

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

ОБЪЕКТИВНОСТЬ И СУБЪЕКТИВНОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННО-НАУЧНОМ ИССЛЕДОВАНИИ.

Прежде всего необходимо выяснить, какое содержание вкладывал Плеханов в понятия «эстетика» и «критика». Вот место, которое совершенно ясно показывает, что именно Плеханов понимал под «эстетикой». «Именно потому, что искусство воспроизводит «жизнь», научная эстетика, — вернее сказать, правильное учение об искусстве, — могла лишь тогда встать на твердую почву, когда возникло правильное учение о «жизни» (VI, 285). *Итак, научная эстетика есть правильное учение об искусстве.* Плеханов следовал в данном случае за Чернышевским, для которого эстетика была «теорией искусства, системой общих принципов искусства вообще и поэзии в особенности».

Что же понимал Плеханов под термином «критика»? Приведем несколько выписок из сочинений Плеханова. «При нынешнем состоянии наших знаний мы уже можем позволить себе роскошь замены старой философской критики и вообще эстетики — *научной эстетикой и критикой*» (X, 192). «Я глубоко убежден, что отныне критика (точнее: научная теория эстетики) в состоянии будет подвигаться вперед, лишь опираясь на материалистическое понимание истории. Я думаю также, что и в прошлом своем развитии критика приобретала тем более прочную основу, чем более приближались ее представители к отстаиваемому мною историческому взгляду. Для примера я укажу вам на *эволюцию критики* во Франции. Эта эволюция тесно связана с развитием общих исторических идей» (XIV, 30). Дальше, в качестве представителей французской художественной критики, Плеханов называет г-жу Сталь Гизо, Сент-Бева и Тэна. Эти два отрывка указывают, что под «критикой» Плеханов понимал *изучение* художественных произведений или же *историю*

искусства. Если для Плеханова «научная эстетика» была научной теорией искусства, то «научная критика» была для него научной историей искусства. Было бы лишним повторять, что Плеханов диалектически связывал теорию и историю искусства. «Лучшей теорией искусства, — справедливо говорил старый Ла Нагре, — всегда будет анализ шедевров искусства». Эта мысль была тем фундаментом, на котором Плеханов строил свою теорию искусства. До Плеханова эстетика была важной дамой, влачившей замкнутое, одинокое существование, вечно бедной, но неизменно гордой. Шарль Лало правильно указывает, что философствующая эстетика давно должна была принять в свою семью своих младших сестер: историю искусства и художественную критику, некогда бедных, а ныне более богатых, чем сама она. История искусства, художественная критика и философствующая эстетика, по правильному мнению Ш. Лало, должны быть объединены, чтобы не остаться бесплодными смоковницами каждая порознь.¹⁸³ Но как раз это объединение и было сделано Плехановым и действительно принесло богатейшие плоды.

Какие задачи ставит Плеханов научной эстетике? «Научная эстетика, — пишет он, — не дает искусству никаких предписаний; она не говорит ему: ты должно держаться таких-то правил и приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, *как возникают* различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она не провозглашает *вечных законов искусства*; она старается изучить *те вечные законы, действием которых обуславливается его историческое развитие.* Она не говорит: «французская классическая трагедия хороша, а романтическая драма никуда не годится». У нее все хорошо в свое время: у нее нет пристрастий именно к тем, а не к другим школам в искусстве: а если (как это мы увидим ниже) у нее и возникают подобные пристрастия, то она, по крайней мере, не оправдывает их ссылками на вечные законы искусства. Словом, она объективна, как физика, и именно потому чужда всякой метафизике» (X, 192). Так необходимо должно представляться дело до тех пор, пока мы остаемся в *чисто-научной* области: эстетика, наука не дает нам таких *теоретических* оснований, опираясь на которые мы должны были бы сказать, что греческое искусство заслуживает нашего

восхищения, а готическое — осуждения, или наоборот. Разумеется, дело тотчас же складывается иначе, как только мы выходим из области эстетики, как науки.

«Художественные произведения суть такие явления и факты, которые порождаются общественными отношениями людей. С изменением общественных отношений изменяются и эстетические вкусы людей, а значит — и произведения художников. Человек данной общественной среды всегда будет предпочитать такие художественные произведения, в которых выражаются вкусы этой эпохи. В обществе, разделенном на классы, вкусы, свойственные данной эпохе, часто очень неодинаковы, в зависимости от положения составляющих его классов. А так как всякий данный художественный критик сам представляет собою продукт окружающей его общественной среды, то и его эстетические суждения всегда будут определяться свойствами этой среды. Поэтому он никогда не будет в состоянии избежать предпочтения одной школы в литературе или в искусстве другой, ей противоположной. Все это так, но все это нимало не опровергает ни Белинского, ни Тэна. Все это, наоборот, показывает, что они были совершенно правы, отвергая абсолютизм художественных критериев. Научная эстетика становится невозможной всюду, где признаются такие критерии» (XXIII, 177 — 178). Итак, научная эстетика признает только лишь *относительные* художественные критерии. Эстетическая наука, понимаемая таким образом, не осуждает и не прощает, она только указывает и объясняет. Иными словами, оставаясь в чисто-научной области, мы рассуждаем не о том, *что должно быть*, но о том, *что есть*. Чисто-теоретические рассуждения наши должны быть совершенно *объективными* и должны поэтому исключать хотя бы малейший элемент *субъективности*. Но следует ли отсюда, что люди, занимающиеся научной художественной критикой, должны и могут оставаться в своих писаниях холодными, как мрамор, невозмутимыми и объективными, как дьяк, поседельный в приказе, который

Спокойно зрит на правых и виновных,
Добру и злу внимая равнодушно,
Не ведая ни жалости, ни гнева...

Плеханов совершенно справедливо отвечает на это отрицательно. Ошибаются те, которые не находят места в душе

ученого для пристрастия. Но, с другой стороны, ошибаются и те, которые столь же односторонне полагают, что именно одно пристрастие составляет основу науки. В действительности силой, двигающей исследователя, служит, несомненно, пристрастие. Но это пристрастие, в свою очередь, определяется общественным положением ученого, т. е. принадлежностью его к тому или другому общественному классу. Так, *объективные* отношения обуславливают собою *субъективные* стремления. Так, бытие определяет собою сознание.

Плеханов признает таким образом наличие в научном исследовании элемента *субъективности*, но эта субъективность должна иметь своим основанием нечто *объективное*. Пристрастие исследователя есть *пристрастие классовое*. Научная художественная критика рассуждает не только о том, что есть, но также и о том, что должно быть. Именно постольку она оказывается *публицистической* критикой. Ибо публицистическая критика как раз и есть та критика, которая рассуждает о том, что должно быть. Но от этого научная критика не становится *субъективной*, т. е. *ненаучной*. *Объективная* критика, — говорит Плеханов, — оказывается *публицистической* именно постольку, поскольку она является *истинно-научной*. Иначе говоря, *публицистическая* критика оказывается *истинно-научной* именно постольку, поскольку она связывает свои рассуждения о том, что должно быть, с рассуждениями о том, что есть. Этой неувязкой как раз и грешила критика Чернышевского, Добролюбова и Писарева. Их критику Плеханов и называет поэтому критикой «публицистической» в кавычках, т. е. ненаучной критикой.

Историко-литературное исследование легко может, ни на минуту не переставая удовлетворять самым строгим требованиям науки, оказаться даже против воли автора, горячим воззванием публициста. «О научной критике, — пишет Плеханов, — можно сказать, что она тем ярче оттеняет общественное зло, чем объективнее ее анализ, т. е. чем ярче и рельефнее она это зло изображает» (X, 193). Иными словами, чем историко-литературное исследование *объективнее* анализирует то, что есть, тем *объективнее* оно указывает нам то, что должно быть. Внушать критике: ты не должна ударяться в публицистику, — совершенно бесполезно. «Во все переходные общественные эпохи, — пишет Плеханов, —

она пропитывается духом публицистики, а частью и прямо становится публицистикой. Дурно это или хорошо? *C'est selon!* Но главное — это неизбежно, и против этой болезни никакого снадобья никто еще не придумал.

Постойте, постойте! мы ошиблись: есть одно! Состоит оно не в чем ином, как в распространении здравого взгляда на научную критику. Кто раз узнал великую общественную силу этой критики, тот уже не захочет братья за орудие критики «публицистической» в кавычках, подобно тому, как человек, узнавший силу магазинного ружья, не вернется к первобытному луку» (X, 193 — 194).

Мы видим таким образом, что научная критика не исключает публицистической критики. Но вместе с тем публицистическая критика, как нечто отдельное и независимое от научной критики, становится смешным архаизмом. Вот все, что хотел сказать Плеханов.

Подтвердим сказанное еще одной выпиской из статьи Плеханова: «Судьбы русской критики»: «Если научная критика смотрит на историю искусства, как на результат общественного развития, то ведь и сама она есть плод такого развития. Если история и современное положение данного общественного класса необходимо порождают в нем именно такие, а не другие эстетические вкусы и художественные пристрастия, то у научных критиков тоже могут явиться свои определенные вкусы и пристрастия, потому что ведь не с неба же сваливаются и эти критики, потому что ведь и они тоже порождаются историей. Возьмем опять того же Гизо. Он был научным критиком, поскольку он сумел связать историю литературы с историей классов в новейшем обществе. Указывая на такую связь, он провозглашал вполне научную *объективную* истину. Но эта связь стала заметна для него единственно потому, что история поставила его класс в известное отрицательное отношение к старому порядку. Не будь этого отрицательного отношения, исторические последствия которого вообще неисчислимы, не была бы открыта и *объективная* истина, очень важная для истории литературы. Но именно потому, что самое открытие этой истины было плодом истории и происходивших в ней столкновений реальных общественных сил, оно должно было сопровождаться определенным субъективным настроением, которое, в свою очередь, должно было найти известное литературное выра-

жение. И в самом деле Гизо говорит не только о связи литературных вкусов с общественными порядками. Он осуждает некоторые из этих порядков: он доказывает, что художник *не должен* подчиняться капризам высших классов: он советует поэту не служить своей лирой никому, кроме «народа». Научная критика настоящего времени имеет полное право походить в этом отношении на критику *Гизо*. Разница только в том, что дальнейшее историческое развитие современного общества точнее определило нам, из каких противоположных элементов состоял тот «народ», во имя которого Гизо осуждал старый порядок, и яснее показало нам, — какой именно из оных элементов имеет действительно прогрессивное историческое значение» (X, 196 — 197).

Все наши рассуждения мы можем резюмировать следующим образом. Требование объективности научно-художественного исследования не исключает *партийности* исследователя. Научная художественная критика представляет из себя *конкретное единство противоположностей*. Она, во-первых, в одно и то же время *объективна и субъективна* и, во-вторых, одновременно рассуждает о том, *что есть*, и о том, *что должно быть*. Объективные рассуждения о том, что есть, относятся к *чисто-теоретической* области; субъективные рассуждения о том, что должно быть, относятся к *практической* области. Поэтому, помня о единстве теории и практики, следует все же различать *теоретическое исследование* от *практических выводов* из него.¹⁸⁴

Но как раз именно в этот грех отождествления и смешения *теории и практики* впал А. В. Луначарский, когда выступил не так давно против изложенных нами взглядов Плеханова на задачи научной художественной критики.¹⁸⁵

«Я говорю, — пишет А. В. Луначарский, — что для нас важна и приемлема эстетика Чернышевского, с ее страстной ненавистью к искусству, понимаемому, как сила, подменяющая действительную жизнь, с ее влюбленностью в действительную жизнь с жадной разницей подлинной жизни и ее расцвета, с отрицательным отношением к мертвечине и утверждением, что искусство отражает то, что интересно для человека, а не просто все, как отражает зеркало. Основная мысль Чернышевского, что искусство произносит приговор над жизнью, т. е. вызывает с нашей стороны определенную эмоциональную реакцию на изображаемое, и что

художник является моральным деятелем, принимает участие в культурном строительстве, — совершенно правильна. Мы заявляем, что хотя Чернышевский не был марксистом, но это его учение приемлемо для нас, марксистов. Не владея марксовым методом, Чернышевский не мог бы объяснить, например, чем вызван был переход от 20-х к 30-м годам в нашей русской литературе. Мы имеем такой марксистский прожектор, который освещает нам внутренние корни, закономерную связь явлений, — это наше огромное преимущество, но мы, обладая возможностями научного анализа, не должны забывать нашу собственную активную роль, которую так хорошо понимал Чернышевский».

Итак, в столкновении двух великих людей — Чернышевского и Плеханова — т. Луначарский становится на сторону Чернышевского. По его мнению, прав Чернышевский с его суждением о нравственной деятельности писателя и неправ Плеханов, который утверждал, что величайший грех сказать: наша литература должна быть такой-то. По мнению А. В. Луначарского в области эстетики Плеханов хочет следующего: «Плеханов хочет марксистски-исследовательского, объективного взгляда на вещи, он говорит: не предписывайте жизни ничего, а объясняйте жизнь. Не будем говорить о том, так ли мыслил Плеханов во всех областях, но он утверждал, что в области искусства никогда марксист не должен употреблять слова: искусство должно быть таким-то, а всегда должен говорить: искусство таково, и вот почему». А. В. Луначарский никак не может согласиться в данном случае с Плехановым по следующим соображениям. Марксизм дал правильное представление о закономерностях, по которым развиваются общественные явления. Но если мы из этого марксизма совсем изыдем идею о сознательности, о сознательном руководстве явлениями, о нашей активности, если мы станем на ту точку зрения, что все общественные явления мы должны оценивать, как процессы, а представление о том, что есть, кроме того, и акты, выбросим, это будет самый настоящий меньшевистский марксизм. Мы, марксисты-большевики, представляем собой руководящую партию, которая может и должна влиять на ход событий. Как можно, например, предположить, что мы можем обойти вопрос о том, какую литературу мы будем ценить, развивать, поддерживать и с какой литературой будем бороться? Всем

известна декларация о литературе, которую издал Центр. Комитет Партии. Мы должны поэтому начертать план художественного строительства, основанный, конечно, на объективном научном анализе объективных жизненных данных. Для т. Луначарского ясно поэтому, что наша теперешняя критика имеет полное право говорить о литературе с точки зрения того, какой она должна быть. И если это отрицает Г. В. Плеханов, то он скатывается к меньшевистскому фатализму. И наоборот, когда это утверждает Н. Г. Чернышевский, то он становится тем самым на точку зрения большевистской активности.

На первый взгляд А. В. Луначарский как будто бы прав! В действительности же он совершает здесь двоякую ошибку. Во-первых, он приписывает Плеханову заведомо неправильные взгляды, которые последний никогда и нигде не высказывал и не мог высказывать. В самом деле, мы показали выше, что Плеханов отнюдь не думал утверждать, что в области искусства марксист *никогда* не должен рассуждать о том, что должно быть, но лишь *всегда* о том, что есть. Плеханов указывал лишь то, что марксист *никогда* не должен смешивать теорию с практикою; что марксист *никогда* не должен вносить категорию «*должного*» в чисто-научную область, в область чисто-теоретического исследования. А. В. Луначарский, приписав Плеханову неправильную мысль, создал себе тем самым иллюзорного Плеханова. И с этим воображаемым противником он, конечно, расправился с блестящим успехом.

Во-вторых, А. В. Луначарский не понял, в чем состояла ошибка В. Г. Чернышевского. Последний сделал в сущности две ошибки: во-первых, он вносил в область теоретических рассуждений категорию «*должного*», т. е. смешивал эти рассуждения с практическими выводами; во-вторых, он не смог связать рассуждений о том, что должно быть, с рассуждениями о том, что есть. А. В. Луначарский подметил вторую ошибку Н. Г. Чернышевского. Он правильно указал, что рассуждения о том, что должно быть, необходимо связывать с объективным анализом того, что есть. Но отсюда еще ни в коем случае не следует, что категорию «*должного*» можно вносить в анализ того, что есть; что рассуждения о том, что должно быть, можно отождествлять или смешивать с теоретическим исследованием. Этим грешил Н. Г. Чернышев-

ский, но это было для него вполне естественно. Он был утопистом и просветителем. А «просветитель» всегда *отвлеченно* рассматривает противоположность между тем, что есть, и тем, что, по его мнению, должно быть. У «просветителя» всегда преобладают *практические* стремления над *теоретическими* интересами. В связи с этим «просветительский» взгляд Чернышевского не может служить орудием научного *объяснения исторического процесса*. По этому самому — пишет Плеханов, — он не мог лечь в основу научной эстетики, о которой мечтал некогда Белинский — и которая *не осуждает*, — это вообще не дело «теоретического разума», — а объясняет» (VI, 285). ^{188a}

Но то, что было вполне естественно для Н. Г. Чернышевского и его времени, совершенно недопустимо для исследователя-марксиста в настоящее время. Марксистский художественный критик должен различать теорию от практики. Марксистский исследователь искусства должен выбрасывать категорию «должного» из области теории. Едва ли можно согласиться поэтому с А. В. Луначарским, что учение Н. Г. Чернышевского приемлемо для нас, марксистов!
