
№ 23

ВСЕСОЮЗНОЕ ОБЩЕСТВО
ПО РАСПРОСТРАНЕНИЮ ПОЛИТИЧЕСКИХ И НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ

П. С. ТРОФИМОВ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ
Г. В. ПЛЕХАНОВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ»

Москва



1956

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
Плеханов об эстетике как науке	4
Плеханов о специфике искусства и некоторых закономерностях его развития	7
Борьба Плеханова против буржуазного искусства эпохи империализма	27
Плеханов об искусстве рабочего класса	33

Георгий Валентинович Плеханов был не только крупным общественным и политическим деятелем, но и выдающимся философом-марксистом, ученым с широким научным кругозором.

В. И. Ленин высоко ценил труды Плеханова по марксистской философии, написанные им за 20 лет, с 1883 по 1903 год. Ленин писал, что за это время «он дал массу превосходных сочинений, особенно против оппортунистов, махистов, народников»¹. Ленин отмечал большую заслугу Плеханова в борьбе против философского ревизионизма. Он говорил, что «единственным марксистом в международной социал-демократии, давшим критику тех невероятных пошлостей, которые наговорили здесь ревизионисты, с точки зрения последовательного диалектического материализма, был Плеханов»².

Ленин считал, что «нельзя стать сознательным, настоящим коммунистом без того, чтобы изучать—именно *изучать*—все, написанное Плехановым по философии, ибо это лучшее во всей международной литературе марксизма»³. Как отмечал Ленин, это лучшее из наследия Плеханова «должно войти в серию обязательных учебников коммунизма»⁴.

В период с 1883 года до первой русской революции были созданы лучшие произведения Плеханова и по вопросам эстетики. В эти годы написаны и опубликованы «Письма без адреса», «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии», «Пролетарское движение и буржуазное искусство», статьи об эстетических воззрениях Белинского, Чернышевского и др. В этих трудах Плеханов выступает в качестве первоклассного теоретика искусства, одного из первых пропагандистов марксистской эстетики.

Руководствуясь принципами марксизма, Плеханов развивает многие положения эстетики великих русских революционных демократов. Передовая русская эстетическая мысль поднимается в трудах Плеханова на новую ступень.

В своих многочисленных статьях и рецензиях, посвященных проблемам искусства, Плеханов выступает не только как про-

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 20, стр. 333.

² В. И. Ленин. Соч., т. 15, стр. 19.

³ В. И. Ленин. Соч., т. 32, стр. 73.

⁴ Там же.

пагандист важнейших положений марксизма по вопросам эстетики, но и как теоретик, самостоятельно развивающий марксистскую эстетику. Деятельность Плеханова в области эстетики знаменует особый этап в развитии русской передовой эстетической мысли. Выдающееся место занимает она в марксистской эстетике всех стран.

Плеханов об эстетике как науке

В своих работах, посвященных вопросам эстетики, Плеханов является активным сторонником применения диалектического и исторического материализма к разработке научной эстетики, которую он рассматривал не как самодовлеющую проблему, а как часть общей задачи развития марксистской теории в целом.

«Объяснить с нашей материалистической точки зрения,— писал он,— развитие искусства, религии, философии и прочих идеологий значит дать новое и сильное подтверждение материализму в его применении к истории. А это очень важно»¹. Плеханов не раз отмечал, что если материалистический взгляд на историю верен вообще (а в верности его Плеханов никогда не сомневался), то он верен также и в применении к исследованию искусства и литературы. В рецензии на книгу Гюстава Лансона «История французской литературы» он писал: «...лишь с точки зрения экономического (т. е. правильного — диалектического) материализма и возможно действительно научное объяснение духовной истории человечества»². Эстетика как подлинная наука утверждает Плеханов, может развиваться только опираясь на прочную базу материалистического понимания истории, на глубокое изучение действительных фактов. «Я глубоко убежден,— говорил он,— что отныне критика (точнее: научная теория эстетики) в состоянии будет подвигаться вперед, лишь опираясь на материалистическое понимание истории»³. Плеханов правильно утверждал, что и в прошлом своем развитии эстетика была тем плодотворнее в научном решении вопросов, чем ближе подходили ее представители к материалистическому пониманию явлений духовного, в том числе и художественного, развития человечества.

Истинность этой мысли Плеханов подтверждал рядом исторических фактов, ссылаясь, например, на материалистическую эстетику русских революционных демократов XIX века, которая именно благодаря материалистическому подходу к решению основного вопроса эстетики, вопроса об отношении искусства к действительности, благодаря своей связи с рево-

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Вып. III, стр. 90.

² Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 841. Гослитиздат. 1948.

³ Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 30.

люционно-освободительной борьбой русского народа сумела не только поставить, но и решить ряд эстетических проблем первостепенной научной важности.

Обращаясь к истории западноевропейской эстетики XIX века (Сталь, Гизо, Тэн и др.), Плеханов показывает, что эта эстетика наименее плодотворной была именно в той мере, в какой она опиралась на идеалистические идеи, согласно которым конечной причиной развития искусства является извечная, неизменная природа человека, взятая оторванно, изолированно от исторических условий общественной жизни. Вместе с тем Плеханов отмечал, что та же эстетика достигала некоторых успехов, когда пыталась объяснять факты литературы и искусства, исходя из анализа конкретных условий общественной жизни. В этой связи он подчеркивал правильные мысли в таких произведениях Тэна, как «Философия искусства», «История английской литературы» и др., в которых были попытки конкретно исторически объяснить отдельные явления искусства.

Предметом научной эстетики Плеханов считал искусство — его сущность и основные закономерности развития. В своей работе «Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского» он писал: «...научная эстетика,— вернее сказать, правильное учение об искусстве...»¹. Такое понимание Плехановым предмета эстетики, правда, нельзя признать полным и всесторонним, так как оно обходит эстетическое в явлениях самой объективной действительности — природы, человека и окружающих его условий труда, повседневного быта и других областей человеческой жизни. Но это понимание тем не менее включает в себе самое существенное в содержании предмета марксистской эстетики: главным предметом изучения она считает искусство как особую форму общественного сознания, как часть человеческой культуры, и основные закономерности его развития.

Применяя принципы диалектического и исторического материализма, Плеханов развивает взгляды на предмет эстетики русских революционных демократов.

Согласно этим взглядам, эстетика есть наука о законах художественного творчества, «систематическое и гармоническое единство законов изящного»², общая теория искусства, исследующая как идейную, так и художественную сторону искусства. Вслед за русскими революционными демократами Плеханов подчеркивает неразрывную связь эстетики с художественной практикой, художественной критикой.

В своей деятельности эстетика-марксиста Плеханов дал убедительные примеры плодотворности для эстетики связи эстетических исследований с литературно-художественной критикой.

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 448.

² В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. I, стр. 224. Гослитиздат. 1948.

Во многих статьях Плеханова, посвященных анализу творчества выдающихся русских и западноевропейских писателей и художников (статьи об Успенском, Толстом, Герцене, Горьком, Ибсене и др.), делаются глубокие научные обобщения, имеющие первостепенное теоретическое значение для научной эстетики.

Так же как и русские революционные демократы, Плеханов отверг идеалистическое понимание предмета эстетики, согласно которому эстетика есть наука о конкретно-чувственной ступени в развитии абсолютного духа, выражающего себя в произведениях искусства и литературы (Гегель) Плеханов отверг также и субъективно-идеалистическое понимание предмета эстетики, по которому эстетика занимается лишь субъективными, зависящими только от сознания человека эстетическими суждениями вкуса, независимыми от практики, научных истин, этических норм и вообще от всякого реального содержания (Кант). Плеханов высоко оценил принципы материалистической эстетики Белинского, особо подчеркнув его исторический подход к изучению явлений искусства. Он подверг критике субъективно-идеалистический метод народников, которые клали в основу анализа эстетических явлений не реальные факты жизни, а созданное ими отвлеченное понятие «идеала», и в отношении к которому (а не к действительности) народники оценивали достоинства и недостатки произведений искусства. Критика Плехановым новейших разновидностей субъективного идеализма (неокантианства, махизма и др.) способствовала вскрытию классовых и философских корней формалистических течений в современной буржуазной реакционной эстетике. Большое значение в разоблачении идеалистических концепций в эстетике имела борьба Плеханова против религии, а также против таких реакционных течений в русской философской мысли, как богоскательство и богостроительство, возникших после поражения революции 1905 года.

Плеханов боролся за научную, опирающуюся на богатый объективный фактический материал искусства эстетическую теорию. В лучшую пору своей революционной деятельности он стоял на позициях эстетики, открыто борющейся за передовое идейное искусство, служащее интересам трудящихся. Плеханов отстаивал реализм в искусстве и решительно критиковал антинародное формалистическое и натуралистическое искусство буржуазного декаданса. Однако в меньшевистский период своей деятельности он все чаще в подходе к явлениям искусства и эстетики стал пропагандировать объективизм, сущность которого сводилась к тому, что эстетическая теория при исследовании явлений художественного развития человечества не должна ни симпатизировать одним явлениям, ни осуждать другие, а только беспристрастно вскрывать объективные причины, породившие их. Научная эстетика, как думал Плеханов, не должна

давать искусству какие-либо предписания из числа тех, какие немало давали ему идеалисты.

Она «не предписывает искусству законов, а только скромно старается понять те, под действием которых совершается его историческое развитие»¹.

Хотя в этих положениях Плеханова и содержится значительная доля правды, но в целом их нельзя признать истинными, так как в них явно просвечивает объективистско-созерцательный подход к художественному развитию. Ценность этих рассуждений Плеханова состоит в том, что они направлены против идеалистической эстетики, представители которой, будучи не в состоянии научно объяснить закономерности развития искусства, занимались навязыванием ему различного рода норм, требований, предписаний, исходящих не из научного анализа художественной практики, а из предвзятых идеалистических принципов, оторванных от реальной действительности, от потребностей поступательного движения истории. Критика беспочвенного нормативизма (от слова «норма») буржуазной идеалистической эстетики — безусловная заслуга Плеханова. Но эта критика велась Плехановым, к сожалению, не с последовательных диалектико-материалистических позиций, а с позиций голого отрицания нормативизма вообще. Она опиралась на признание равноценности всех (прогрессивных и консервативных) явлений в истории искусств ввиду того, что все они имеют определенные причины для своего возникновения и развития. Решительно борясь против навязывания искусству различного рода надуманных, чуждых ему норм и схем, классики марксизма-ленинизма вместе с тем всегда выступали против преклонения перед стихийностью, созерцательностью и объективизмом в искусстве и науке. Они всесторонне обосновали и развили принцип коммунистической партийности художественной культуры рабочего класса.

Плеханов о специфике искусства и некоторых закономерностях его развития

Выдающейся заслугой Плеханова перед марксистской эстетикой является обстоятельное для своего времени научное рассмотрение им специфики искусства и анализ некоторых закономерностей его развития. Этот анализ основан на материалистическом понимании истории и содержит в себе дальнейшее развитие важнейших положений русских революционных демократов об искусстве как общественном явлении.

Характерную особенность искусства Плеханов видит прежде всего в том, что оно дает художественно-образное отражение реальной действительности, что в нем запечатлеваются, выра-

¹ Г. В. Плеханов Искусство и литература, стр. 157.

жаются человеческие чувства, мысли, идеи. Он решительно выступает против упрощенно материалистической теории искусства, согласно которой искусство сводится к подражанию природе. Этой теории он противопоставляет теорию изображения действительности в художественных образах. Из подражания природе выходит описательная и дидактическая поэзия, говорил Плеханов, из изображения же действительной жизни людей — настоящее искусство.

Отмечая вслед за Белинским факт различия в способе выражения мыслей публицистом, с одной стороны, и художником, с другой, Плеханов показывает, что художник выражает свои мысли в образах, между тем как публицист доказывает их с помощью логических выводов. Сравнивая философию с искусством, а философа с художником, он доказывал, что содержание искусства в общем то же, что и содержание философии. Между поэтом и философом разница состоит лишь в том, что один мыслит образами, а другой силлогизмами. «Искусство,— писал он,— является выражением общественной жизни и философской мысли по той простой причине, что оно не может выражать другое: ведь его содержание одинаково с содержанием философии»¹.

В подготовительных вариантах некоторых принципиальных положений своих «Писем без адреса» Плеханов настойчиво подчеркивает, что искусство выражает не только чувства, но и мысли, «но оно выражает их не отвлеченно, а в живых образах». И в этом заключается его главная отличительная черта². Характеризуя существо эстетических взглядов Белинского, он, между прочим, отмечает, что поэзия является не чем иным, как непосредственным созерцанием истины или мышлением в образах.

Такое сближение содержания публицистики и философии с искусством и различие их по форме выражения мыслей и чувств ничуть не означает того, что Плеханов видел разницу между ними только в форме выражения, что он игнорировал тот факт, что у них имеется также существенное различие и в предмете отражения. Ведь не всякое философское содержание, не всякую философскую идею можно выразить в художественных формах.

Сфера действительности, изображаемая в искусстве, не может быть, по мнению Плеханова, предметом изучения, например, биологии, математики и многих других наук. И, наоборот, предмет ряда наук не может быть предметом искусства.

Из положения Плеханова, что искусство и публицистика выражают чувства и мысли людей, вполне логично заключить, что область искусства есть по преимуществу область человеческих

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 394—395.

² Там же, стр. 152.

отношений, возникающих во всех областях человеческой деятельности. Плеханов об этом так и писал вслед за Чернышевским: «Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека...»¹.

Следовательно, предмет искусства имеет сходные черты с предметом философии и других общественных наук только в общетеоретическом смысле слова, но он отличен с точки зрения специально эстетической. Если искусство интересуется человеком преимущественно со стороны его мыслей, поступков и чувств, то, например, политическая экономия исследует производственные отношения людей.

Неоднократно подчеркивая эту мысль, Плеханов решительно выступал против игнорирования специфики искусства, рассмотрения его в качестве простого носителя абстрактных (научных, политических) идей, облеченных в чувственно-наглядную форму. Плеханов требовал, чтобы искусство правдиво воспроизводило прежде всего человеческие характеры, внутренний мир людей, их жизнь и борьбу. Читая книгу французского автора Пьера Лясера «Французский романтизм», он соглашается с автором там, где он критикует писателей, которые все моральные, религиозные и политические идеи пытаются выразить прямо и непосредственно, без художественного показа жизни людей. Он также солидаризируется с Альбертом ле Руа, который в своей книге «Заря романтического театра» критиковал писателей, пытавшихся в своих произведениях развить философские и исторические идеи, минуя показ характеров, психологии людей и социальных положений, скрывавших художественное бессилие под пустым красноречием.

Интересуясь прежде всего человеком, его общественной и частной жизнью, духовным миром людей, искусство по самой своей природе не может быть безидейным. Идейнность произведений искусства Плеханов правильно рассматривал как одну из важнейших и отличительных особенностей их и искусства в целом. Он говорил: «... не может быть художественного произведения, лишенного идейного содержания. Даже те произведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею»².

Полемизуя с Л. Н. Толстым, который в своих теоретических трудах рассматривал искусство как образное выражение только чувств человека, Плеханов доказывал, что искусство немислимо без глубоких мыслей, больших общественно значимых идей, что подлинное искусство начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе не только чувства, но и мысли, испытанные и пережитые им под влиянием окружающей его действительности, и придает им эстетически-образное выражение. Достоинства художественного произведения определяются как

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 83.

² Там же, стр. 137.

удельным весом этих чувств, так и глубиной идей, которые в нем художественно выражены.

Нужно, утверждал Плеханов, чтобы идеи, которые намерен проповедовать писатель и художник, «вошли в его плоть и кровь; чтобы они не смущали, не сбивали, не затрудняли его в момент художественного творчества»¹. Непоследовательность и туманность идей художника непременно отрицательно скажутся на образах его художественного произведения, эти образы обязательно будут недостаточно ясными и определенными.

Как тонкий мастер художественного анализа произведений искусства, Плеханов рассматривает неразрывную связь между идейностью и художественностью произведений искусства не отвлеченно, а вскрывая живые ее проявления на примерах творчества ряда писателей. Он показал, что идейная неясность и непоследовательность в драмах, например, норвежского драматурга Г. Ибсена отрицательно сказалась на художественной ткани его произведений. Этому вопросу Плеханов посвятил несколько статей, наиболее интересной из которых является статья «Генрик Ибсен». В этой статье Плеханов доказывал, что характерной чертой творчества норвежского драматурга является проповедь «бунта человеческого духа» против серой и затхлой жизни мелкой буржуазии, мещанства. Эта проповедь внесла в творчество Ибсена элемент привлекательности и величия. Но, проповедуя бунт, писатель сам хорошо не уяснил себе, во имя чего этот бунт осуществляется, к чему он должен привести. Отсутствие у писателя ясной и последовательной социальной устремленности делает проповедь бунта в драмах Ибсена туманной, расплывчатой, неопределенной, а туманность и неопределенность идейная неизбежно приводит к тому, что и художественные образы его произведений («Брант», «Враг народа» и др.) оказываются туманными и неопределенными. В драмы Ибсена вполне закономерно вторгся элемент отвлеченности, схематизма и символизма.

Доказывая несовместимость одних лишь отвлеченных идей с природой искусства, Плеханов утверждал, что на художественных произведениях особенно пагубно сказываются ложные, реакционные идеи. «...Когда ложная идея кладется в основу художественного произведения, она вносит в него такие внутренние противоречия, от которых, неизбежно страдает его эстетическое достоинство»², — писал Плеханов. Ложные, общественно вредные идеи по самой своей сущности антиэстетичны; они не могут воодушевить художника на высокое творчество, возбудить в читателе, слушателе, зрителе положительные эстетические чувства. Реакционные идеи уродуют, извращают также и художественную форму произведения искусства.

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 194.

² Там же, стр. 150—151.

Анализируя драму Кнута Гамсуна «У врат царства», а также произведения некоторых других авторов, Плеханов показал, что ложная идея вносит ложь в психологию действующих лиц, что, когда талантливый художник вдохновляется вредной, ошибочной идеей, он губит свое собственное произведение. «А современному художнику невозможно вдохновиться правильной идеей, если он желает отстаивать буржуазию в ее борьбе с пролетариатом»¹. Верность этих мыслей Плеханова полностью подтверждается судьбой упомянутой драмы Кнута Гамсуна. Желание автора отстаивать стремления буржуазии, ее ненависть к пролетариату привели его к тому, что в образе главного героя своей драмы Ивара Карено Гамсун попытался художественными средствами выразить такую насквозь ложную, антиобщественную и античеловеческую идею, как идею истребления пролетариата. Вполне естественно, что драма его получилась не только общественно вредной, но и художественно слабой и беспомощной.

Идеи подлинного искусства, по Плеханову, отличаются не только своей эмоциональностью и конкретностью, но и явно выраженной классовой (в классовом обществе) направленностью. Художник, будучи сыном определенной эпохи, выражает в своем творчестве современные ему идеи. Эти глубоко верные, марксистские положения Плеханов развивал во многих своих статьях и рецензиях.

На примере анализа творчества Кнута Гамсуна и других буржуазных литераторов Плеханов стремился доказать, что буржуазный художник может выражать только буржуазные идеи, или, как он говорил: «Яблоня должна родить яблоки, а не персики. Буржуазное искусство должно выражать буржуазные идеалы и настроения»². В этом положении, конечно, содержится та общеизвестная истина, что сознание буржуазного художника зависит от его классового, буржуазного бытия. Но в то же время его невозможно рассматривать как вполне верное положение. Оно страдает односторонностью и абстрактностью, основанной на недооценке существенных особенностей подлинного, реалистического искусства, способного давать правдивое изображение жизни иногда даже независимо от политических симпатий и антипатий писателя. Так, например, великий французский романист Бальзак не был пролетарским писателем, однако в его произведениях часто выражались идеи, противоположные, враждебные буржуазии и дворянству.

Плеханов вопреки своим неверным положениям очень высоко ценил великого французского реалиста за то, что последний глубоко отражал в своих художественных произведениях человеческие страсти в том виде, какой они приобретали в современном ему буржуазном обществе. Бальзак, как говорил

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 160.

² Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 286—287.

Плеханов, со вниманием естествоиспытателя следил за тем, как эти страсти растут и развиваются в данной общественной среде. Произведения французского писателя представляют, по Плеханову, незаменимый источник для изучения психологии не одной только буржуазии, но всего общества времен реставрации и Людовика-Филиппа во Франции.

Однако, говоря о том, что буржуазное искусство должно выражать только буржуазные идеи, Плеханов упускал из виду то очень важное обстоятельство, хорошо известное уже великим русским революционным демократам, что часто буржуазный художник, если он талантлив и хорошо знает жизнь, может, даже оставаясь в пределах мировоззрения своего класса, наряду с выражением буржуазных идей, давать в своих произведениях блестящие картины жизни, имеющие большое познавательное значение. Отражая существенные стороны действительности, показывая объективную логику развития своих героев, буржуазный писатель может, иногда даже вопреки своим реакционным взглядам, приводить читателя к выводам, противоположным своим субъективным намерениям. Искусство нельзя сводить целиком к идеологии того или иного класса, что часто ошибочно делал Плеханов; его непозволительно ставить, как это делал Плеханов, «на одну доску с другими идеологиями: с религией, с философией, с правом и т. д.»¹. Будучи особым идеологическим орудием в руках борющихся классов, искусство является средством художественного отображения и объяснения реальной действительности в соответствии с общественными интересами этих классов.

Отстаивая тезис марксистской эстетики об идейности, об общественной роли искусства, Плеханов широко развернул упорную и настойчивую борьбу против реакционной теории «чистого» искусства. Этой своей борьбой он продолжил лучшие традиции русской революционно-демократической эстетики прошлого столетия.

Великие представители этой эстетики Герцен, Белинский, Чернышевский и Добролюбов, решительно отвергая теорию «чистого» искусства, «искусства для искусства», показали, что она не только не научна, потому что нет и не может быть «чистого искусства», оторванного от определенных человеческих интересов, но и вредна для самого искусства. Русские революционные демократы разоблачили антинародную сущность этой теории, призванной отвлечь художников от служения передовым силам общества, от служения народу и заставить их служить силам реакции и угнетения народа. Революционные демократы вскрыли социально-исторические корни теории «искусства для искусства», показав, что она является порождением тех слоев общества, которые не имеют перспектив для своего развития и обречены на гибель.

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Вып. III, стр. 154.

Продолжая дело великих русских революционных демократов, Плеханов, опираясь на марксизм, показал, что подлинное искусство немислимо без связи его с самыми прогрессивными общественными силами своего времени, а в условиях капитализма — с рабочим классом. Плеханов считал, что только будучи связанным с интересами народа, служа его борьбе за свободу и прогресс, искусство в состоянии развиваться как со стороны своего содержания, так и со стороны художественной формы.

Плеханов обогатил начатый великими русскими революционными демократами анализ общественно-исторических причин возникновения теории «искусства для искусства», склонности некоторых художников в определенные периоды развития буржуазного общества к «чистому» искусству. Плеханов, в частности, показал, что стремление отдельных художников и поэтов к «чистому» искусству возникает «на почве без надежного разлада их с окружающей их общественной средой»¹, то есть тогда, когда художник, не желая служить господствующему эксплуататорскому классу и в то же время не стоя на позиции служения новому, революционному классу, уходит в область «чистого» искусства, якобы служащего только самому себе. Такой уход приносит вред прогрессивным классам, лишая их возможности использовать творчество этого художника для своей борьбы, и выгоден реакционным классам, стремящимся увести художников и писателей подальше от правдивого изображения действительности.

Оценивая заслуги Плеханова в развитии марксистской эстетики, А. А. Жданов говорил: «Плеханов много поработал для того, чтобы разоблачить идеалистическое, антинаучное представление о литературе и искусстве и защитить основные положения наших великих русских революционеров-демократов, учивших видеть в литературе могучее средство служения народу»².

Настойчиво доказывая порочность и вредность для передовых сил общества и для реалистического прогрессивного искусства буржуазной теории «искусства для искусства», мастерски вскрывая исторические корни ее возникновения, Плеханов, однако, без достаточных оснований относил некоторые периоды в истории искусства к периодам «чистого искусства». Он говорит: «В эпоху Буше искусство существовало для искусства... В эпоху романтизма — опять искусство для искусства»³, забывая, что и во времена Буше и во времена распространения романтизма искусство открыто служило определенным общественным, классовым интересам.

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 131.

² А. Жданов. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград», стр. 19. Госполитиздат. 1952.

³ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 363.

Нельзя согласиться с положением Плеханова, что «те исторические эпохи, в течение которых художники склоняются к искусству для искусства, порождают гораздо меньшее число тенденциозных произведений, чем, несомненно, увеличивается общий итог свойственного им художественного творчества. Не отвлекаемый от своего предмета политическими страстями, художник получает психологическую возможность отнестись к своему предмету с таким же сосредоточенным вниманием, с каким ученый относится к предмету своего научного исследования. От этого, конечно, очень много выигрывает его произведение»¹.

Опыт истории мирового искусства свидетельствует, что «чистое» искусство ничуть не менее тенденциозно, чем всякое другое, что, наоборот, оно от начала до конца тенденциозно и пропитано идеями и стремлениями реакционных, эксплуататорских классов. Да и сам Плеханов, критикуя формалистическое искусство и теорию «чистого» искусства эпохи империализма, показал крайнюю его тенденциозность и совершенно правильно говорил, что уход художника в область «чистого» искусства приводит не к совершенствованию художественной формы его произведений, а к ее обеднению, деградации.

В ряде своих статей Плеханов показывает, что тенденциозность произведений «чистого» искусства состоит в стремлении художника увести читателя, зрителя и т. д. подальше от насущных вопросов современной ему действительности, в стремлении сделать искусство не средством отражения действительности и воспитания людей в духе прогрессивных идей, а средством вовлечения их в область субъективных, лишенных общественного значения чувств и переживаний. А так как область субъективного представителем «чистого» искусства в конце концов надоедает, то, как верно заметил Плеханов, дело кончается у них призывом уйти в «потусторонний» мир, «высоко стоящий над землею и над всеми земными «вопросами»². Такая антиобщественная сущность «чистого» искусства обедняет искусство не только с точки зрения содержания, но и со стороны его художественной формы. Плеханов тонко подмечал, что «чистота», то есть в конечном счете пустота содержания произведений искусства, делает форму их так же пустой, бессодержательной.

Решительно выступая против формалистов, отрывающих форму от содержания и тем самым разрушающих как содержание искусства, так и форму, Плеханов справедливо писал, что отрыв формы от содержания и преобладание первой над вторым неизбежно ведет к бессодержательности и к уродству произведений искусства, «и бо красота есть соответствие формы содержанию»³.

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 304.

² Там же, стр. 253.

³ Там же, стр. 292.

Это положение, часто встречающееся в эстетике Плеханова, требует, однако, уточнения. Здесь важно отметить, что отстаиваемый Плехановым тезис о соответствии формы произведения искусства своему содержанию еще не вскрывает до конца сущности марксистского понимания красоты в искусстве. В нем еще ничего не говорится о качестве, существовании самого содержания красоты, а речь идет только об одном из моментов красоты в искусстве. Соответствие содержания и формы может быть не только в том случае, когда содержание само по себе прекрасно, но и тогда, когда оно безобразно. Для более точного понимания сущности красоты в искусстве важно поэтому учитывать прежде всего прекрасное в самом содержании искусства, в выражении его в соответствующей ему форме, в значении и высоте того эстетического идеала, который выражается художником, и т. п.

Прекрасное (в указанном смысле слова) отражение действительности, высокохудожественное выражение в искусстве высоких мыслей и чувств придает произведениям искусства характер непреходящих, вечных ценностей, близких и дорогих людям не только того времени, когда жил и творил художник, но и людям эпох, отстоящих от времени создания художественных произведений на столетия и тысячелетия (значение, например, искусства античной Греции, эпохи Возрождения, творчество Пушкина, Шекспира и др. для передовых людей современности). В этой связи важно отметить, что, анализируя творчество известного русского композитора Скрябина, Плеханов писал: «...когда временное, преходящее находит свое выражение в творчестве большого художника, оно приобретает постоянное значение и делается непреходящим»¹.

Положение Плеханова о непреходящем значении выдающихся произведений искусства сравнительно с изменчивостью жизни ничуть не означает, что искусство принципиально отлично от жизни, не подчиняется закономерностям ее развития. Это положение Плеханова не означает также, что он был поборником идеалистической и метафизической теории существования неизменных эстетических ценностей, вечной красоты. Приведенное выше положение Плеханова означает только, что искусство, будучи отражением жизни, не равно самой жизни. Воспроизводя изменчивую действительность в правдивых художественных образах, искусство тем самым увековечивает правду о ней для потомства.

Плеханов всегда считал, что представление о прекрасном у людей непрерывно изменяется в ходе исторического развития. Абсолютного критерия красоты, как он неоднократно отмечал, нет и быть не может. Основную причину этого изменения Плеханов видел в изменении общественно-исторических условий

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 761.

жизни людей. Так, например, сравнивая представление о красоте человеческого лица у ряда племен дикарей, согласно которому красивым признается тот, кто больше других похож на определенное животное, с представлением современного культурного человека, по воззрениям которого красив тот человек, лицо которого мало или вовсе не напоминает животное, Плеханов причину этого изменения видит в изменении общественных условий, в степени развития производительных сил, способа производства.

Причину изменения представления о красоте в эпоху Возрождения по сравнению с эпохой феодализма Плеханов правильно усматривал в освободительном движении городов, направленном против феодально-крепостнических отношений и средневековой религиозно-схоластической идеологии. По мнению Плеханова, это изменение определяло совершенно иное отношение людей нового времени, принципиально отличающееся от отношения людей средневековья, к античному искусству. «Жители средневекового Рима не только не увлекались художественными произведениями античного мира, но подвергали древние статуи обжиганию для получения из них известки,— говорит Плеханов.— А потом настало другое время, когда римляне и вообще итальянцы начали увлекаться античным искусством и брать его себе за образец. В то долгое время, в течение которого жители Рима — да не одного только Рима — так варварски расправлялись с великими произведениями античной скульптуры, во внутренней жизни средневекового общества медленно совершался процесс, глубоко изменивший его строение, а вследствие этого также и взгляды, чувства и вкусы людей, входивших в его состав. Изменения бытия (*des Seins*) повели за собою изменения сознания (*des Bewusstseins*), и только эти последние изменения сделали римлян эпохи Возрождения способными наслаждаться произведениями античного искусства,— вернее сказать, только эти последние изменения и сделали возможным само Возрождение»¹.

Подчеркивая историческую изменяемость человеческих представлений о прекрасном в искусстве и жизни, Плеханов вместе с тем правильно утверждал, что изменчивость человеческих представлений о красоте ничуть не означает того, что вообще не существует каких-либо объективных критериев правды и красоты в искусстве. «...Если нет абсолютного критерия красоты; если все ее критерии относительны, то это еще не значит, что мы лишены всякой объективной возможности судить о том, хорошо ли выполнен данный художественный замысел»²,— говорит Плеханов. Объективный критерий прекрасного в искусстве Плеханов видит в соответствии

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 810.

² Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 179—180.

художественной формы своему содержанию. Чем более соответствует исполнению замыслу, чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем она удачнее. «Вот вам и объективное мерило,— говорит Плеханов.— И только потому, что подобное мерило существует, мы имеем право утверждать, что рисунки, например, Леонардо да Винчи лучше рисунков какого-нибудь маленького Фемистоклюса, пачкающего бумагу для своего развлечения»¹.

Приведенные рассуждения Плеханова, правильно решающие вопрос о соотношении формы произведения искусства и его содержания, подчеркивающие решающее значение реализма в оценке качества искусства, не в бровь, а в глаз попадают многим современным буржуазным эстетикам, отрицающим существование объективного критерия правды и красоты в искусстве, проповедующим полный субъективизм и объявляющим бездарную мазню всякого рода формалистов настоящим искусством, стоящим якобы выше великих созданий реализма прошлого.

* * *

Исследуя специфические особенности искусства как особой формы общественного сознания, Плеханов вместе с тем анализирует исторические пути его развития. Историческое (наряду с логическим) рассмотрение проблем эстетики — характерная черта Плеханова как теоретика искусства. При анализе всех вопросов искусства он стремится опираться на богатый исторический материал, исходить из него, проверяя свои выводы и заключения фактами истории. В своих «Очерках по истории материализма» Плеханов дал краткую формулу материалистического понимания искусства. Согласно этой формуле, искусство определенной эпохи наряду с философией, религией и другими формами общественного сознания составляет органическую часть жизни нации или народа.

Характер духовной жизни народа определяется соответствующими формами материальной жизни общества, решающими из которых являются производственные отношения людей, соответствующие известному уровню развития производительных сил. Таким образом, с точки зрения Плеханова искусство является частью идеологической надстройки общества, возникающей и развивающейся на определенном экономическом базисе общества.

Исходя из материалистических предпосылок, Плеханов отверг точку зрения некоторых буржуазных историков искусства, согласно которой географическая среда якобы играет ведущую и определяющую роль в истории художественного развития человечества. В своей работе «Литературные взгляды В. Г. Бе-

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 180.

линского» он соглашается с великим русским мыслителем, что географический фактор в развитии искусства является второстепенным. Плеханов считал, что географическая среда влияла на развитие искусства не прямо, а косвенно, то есть через общественные отношения, что непосредственное «влияние этой среды на искусство вряд ли существует в сколько-нибудь заметной степени»¹. Он указывал на то, что на первый взгляд кажется вполне естественным предположение, что развитие пейзажной живописи находится в теснейшей зависимости от географической среды. Тем не менее эта связь вовсе не заметна в истории живописи, которая показывает, что изменения в пейзажной живописи, так же как и во всех других видах этого искусства, определяются сменой общественных настроений, в свою очередь зависящих от изменений в общественных отношениях.

Плеханов подверг резкой критике утверждения идеалистической эстетики XIX века, которая пыталась объяснить все сложные явления литературы и искусства, исходя из метафизически понимаемой, якобы извечной природы человеческого духа. Плеханов показал, что литература, будучи отражением определенных черт национального характера, или особенностей природы того или иного народа, является продуктом тех самых исторических условий, которыми порожден этот характер, сама эта природа. «Не природа человека,— писал Плеханов,— не характер данного народа, а его история, его общественное устройство объясняют нам его литературу»². Так, например, жизнерадостная, реалистическая голландская живопись XVII столетия, по глубокому убеждению Плеханова, не может быть правильно понята в отрыве от общественных условий жизни тогдашнего голландского общества.

Закономерности развития искусства Плеханов рассматривал как объективные, независимые от воли и сознания отдельных людей. Роль выдающейся личности в истории искусства и литературы он оценивал в соответствии со взглядами исторического материализма на значение исторической личности в общественном развитии.

В статье, посвященной литературным взглядам В. Г. Белинского, соглашаясь с гениальным русским критиком в оценке роли великих людей в истории литературы и критикуя субъективистские взгляды буржуазных критиков (Сент-Бева и др.) по этому вопросу, пытавшихся все явления в развитии мирового искусства и литературы объяснить исключительно субъективными качествами великих поэтов и художников, Плеханов писал, что «великий поэт велик лишь постольку, поскольку является выразителем великого момента в историческом развитии общества... Великий поэт велик потому, что вы-

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. стр. 404.

² Там же, стр. 32.

ражает собою великий шаг в общественном развитии. Но, выражая этот шаг, он не перестает быть и индивидуумом»¹.

В рецензии на книгу Г. Лансона «История французской литературы» Плеханов отмечал, что чем крупнее писатель, тем сильнее зависимость его сочинений от характера его времени, тем меньше в его творениях сугубо личного, а больше того, что характеризует его эпоху. «Главнейшая личная особенность, «высшая оригинальность»... великого человека замечается в том, что он в своей области выразил раньше или лучше, полнее других общественные или духовные нужды и стремления своей эпохи, — писал Плеханов. — Перед этою особенностью, составляющею его «историческую индивидуальность», исчезают все другие, как исчезают звезды при солнечном свете»². Возражая Лансону, пользовавшемуся субъективным методом в объяснении литературных явлений, Плеханов подчеркивал, что для истории французской литературы важным является не то, почему именно Корнель, а не кто-нибудь другой написал «Сида», а то, «как и почему явилась, как и почему исчезла французская трагедия»³.

Но, вскрывая объективные основы творчества выдающихся деятелей искусства, исследователь обязан всегда учитывать индивидуальные особенности последних, такие черты их творческой индивидуальности, которые, не изменяя общего исторического характера в развитии искусства и литературы, тем не менее придают оттенок неповторимого своеобразия тем или иным явлениям художественной культуры. Плеханов вместе с тем подчеркивал, что при рассмотрении индивидуального в художественном развитии исследователь должен показать отражение в нем общественного. Он призван раскрыть как в ходе живого индивидуального художественного творчества поэтов, писателей, художников и т. д. создаются художественные произведения, выражающие прежде всего определенные общественно значимые идеи, отражающие те или иные стороны исторической действительности и зовущие читателей, зрителей, слушателей к борьбе за определенные общественные идеалы.

Применяя принципы материалистического понимания сущности и закономерностей развития искусства к изучению первобытного искусства, Плеханов стремился обнаружить прежде всего его объективные закономерности.

Опираясь на большой этнографический и археологический материал, добытый учеными прошлого и начала нынешнего столетия, Плеханов вскрыл несостоятельность идеалистических теорий многих буржуазных этнографов и историков искусства, считавших, что первобытный человек создавал первоначальные рисунки, статуэтки и т. п. якобы вне всякой зависимости

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 406, 407.

² Там же, стр. 848.

³ Там же, стр. 840.

от условий его жизни и деятельности, в силу одного лишь внутреннего побуждения к творчеству, для удовлетворения своих эстетических потребностей. Он подверг обстоятельной критике так называемую «теорию игры» Шиллера, Бюхера, Грооса и других буржуазных эстетиков, согласно которой историческую основу эстетического чувства и художественного творчества образует врожденное стремление людей к игре. Согласно этой теории, игра старше труда, а искусство старше производства предметов первой необходимости.

На массе примеров Плеханов убедительно показал, что «отношение к предмету с точки зрения пользы предшествовало отношению к нему с точки зрения эстетического удовольствия»¹.

Так, например, характер художественной деятельности первобытного охотника, по словам Плеханова, «недвусмысленно свидетельствует о том, что производство полезных предметов и вообще хозяйственная деятельность предшествовала у него возникновению искусства и наложила на него самую яркую печать. Что изображают рисунки чукчей? — спрашивает Плеханов. — Различные сцены из охотничьей жизни. Ясно, что сначала чукчи стали заниматься охотой, а потом уже принялись воспроизводить свою охоту в рисунках»². Точно так же когда бушмены изображают почти исключительно животных и птиц, то это происходит именно потому, что эти животные играют огромную, решающую роль в их охотничьей жизни.

Резко разделяя все явления идеологического порядка в зависимости от времени их происхождения и развития (доклассовое и классовое общество) на явления, непосредственно зависящие от уровня производительных сил (доклассовое общество), и явления, зависящие от него только через экономику, то есть через производственные отношения (классовые общества), Плеханов без достаточных на то оснований писал о первобытном искусстве, что оно «есть непосредственный образ процесса производства»³.

Конечно, в первобытном обществе, бывшем еще относительно очень простым, искусство стояло ближе к непосредственному процессу производства (охота, рыболовство и т. д.), чем оно стоит в классовых обществах, а поэтому влияние уровня развития производительных сил, производства на первобытное искусство было несравненно большим, чем в классовом обществе. Но это ничуть не означает, что оно в своем развитии прямо и непосредственно, минуя производственные отношения (базис), определялось уровнем развития производительных сил. Сам Плеханов в работе «Письма без адреса» и других приводит некоторые факты, свидетельствующие о влиянии на разви-

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Вып. III, стр. 60.

² Н. Бельтов (Г. В. Плеханов). Критика наших критиков, стр. 399, 1906.

³ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 38.

тие первобытного искусства форм организации общества, а также явлений идеологического порядка (заклинания, погребальные обряды и др.).

Советская археология показала, что еще в древнекаменную эпоху из камня, кости, оленьего рога создавались женские статуэтки, не имевшие прямого отношения ни к охоте, ни к рыболовству. Изображения же рыб и животных встречаются в это время сравнительно редко. Ученые считают, что женские изображения отражают не состояние производительных сил палеолита, а изменения в общественных отношениях людей,— переход к родовому строю и культу родоначальницы.

Говоря о классовом обществе, Плеханов правильно считает, что в нем развитие искусства определяется более сложными причинами, чем в доклассовой, первобытной общественно-экономической формации и что развитие искусства в классовом обществе определяется прежде всего борьбой классов, теми отношениями между классами, которые развиваются на почве господствующих экономических порядков.

«...Классовая борьба играет большую роль в истории идеологий,— говорил Плеханов.— И, действительно, эта роль столь важна, что за исключением первобытных обществ, в которых не существует классов, невозможно понять историю направлений вкуса и идей какого-нибудь общества без ознакомления с классовой борьбой, разыгрывающейся внутри его»¹.

Развивая дальше правильные положения русской революционно-демократической эстетики XIX века, учившей, что искусство и литература являются художественным воспроизведением жизни, Плеханов, опираясь на марксизм, утверждал: «Чтобы понять, как и в каком образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно объяснить себе «духовную» историю цивилизованного общества: «ход его идей» отражает собою историю его классов и их борьбы друг с другом»². В работе «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» Плеханов показывает, каким образом развитие классовой борьбы во Франции перед революцией 1789—1793 годов и в последующее время определило собой смену стилей и направлений в тогдашнем французском искусстве.

Еще до революции, когда французская буржуазия начала проникаться оппозиционными настроениями по отношению к феодализму, ее идеологи — художники, писатели, драматур-

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. VIII, стр. 172.

² Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 118.

ги — под влиянием буржуазного искусства Англии также стали создавать произведения, героем которых был идеализированный «человек среднего сословия» (персонажи картин художника Грёза, герои драм Нивёлля-де-Лашоссэ и др.). Эти произведения противопоставлялись трагедии, живописи и музыке классицизма. В буржуазной сентиментальной драме и комедии, в нравоучительных полотнах Грёза и т. п. буржуазия восхваляла свои моральные добродетели и критиковала пороки аристократов. Однако довольно скоро буржуазная нравоучительная драма и живопись отходят на задний план, их оттесняет трагедия классицизма. Плеханов показывает, что причиной этого явления было не усиление позиций аристократии, а, как это ни странно, нарастание борьбы французской буржуазии против феодализма. Революционный характер стремлений буржуазии «помешал французской буржуазной драме окончательно победить классическую трагедию»¹. Ходом исторического развития (обострением классовой борьбы между буржуазией и феодалами) перед буржуазией был поставлен вопрос о необходимости уже не просто критиковать пороки аристократов, но прежде всего вести открытую борьбу, направленную на уничтожение феодализма. В этих условиях морализирующему искусству буржуазии приходит конец, оно не соответствовало больше новой, более высокой стадии буржуазного сознания, художественный портрет буржуазии, созданный этим искусством, не вызывал уже никакого героизма. «А между тем,— замечает Плеханов,— противники старого порядка чувствовали потребность в героизме, создавали необходимость развития в третьем сословии гражданской добродетели. Где можно было тогда найти образцы такой добродетели? Там же, где прежде искали образцов литературного вкуса: в античном мире»². Развитие буржуазного искусства приобрело совершенно новую форму. «Подражание древности сделалось модой и наложило глубокую печать на все тогдашнее французское искусство»³. Искусство классицизма не теряет своей формы, но оно претерпевает существенное изменение в смысле содержания. «В старые литературные мехи тут влило было совершенно новое революционное содержание»⁴. Блестящим образцом такого использования старой формы классицизма для воплощения нового, революционного содержания была живопись французского художника эпохи революции Луи Давида.

В своих всемирно известных картинах «Клятва Горациев», «Смерть Марата», «Брут» и других Давид прославил патриотизм, бесстрашие и способность людей к самопожертвованию во имя свободы. Давая объяснения к картине «Леонид в день

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 104.

² Там же, стр. 105.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 106.

Фермопильской битвы», Давид писал, что он хочет в ней охарактеризовать великое и глубокое чувство, какое внушает любовь к отечеству. Давид поставил перед буржуазным искусством революционной эпохи задачу использовать формы античного классического искусства, чтобы вдохновлять своих соотечественников, «постоянно показывать им проявления высокого героизма и добродетели»¹. Художественная деятельность Давида на десятилетия оживила клонившийся к упадку классицизм в живописи. Решающую роль в этом сыграло новое, относительно революционное содержание, вдохнувшее новую душу в старые, отживающие формы классицизма. Благодаря этому содержанию классицизм продолжал жить вплоть до того времени, когда французская буржуазия окончательно восторжествовала над старым порядком. После этого увлечение республиканскими героями древности утратило для нее всякое общественное значение. На смену классицизму в литературе снова пришла буржуазная драма, возродилась живопись того направления, какое имело до расцвета революционного классицизма, но драма претерпела изменения, сообразные с новым общественным положением буржуазии.

Руководствуясь методом исторического материализма, Плеханов дал также глубокий анализ многим явлениям литературы и искусства России. Он обстоятельно проанализировал развитие русской национальной культуры за многие десятилетия ее истории, показав ее классовый характер, и подчеркнул наличие в ней двух борющихся между собой направлений — реакционного и прогрессивного. Передовая русская культура и искусство, отмечал Плеханов, всегда развивалась в непрестанной борьбе против сил угнетения и порабощения человека, против самодержавного деспотизма и крепостничества. Плеханов еще в 1888 году говорил, что русская литература «неслыханно дорогой ценой заплатила за свое развитие *«вопреки»* самодержавию»², «деспотизм был всегда самым ярким и непримиримым врагом ее»³.

Плеханов обстоятельно раскрыл классовую сущность творчества ряда крупных писателей и поэтов прошлого столетия. Так, например, анализируя творчество великого русского поэта Некрасова, он верно усмотрел в нем выдвижение на историческую, литературно-художественную арену нового общественного слоя — разночинцев и показал общественный смысл некрасовской поэзии, ее огромное воспитательное значение. Он писал, что «Некрасов своими стихотворениями будил и выражал прогрессивные стремления современной ему передовой молодежи»⁴.

¹ Луи Давид. Речи и письма, стр. 31. 1933.

² Г. В. Плеханов. Соч., т. III, стр. 63.

³ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Вып. VI, стр. 389.

⁴ Г. В. Плеханов. Соч., т. X, стр. 389.

Плеханов считал, что если бы Некрасов дожил до того времени, когда на историческую арену выступил рабочий класс, его муза, будучи «музой мести и печали», изменилась бы. Она стала бы музой, в которой по-прежнему звучали бы звуки «мести», но звуки «печали» сменились бы звуками радостной уверенности в победе трудового народа над своими угнетателями.

Важно, однако, отметить, что Плеханов не до конца понял значение творчества Некрасова в революционно-освободительной борьбе русского народа. Нельзя согласиться с его положениями о том, что Некрасов не был борцом, что он якобы был далек от революционных идей. Без достаточных на то оснований Плеханов отрывал Некрасова от революционных демократов. Правильно говоря о Некрасове как о поэте мести и печали, он недооценивал его поэзию как выражение протеста крестьянства против крепостничества и царизма. Неправ Плеханов также и в своем утверждении, что народ у Некрасова «не умеет бороться и не сознает необходимости борьбы. Главной отличительной чертой этого народа является вечно терпение»¹.

Историческое значение писателей-народников (Успенский, Каронин и др.) Плеханов видел в изображении ими быта своего народа, в показе процесса разложения старых, докапиталистических отношений в деревне, совершавшегося в 60—90-х годах XIX века под напором развивавшегося капитализма. Именно поэтому Плеханов считал, что произведения народников-беллетристов «надо изучать так же внимательно, как изучаются статистические исследования о русском народном хозяйстве или сочинения по обычному праву крестьян»².

В своих статьях «Гл. И. Успенский», «С. Каронин», «Н. И. Наумов» Плеханов убедительно показал, что вопреки социальным утопиям народников, ратовавших за сохранение изжившей себя сельскохозяйственной общины как средства освобождения трудящихся от помещичьей и буржуазной кабалы, в их беллетристических произведениях отражены некоторые существенные стороны объективного исторического процесса, связанного с распадом крепостничества и выдвиганием на историческую арену вместе с капитализмом нового революционного класса — пролетариата.

Анализируя в этом свете, например, творчество С. Каронина, Плеханов отмечал, что оригинальность этого писателя заключается в том, что он вопреки своим народническим пристрастиям и предрассудкам изображал именно те стороны жизни русской деревни второй половины прошлого столетия, от столкновения с которыми разлетаются в прах все народнические идеалы. Писатель «должен был,— писал Плеханов,— очень внимательно прислушиваться к требованиям художественной

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 634.

² Там же, стр. 510.

правды, для того, чтобы, не смущаясь собственной непоследовательностью, опровергать в качестве беллетриста все то, что сам же он, наверное, горячо защищал бы на почве публицистики»¹.

Интересно отметить, что плехановская оценка познавательного значения беллетристических произведений народников во многом совпадает с оценкой их В. И. Лениным. Так, например, характеризуя творчество Г. Успенского, Ленин говорит, что «со своим превосходным знанием крестьянства и со своим громадным артистическим талантом, проникавшим до самой сути явлений», Успенский вопреки народническим иллюзиям показал в своих художественных произведениях, как индивидуализм сделался основой экономических отношений не только между ростовщиком и должником, но и между крестьянами пореформенной России.

Много статей посвятил Плеханов анализу мировоззрения и художественного творчества великого русского писателя Л. Н. Толстого. В этих статьях есть немало правильных и глубоких замечаний как об историческом значении, так и об ограниченности Толстого как писателя — моралиста и обличителя буржуазно-крепостнических порядков. Касаясь мировоззрения Толстого, Плеханов верно отмечал черты идеализма и метафизики, реакционного утопизма и патриархальщины в его творчестве. Историческое значение Толстого как художника и проповедника Плеханов видел в исключительной силе обличения им крепостничества, буржуазии и царизма, в художественном выражении неудовлетворенности народа российскими пореформенными порядками. «Значение толстовской проповеди,— говорил Плеханов,— заключалось не в ее нравственной и не в ее религиозной стороне. Оно заключалось в ярком изображении той эксплуатации народа, без которой не могут существовать высшие классы. Эксплуатация эта рассматривается Толстым с точки зрения того нравственного зла, которое она причиняла своим эксплуататорам. Но это не мешало ему изображать ее со своим обычным, т. е. гигантским, талантом»².

Плеханов показал глубокую противоречивость толстовского творчества, заключающуюся в том, что, с одной стороны, Толстой подвергает всяческому разоблачению и бичеванию буржуазно-крепостнические порядки в России, с другой, он зовет трудящихся не отвечать на зло насилием, не сопротивляться насилию. Плеханов справедливо подчеркивал, что в произведениях Толстого лучшими являются страницы, посвященные «изображению и разоблачению многочисленных физических и нравственных зол, порождаемых собственностью, основанной на эксплуатации одного общественного класса другим. И несомненно, что эти лучшие страницы привлекли к нему горячее сочувствие многих и многих читателей. Пролетариат чит в

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. X, стр. 67.

² Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 707.

Толстом, едва ли не главным образом, автора этих замечательных страниц»¹. Вместе с этим Плеханов правильно указывал, что учение Толстого о необходимости нравственного исправления угнетателей приносит большой вред пролетариату, трудящимся.

Плеханов решительно выступил против тех служителей реакции, которые широко пропагандировали среди народа реакционные идеи толстовства, призывали учиться у Толстого «социализму», дополнить марксизм толстовством. В. И. Ленин с одобрением отнесся к выступлениям Плеханова против извратителей подлинного значения творчества великого русского писателя. В письме к А. М. Горькому Ленин писал: «Плеханов тоже взбесился враньем и холопством перед Толстым, и мы тут сошлись»².

Все эти положительные стороны плехановских статей о Толстом не свидетельствуют, однако, о всестороннем марксистском анализе его творчества. Плеханов не вскрыл и не показал той связи, которая существовала между деятельностью Толстого как великого русского художника и подготовкой в России первой буржуазно-демократической революции. Он видел в Толстом в основном только барина и выводил особенности его художественного творчества из его классового происхождения и положения. Именно поэтому он проглядел в Толстом самое главное — значение его как зеркала нарастающей русской революции.

Глубоко материалистический, конкретно исторический анализ творчества Толстого впервые дал В. И. Ленин. Он гениально раскрыл и оценил художественное творчество Толстого как отражение, зеркало русской крестьянской революции. «Толстой,— писал Ленин,— велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России»³. Целая эпоха в истории России — эпоха подготовки в ней буржуазно-демократической революции — выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества.

Раскритиковав толстовские «рецепты спасения человечества», Ленин защитил от либеральных, меньшевистских и народнических опозланий все ценное во взглядах и творчестве великого русского писателя. В своих статьях о Толстом Ленин подчеркнул, что Толстой дорог трудящимся как горячий протестант, страстный обличитель мерзостей буржуазно-помещичьего строя. Вопрос об отношении к наследию Толстого, к памяти великого писателя Ленин связал с вопросом о путях развития русской революции. Он указал на то, что правильная оценка

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 679.

² В. И. Ленин. Соч., т. 34, стр. 383.

³ В. И. Ленин. Соч., т. 15, стр. 183.

Толстого возможна только с точки зрения передового революционного класса, с позиции революционного пролетариата.

Дав глубочайший анализ взглядов и творчества великого писателя, показав сложность и противоречивость многообразного наследия Толстого, отражение в нем некоторых существенных сторон русской жизни определенного исторического периода, Ленин оказал глубокое влияние на развитие литературоведческой науки, на дальнейшее развитие эстетической теории. Этого, к сожалению, не сумел сделать Плеханов в своих статьях о Толстом.

Воззрения Плеханова на вопросы искусства и литературы, как уже отмечалось, имеют недостатки. Используя в своих исследованиях метод исторического материализма, прослеживая в развитии искусства действие объективных закономерностей, Плеханов тем не менее иногда становится на путь конструирования мнимых законов эстетического развития. Примером такого конструирования является «закон» подражания и контраста (антитезы), коренящийся якобы в особых свойствах человеческой природы. Согласно этому мнимому закону, выдвинутому в свое время буржуазным историком искусства Брюнетьером, изменения в искусстве обуславливаются не общественно-историческими причинами, а врожденными стремлениями людей к подражанию либо, наоборот, к противопоставлению новых эстетических вкусов и норм уже существующим старым вкусам и нормам.

Недостатки Плеханова во взглядах на искусство, эстетические чувства, вкусы и представления являются следствием недостаточной последовательности Плеханова как теоретика марксизма. Они неразрывно связаны с его отступлениями (особенно после революции 1905 года) от марксизма в ряде коренных вопросов истории, философии, теории познания и революционной тактики. Эти недостатки неразрывно связаны во многих случаях с политическим оппортунизмом, меньшевизмом Плеханова.

Борьба Плеханова против буржуазного искусства эпохи империализма

Прогресс в развитии искусства, по мнению Плеханова, не является равномерным. Он не стоит в прямой и непосредственной зависимости от прогресса производительных сил общества и его экономической эволюции. Более того, Плеханов доказывал, что прогресс в области производительных сил, в экономике эксплуататорских обществ в ряде случаев приводит к регрессу в области искусства и литературы. В качестве примера, подтверждающего правильность этого положения, он приводил прежде всего упадок буржуазного искусства в эпоху империализма.

Плеханов высоко поднял знамя борьбы против реакционного буржуазного искусства этой эпохи. В ряде своих работ он показал, что пока западноевропейская буржуазия была восходящим классом, борясь за свое господство, до тех пор ее классовые интересы не были препятствием для развития подлинного искусства, и тогда ее искусство положительно влияло даже на самые прозаические стороны капиталистической действительности. В качестве примера Плеханов указывал на картины голландской и фламандской школ живописи XVII столетия, а также на картины братьев Ленэн и Шардена во Франции XVIII века. Но когда буржуазия завоевала господствующее положение в обществе и когда проза ее жизни перестала согреваться огнем великой борьбы с феодально-крепостническими порядками, тогда ее искусство стало клониться к упадку, ему осталось только идеализировать буржуазную действительность.

Если во времена борьбы буржуазии против феодализма, когда капитализм играл еще прогрессивную роль, буржуазия требовала от искусства высокой идейности и содержательности, то в период упадка капиталистического общества она прерывает со своим прошлым и делает все возможное для того, чтобы превратить искусство в забаву, в средство искажения правды жизни, в орудие реакционной политики.

Огромную роль в таком повороте буржуазии вправо играет обострение классовой борьбы между пролетариатом и буржуазией. «Тут самый капитализм, который в области производства является препятствием для употребления в дело всех тех производительных сил, которыми располагает современное человечество, является тормозом также и в области художественного творчества»¹.

Буржуазия эпохи упадка, отходя от содержательности и идейности в искусстве, толкает художников, состоящих у нее на службе, на путь воспроизведения одной лишь внешности, показной видимости явлений, которая способна так или иначе позабавить, *восхитить* зрителя, читателя и слушателя, но не воспитать его в духе высоких идей и стремлений. Буржуазии, идущей к неизбежной гибели, нечем заменить дряхлые идеи своего искусства. Вот почему буржуазия эпохи упадка, по мнению Плеханова, отличается «почти полной беззаботностью по идейной части. И вот почему у современных живописцев... нет ничего, кроме стремления к эффектам; вот почему их внимание привлекается лишь поверхностью, скорлупой явлений. Им хочется сказать что-то новое, но сказать им нечего; поэтому они прибегают к художественным парадоксам...»². Эти парадоксы и художнические эффекты приводят к распаду искусства, к превращению его в нечто уродливое и смешное.

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 815.

² Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 79.

Типичным примером начала такого рода распада искусства Плеханов считал импрессионизм (в его поздних формах прежде всего), особенно разившийся во Франции. Импрессионизм, открывший собой эпоху всех последующих «измов» в современном формалистическом буржуазном искусстве, Плеханов характеризует как типично безыдейное течение в искусстве. Сделав свет единственным действующим лицом произведения живописи, импрессионизм изгнал ее настоящего героя — человека, с его мыслями и чувствами. Он разрушил картину как единство содержания и соответствующей ему формы, превратив ее в набор мерцающих точек, создающих впечатление неопределенности и зыбкости всего существующего.

Посещая художественные выставки тех лет, Плеханов сделал немало критических замечаний в адрес импрессионизма. О картине «Деревенские похороны» он, например, писал: «Ведь это целая драма. Где она здесь? Ее нет. Автор смотрит со стороны живописности. Процессия действительно живописна. Но и только. Человеческие лица интересовали автора, повидимому, лишь с точки зрения *effet de lumiere*»¹ (светового эффекта.— П. Т.). Плеханову приходят на память правдивые, подлинно реалистические, полные глубокого трагизма изображения деревенских похорон в поэме Некрасова «Мороз — красный нос» и в картине Перова «Похороны крестьянина». Сравнения Плехановым этих произведений с произведениями импрессионизма явно не в пользу последнего. Импрессионизм безразличен к человеку, к его мыслям и чувствам. Его одинаково не интересует ни человек, ни животные, так как во всем он видит только световые эффекты, игру света и тени. Характерна в этой связи следующая запись Плеханова о картине «Танец давки винограда»: «Главное действующее лицо — яркочерный цвет, окрашивающий ноги женщин, которые давят виноград в широких низких кадках. Лиц этих женщин почти не видно. Видно только молодое лицо женщины, стоящей около ребенка, жадно уписывающего виноград. Но и это молодое лицо лишено всякого выражения. А ведь сбор винограда — это целое событие в жизни земледельца»². А вот замечание о картине итальянского художника-импрессиониста Джироламо Луиджи «На ярмарку»: «Ярмарка скота на площади, обсаженной деревьями. Тут хороши, в самом деле, световые эффекты. Так красивы световые пятна на спинах быков. Но когда речь идет о человеке, мы требуем большего. Сравни Тайную Вечерю Леонардо да Винчи»³.

Рассматривая импрессионизм как разновидность безыдейного формалистического искусства эпохи империализма, Плеханов тем не менее находил в нем некоторые положительные черты. Он заявил, например, что поставленные импрессионизмом

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Вып. III, стр. 266.

² Там же, стр. 265.

³ Там же, стр. 276.

на очередь технические вопросы искусства «имеют немалую ценность», а его внимательное отношение к световым эффектам увеличивает запас наслаждений, доставляемых человеку природой, что и импрессионизм работает, хотя и не всегда успешно, на пользу будущего общества: «он принес нам ласку освещенной солнцем жизни...»¹.

Все эти мысли Плеханова представляются нам спорными. С точки зрения техники живописи импрессионизм ничего существенно нового, ранее абсолютно неизвестного, в искусство не внес. Что касается его внимательного отношения к световым эффектам и значения их для современного человека и особенно для человека будущего, то, очевидно, что людям дороги не эффекты, взятые сами по себе, а эффекты, рассматриваемые в качестве средства для отражения правды реальной действительности и особенно человека, изображавшихся импрессионистами искаженно и уродливо.

Формализм в современном буржуазном искусстве, по мнению Плеханова, характеризует собой упадок целой системы общественных отношений — капиталистических общественных отношений. В период империализма с наибольшей ясностью и определенностью обнаруживается крайний индивидуализм и эгоизм буржуазии и ее идеологов. Этот индивидуализм захватывает в свою орбиту также и деятелей искусства. Он «закрывает от художников все источники истинного вдохновения. Он делает их совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни, и осуждает на бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно фантастическими вымыслами. В окончательном результате такой возни получается нечто, не только не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте, но и представляющее собою очевидную нелепость, которую можно защищать лишь с помощью софистического искажения идеалистической теории познания»².

Примером такой нелепости в искусстве Плеханов правильно считал произведения художников-кубистов, называя их «чепухой в кубе». На холстах кубистов изображены сочетания различных геометрических фигур, линий и объемов, призванных, по замыслу этих художников, выразить то женщину, то музыкантов, то поэта. Побывав в 1912 году на выставке формалистов в Париже, Плеханов писал по поводу одной из «картин» кубистов: «это ребус, смешной и странный». «Им (кубистам и проч.) хочется нового. Это естественно. Старое надоедает. Если бы они не отворачивались от жизни, то новое было бы: его всегда много в общественной жизни. Пример Давида. Но, отвернувшись от нее, поневоле приходится искать его науда-

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 79.

² Там же, стр. 173.

чу...»¹. Такого рода «поиски» приводят формалистов к полной профанации искусства, к замене красоты уродством и безобразием. «Странное дело! — восклицал Плеханов. — Они (формалисты. — П. Т.) говорят о красоте, а красоты-то и нет в их произведениях... Некрасивы тела, ужасен колорит. И это главным образом у «chercheurs» (искателей новизны. — П. Т.). Остальные прилизанные «mediorites» (посредственности. — П. Т.). А возможности огромные — техника нынешняя хороша, но они ею не пользуются»². Новаторство формалистов Плеханов рассматривал как ложное. Истинное же новаторство он видел только на путях правдивого, глубоко идейного, реалистического искусства, связанного с народом и служащего ему. Это новаторство не порывает с великими реалистическими традициями искусства прошлого (античности, эпохи Возрождения, русского и западноевропейского искусства XVIII—XIX вв.), а развивает его дальше и совершенствует.

Философской основой формализма Плеханов считал субъективный идеализм, который в эпоху индивидуализма, порожденного господством буржуазии, стал теоретической базой для различного рода индивидуалистических течений распадающегося буржуазного искусства и эстетики. Выдвижение субъекта, «я» в качестве единственного и верховного мерила истинного, морального и прекрасного привело искусство эпохи империализма к крайнему субъективизму, к отказу от объективных критериев, без которых нет и не может быть подлинного искусства. В качестве неизбежного следствия субъективизма декадентов явились, с одной стороны, наиболее мистические разновидности формалистического псевдоискусства, символизм, реакционный романтизм, с другой же — эротизм, являющийся одним из наиболее крайних выражений буржуазного аморализма.

Критикуя символизм и реакционный романтизм, Плеханов показывает общий упадок художественности в современном буржуазном искусстве, подмену в нем подлинного искусства бездарной, дешевой мазней, надуманным дидактизмом, заушной аллегорией.

Плеханов показал политическое лицо буржуазного формализма. Современное реакционное буржуазное искусство он считал искусством в лучшем случае равнодушным к освободительному движению пролетариата, а чаще всего враждебным ему. Многие формалисты, как полагал Плеханов, вместе со своими хозяевами-капиталистами «мечтают о появлении во главе государства гениального сверхчеловека, который силой своей железной воли утвердит шатающееся теперь здание классового господства»³. Эти строки Плеханова написаны в 1912 году. В 20-х и 30-х годах в Италии и Германии была установлена

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Вып. III, стр. 233.

² Там же.

³ Г. В. Плеханов Соч., т. XIV, стр. 176.

фашистская диктатура Муссолини и Гитлера — ублютков, мнвивших себя гениями. Многие формалисты — футуристы, экспрессионисты и т. п. — восторженно приветствовали приход к власти этих фашистских разбойников. Они верой и правдой служили им вплоть до полного разгрома фашистских режимов. Сейчас целая армия современных формалистов усердно служит своим хозяевам — монополистам, поджигателям новой мировой войны. «Нынешним эстетам, — говорил Плеханов, — необходим такой общественный строй, который вынуждал бы пролетариат трудиться в то время, как они предаются возвышенному наслаждению... вроде 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»¹. Рекламируя себя в качестве служителей «чистого», бескорыстного искусства, врагов всякого низкого материального интереса, формалисты, «сами поклоняются золотому тельцу не хуже зауряднейшего мещанина»². Даже на «кумира Бельведерского» они смотрят с точки зрения материальной выгоды.

Обстоятельной критике подверг Плеханов также и натурализм — одну из разновидностей буржуазного упадочного искусства. Он показал, что так называемое беспристрастное, «объективное» отношение к реальной действительности, которым похваляются натуралисты, означает не что иное, как полное отсутствие интереса к этой действительности, что свидетельствует о нравственной и умственной деградации современной буржуазии, выразителем умонастроения которой является натурализм. Плеханов вскрыл полную непригодность так называемого экспериментального метода натуралистов, согласно которому все общественные явления легко могут быть изображены и объяснены с помощью физиологии или патологии. Плеханов показал, что этот метод тесно связан с метафизическим вульгарным материализмом, «который не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки мысли *общественного человека не могут найти себе достаточное объяснение в физиологии или патологии, так как обуславливаются общественными отношениями*»³.

Плеханов показал далее, что буржуазный натурализм опирается на самые отсталые и ложные натурфилософские и политические теории: например, на теорию итальянского криминалиста Ломброзо, согласно которой преступность — не социальное явление, а врожденное естественное свойство человека. В качестве одного из примеров такого, опирающегося на антинаучную теорию Ломброзо, произведения Плеханов указывал на

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 176.

² Там же, стр. 177.

³ Там же, стр. 146.

картину итальянца Синьерини «Каторжная тюрьма в Порто-Феррой». Картина изображает два ряда каторжников, часть которых в цепях. О них, как отметил Плеханов, можно сказать только то, что они безобразно одеты и еще безобразнее их лица. Художник как бы стремится проиллюстрировать теорию Ломброзо о врожденной преступности. Плеханов доказывал, что буржуазный натурализм стремится сосредоточить внимание зрителей и читателей на отрицательных чертах в характере человека, на его полуживотных инстинктах и тем самым отвлечь внимание от подлинно человеческого, разумного, идейного. В качестве образца натуралистического «искусства» Плеханов анализирует одну из картин, виденных им за границей. Картина называется «Вампиры». На ней изображены голые и полуголые женщины на берегу реки или озера, которые с садистским сладострастием следят за тем, как одна из их подруг высасывает кровь из другой. В художественном отношении картина безобразна, изображенные персонажи отвратительны, колорит грязный.

Плеханов доказывал, что формалисты и натуралисты в значительной части являются заклятыми врагами пролетариата и его борьбы против капитализма. Начав с щекотания нервов буржуазии, они пришли к активной защите капитализма. Начав с восстания против идейности в искусстве, они «пришли к тому, что внесли в свои произведения идею, стали стремиться к битвам. Какую идею? Консервативную. В каких битвах? В битвах против пролетариата, стремящегося к своему освобождению»¹. С ростом пролетарской борьбы их «искусство» становится все более воинственным, они все дальше отходят от искусства вообще, сбрасывая с себя маску поборников чистой красоты, и все теснее привязывают себя к колеснице империалистов — врагов всего передового и подлинно человеческого. Эстетики — формалисты и натуралисты открыто проповедают самые реакционные, самые античеловеческие и антинародные идеи, служащие жизненным интересам современного деградирующего буржуазного общества.

Плеханов об искусстве рабочего класса

Разлагающемуся искусству буржуазии Плеханов противопоставлял свежие ростки нового, жизнеутверждающего и развивающегося уже в недрах капиталистического общества искусства рабочего класса.

В этом, как и во многих других вопросах, Плеханов отстаивает основные положения основателей научного коммунизма. В прямую противоположность различного рода оппортунистическим утверждениям, согласно которым при капитализме

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 283.

«вряд ли можно ожидать, что разовьется новое пролетарское искусство, которое будет выше буржуазного»¹, Маркс и Энгельс еще в середине прошлого столетия показали, что ростки пролетарского искусства могут развиваться и развиваются еще в недрах капиталистического общества. Объективным основанием для развития этого искусства является борьба рабочего класса, всех трудящихся против эксплуатации, за социальную и политическую свободу. Маркс и Энгельс подчеркивали, что в отличие от феодально-аристократического и буржуазного апологетического искусства, которые исходят из идеи вечности и незыблемости эксплуататорских порядков, а также в отличие от критического реализма, критиковавшего капитализм, но не видевшего путей борьбы с ним, перед социалистическим искусством стоит новая задача — в живых картинах показать исторически преходящий характер капитализма, неизбежность его гибели.

В своем письме к Минне Каутской от 26 ноября 1885 года Энгельс, говоря о тенденциозности передового реалистического искусства, указывал, что «социалистический тенденциозный роман целиком выполняет, на мой взгляд, свое назначение, добросовестно изображая реальные отношения, разрывая господствующие условные иллюзии о природе этих (буржуазных.— П. Т.) отношений, расшатывая оптимизм буржуазного мира, вселяя сомнение по поводу неизменности основ существующего порядка».

Энгельс подчеркивал, что революционный отпор рабочего класса угнетаемому его капиталистическому обществу, его попытки добиться своих человеческих прав являются характерной чертой новой истории и поэтому вполне могут претендовать на место в искусстве. Развенчивать господствующие условные иллюзии о природе буржуазных отношений означает, по Энгельсу, художественным словом разоблачать ту идеализацию буржуазного общества, которую в целях укрепления этого общества предпринимают апологеты буржуазии. В задачу пролетарского, социалистического искусства и литературы входит показ причин, которые с неизбежностью объективного закона ведут к гибели капитализма и к замене его социалистическим обществом. Все эти задачи не решались и не могли быть решены искусством прошлого. Они могли быть решены только искусством, пронизанным высокой пролетарской идейностью и партийностью.

Плеханов глубоко воспринял и развил основные положения творцов марксизма о пролетарском искусстве. В противоположность многим идеологам II Интернационала, отрицавшим возможность существования пролетарского искусства в условиях

¹ К. Каутский. Размножение и развитие в природе и обществе, стр. 89. 1923.

капитализма, Плеханов доказывал неизбежность возникновения пролетарской литературы и искусства в ходе революционной борьбы рабочего класса.

Кроме того, Плеханов правильно отмечал, что в период упадка капиталистического общества отдельные наиболее демократичные деятели буржуазного искусства переходят на сторону рабочего класса и их мирозерцание и творчество от этого выигрывает. Каждый из таких деятелей искусства делает гораздо больше сравнительно с тем, что мог бы он сделать, оставаясь на позициях буржуазного мировоззрения.

Теориям лидеров II Интернационала Плеханов противопоставил живые факты развития демократического и социалистического искусства в недрах буржуазного общества и определил общие черты того, каким это искусство должно быть. Используя мысли Маркса и Энгельса, он показал, что рабочий класс, ведущий непримиримую борьбу с буржуазией за социализм, должен иметь свое боевое пролетарское искусство. В статье «Два слова читателям-рабочим» Плеханов, обращаясь к рабочим, говорил: «У вас должна быть своя поэзия, свои песни, свои стихотворения. В них вы должны искать выражения своего горя, своих надежд и стремлений»¹.

Высоту и богатство пролетарской поэзии Плеханов ставил в прямую зависимость от сознательности рабочих, от степени их революционности, от того, сколько гнева и негодования будет возбуждать в рабочих их тяжелое положение в условиях буржуазного общества.

«И не одно только горе,— писал он,— не одно отчаяние найдет в ней (в поэзии рабочих.— П. Т.) свое выражение. Понявши, что такое есть работник, вы поймете, чем он может и должен быть. Рядом с недовольством настоящим в вас будет расти вера в то великое будущее, которое открывается теперь перед рабочим классом всех цивилизованных стран. И эта вера также отразится в вашей поэзии; она-то и сделает ваши песни громкими, могучими и гордыми, как победный клич всеобщей свободы, истинного равенства и нелицемерного братства»². Только рабочий класс, подчеркивал Плеханов, способен дать поэзии самое высокое содержание, насыщенное идеями свободного труда и разума, уверенности и победы. Для того чтобы создать такую поэзию, рабочие должны вооружиться великими идеями марксизма — революционной науки рабочего класса. Подчеркивая огромное значение революционного мировоззрения для развития поэзии, искусства вообще, Плеханов писал: «Всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени.

¹ Г. В. Плеханов Искусство и литература, стр. 485.

² Там же.

Нужно только, чтобы эти идеи вошли в его плод и в его кровь, чтобы он выражал их именно, как художник»¹.

Эти свои правильные положения Плеханов сопроводил, к сожалению, рядом неточных утверждений (особенно по вопросу об отношении рабочих к классическому наследию), которые в последующем он сам же пытался исправить.

Плеханов выдвинул неверное положение, что рабочие не могут понять и оценить классическое искусство, что этому пониманию мешает их классовое положение и что в этом понимании у рабочих нет, собственно, никакой особой нужды. С точки зрения Плеханова, например, рабочие не в состоянии понять великое произведение Пушкина «Евгений Онегин», так как быт, нравы, сознание, получившие отражение в этом романе великого русского поэта, чужды условиям жизни, нравам и сознанию пролетариата. Эти неверные положения Плеханова были использованы позже различного рода вульгаризаторами марксизма, богдановцами, пролеткультовцами, рапповцами.

Призывая рабочих создать свою, пролетарскую поэзию, Плеханов вместе с тем советовал им использовать в своей борьбе против эксплуататорских порядков боевое, революционное искусство прошлого. Он, в частности, обращал внимание рабочего класса на поэзию Некрасова и революционных поэтов, в которой имеются прямые призывы к борьбе против угнетения трудящихся. Так, например, Плеханов считал, что в поэзии Гейне рабочие могут найти ответ на вопрос, как им добиться лучшей участи. Обращая особое внимание на первую главу поэмы Гейне «Германия», Плеханов писал, что ее автор «свегует читателям «отбросить гнилые поверья» относительно зягробной жизни, в которой человек вознаграждается будто бы за испытанные им на земле несправедливости. Он говорит, что те, которые поддерживают эту веру, только

...морочат ребенка-народ,
Чтоб гнул он покорнее шею»².

Вместе с этим Плеханов подвергал критике те произведения, в которых авторы — художники-демократы, сочувствуя рабочим, односторонне изображали жизнь трудящихся, игнорируя их борьбу за свои права, за социализм. Так, например, в творчестве выдающегося бельгийского художника и скульптора Константина Менье, отражающем жизнь рабочих, преимущественно шахтеров, Плеханов отмечал чрезмерное подчеркивание угнетенности, подавленности тружеников, отсутствие темы протеста, борьбы против капитализма. Произведения Менье зовут к жалости, к сочувствию рабочим, а не мобилизуют их на активные, революционные действия. То же самое Плеханов замечает и о произведениях известной немецкой художницы-графика Кете Кольвиц.

¹ Г. В. Плеханов. Соч., т. XIV, стр. 179.

² Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 486.

В произведениях Кольвиц Плеханов указывает на мотивы протеста, бунта, борьбы угнетенных против своих угнетателей, однако он справедливо обращает внимание на то, что эта борьба выглядит у художницы как стихийная, неосознанная, опирающаяся скорее на инстинкты, чем на ясное понимание целей борьбы. Вот, например, характерные записи Плеханова, сделанные им при осмотре картин Кольвиц:

«№ 56 — Они идут. Изнуренные лица, невыразительные. Один, — один из последних справа, — несет топор. На лице решимость. Но какая-то тупая и бессмысленная. Другой — один из передних — держит сжатый кулак у груди. Худое лицо, скорбленный. Глаза в землю. Женщина — глаза потуплены, голова наклонена. Тоже худая и изнуренная, не похожая на нимф Штука. Видны ломы, топоры, поднятые руки, но энергии нет. Это — отчаяние»¹.

«[№] 59 — В ка[бачке?] сговариваются. Головы сдвинулись над столом. На лице оживление. Неожиданная мысль о восстании гальванизировала эти живые трупы.

[№] 60 — Конец. Они все перевязаны и согнаны в кучу, как стадо. Даже у ребенка лет 10 руки связаны. Один поднял голову к небу: «Проклятие тебе». На других тупое отчаяние»². «...Это не пролетарии, а Калибан многоголовый, побежденный своим хозяином Просперо. Особенно один, стоит на переднем плане спиною, руки связаны назад. Головы обращены вправо. Выражение животного»³.

«Того же автора [№ 61 Sciopero di contadini]. Стачка сельских рабочих — собственно тоже вроде бунта и те же бессмысленные лица: лица взбунтовавшихся рабов»⁴.

Плеханов внимательно следил за всем новым в области пролетарского искусства и литературы.

Посещая художественные выставки за рубежом и у себя на родине, он всегда умело выделял из множества формалистических и натуралистических работ буржуазных художников свежие, реалистические произведения художников-демократов, в которых дано было правдивое изображение жизни народа и его выдающихся представителей, борьба трудящихся за свое освобождение.

Плеханов с радостью отмечал появление таких произведений искусства, в которых с высоких идейных позиций изображены сильные, гордые, полные духовной мощи, благородные и бесстрашные люди, способные постоять за себя. Такие произведения, говорил Плеханов, способны воспитывать в трудящихся веру и волю к борьбе за свободу и подлинное человеческое счастье. Посетив шестую Всемирную выставку в Венеции, он

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Вып. III, стр. 263.

² Там же, стр. 264.

³ Там же, стр. 280.

⁴ Там же, стр. 264.

1

отметил скульптуру Мак Нейля «Вождь краснокожих», о которой писал: «...гордая независимость и спокойная самоуверенность дикаря. Заставляет вспомнить героев Гомера. Могучий воин стоит, скрестив руки на груди и закинув за спину лук, колчан и щит»¹. О бронзовой скульптуре Фан Бисбрука «Утомленный рабочий» он заметил: «Богатырь, напоминающий Penseur'a (мыслителя. — П. Т.) Родэна, сидит, низко склонив голову и опустив на землю тяжелый молот, рукоятку которого он держит в левой руке»². Понравилась Плеханову картина, изображающая корчму рыбаков. «Рыбаки, это — народ... Крепкие, стойкие люди. Привыкли упорно работать. Нет забитости. Но нет и ничего идеального. Они постоят за себя...»³.

Плеханов высоко оценил пьесу Горького «Враги», назвав ее замечательным художественным произведением. В этой пьесе он увидел правдивое отражение психологии классовой борьбы пролетариата, художественное отражение исключительной самоотверженности и героизма трудящихся в их борьбе с капиталом.

Персонажей пьесы Горького Плеханов назвал героями особого закала, так как это герои из пролетарской среды, носители высшей человеческой морали — морали самопожертвования во имя общепролетарского дела. Раскрытие в высокохудожественной форме сущности этой морали в пьесе Горького достаточно для того, чтобы назвать это произведение замечательным, отмечал Плеханов. «У художника Горького... может многому научиться самый ученый социолог»⁴. — заключал он.

Однако, анализируя пьесу Горького, Плеханов не сумел устоять до конца на правильных позициях. Он попытался использовать этот анализ в целях фракционной борьбы с большевизмом, в целях критики революционного романтизма социалистической литературы, в целях пропаганды меньшевистской тактики в рабочем движении.

Плеханов не сумел понять и по достоинству оценить такое выдающееся произведение Горького, как «Мать», в котором пролетарский писатель с наибольшей силой проявил себя как основоположник новой эпохи в художественном развитии человечества — эпохи социалистического реализма. Он ошибочно считал, что публицистичность, высокая коммунистическая идейность часто мешали художественности произведений Горького.

Плеханов преувеличил значение и место религии в творческих исканиях Горького после поражения революции 1905 года и недооценил, более того, игнорировал огромное значение великих идей партии большевиков в становлении творческого метода писателя. Во всем этом нашли свое отражение оппортунизм

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Вып. III, стр. 272.

² Там же, стр. 273.

³ Там же, стр. 275.

⁴ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 755.

Плеханова в политике, отступления его от революционного марксизма во время революции 1905—1907 годов и особенно после нее.

Искусство рабочего класса, как думал Плеханов, упрочится только после победы социалистической революции. В социалистическом обществе искусство будет служить народу; «увлечение искусством для искусства делается чисто логически невозможным». При коммунизме искусство охватит собой все стороны человеческой жизни, будет достигнут «идеал художественной человечности», о котором мечтали многие социалисты-утописты прошлого. При социализме искусство будет выражать «всестороннее развитие человека: оно будет чуждо христианского аскетизма, оно будет чуждо буржуазной ограниченности, оно возродит полноту греческого искусства»¹.

* * *

Значение эстетических взглядов Плеханова в поступательном развитии материалистической эстетики велико. В своих лучших произведениях, посвященных вопросам философии, эстетики и литературы, он первым в России стал на путь создания научной эстетики, опирающейся на принципы диалектического и исторического материализма, последовательно отстаивал специфику искусства, раскрывал назначение и роль его в общественном развитии, связывал искусство с борьбой классов.

Плеханов отстаивал эстетическое наследие русских революционных демократов от народнической субъективно-идеалистической и всякой другой реакционной критики и развил ряд важнейших его принципов. Плеханов один из первых подверг резкой критике буржуазное формалистическое и натуралистическое искусство эпохи империализма, идеалистическую теорию «чистого» искусства. В новых исторических условиях Плеханов дальше развил мысли основателей марксизма об искусстве рабочего класса как могучем средстве борьбы трудящихся за свое социальное и политическое освобождение. Лучшие труды Плеханова до сих пор широко используются прогрессивными силами всех стран в борьбе за реализм и высокую идейность искусства, в критике современного реакционного искусства.

Критикуя отрицательные стороны в эстетических взглядах Плеханова, являющиеся следствием его непоследовательности в применении принципов диалектического материализма к анализу сложных вопросов искусства и его оппортунизма в области политики, марксистско-ленинская эстетика должна взять все ценное в эстетическом наследии выдающегося русского теоретика-марксиста Г. В. Плеханова.

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Вып. III, стр. 100.

★ К ЧИТАТЕЛЯМ ★

Издательство «Знание» Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний просит присылать отзывы об этой брошюре по адресу: Москва, Новая площадь, д. 3/4.

Автор
Павел Сергеевич Трофимов.

Редактор — кандидат
философских наук А. П. Белик.
Редактор издательства Е. Н. Конюхова.
Техн. редактор Г. В. Фурман.
Корректор Г. М. Бауэр.

А 11915. Подп. к печати 12/XI 1956 г. Тираж 89.500 экз. Изд. № 233.
Бумага 60×92¹/₁₆—1,25 бум. л.—2,5 печ. л. Учетно-изд. 2.52 л. Заказ № 2462.

Ордена Ленина типография газеты «Правда» имени И. В. Сталина.
Москва, ул. «Правды», 24.