

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

КОММУНИСТ УКРАИНЫ

№ 11

НОЯБРЬ

№ 11

КИЕВ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЦК КПУ „РАДЯНСЬКА УКРАЇНА“

1956

КОММУНИСТ УКРАИНЫ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ
И ПОЛИТИЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ
ЦЕНТРАЛЬНОГО
КОМИТЕТА
КОММУНИСТИЧЕСКОЙ
ПАРТИИ УКРАИНЫ

XXXII год издания

Выходит на русском
и украинском языках

№ 11

НОЯБРЬ

1956

Содержание

ПЕРЕДОВАЯ — Больше угля Родине	1
В. БЕСПАЛЬЧИЙ — Марксизм — знамя революционной борьбы пролетариата	10
А. ОДИНЦОВ — Г. В. Плеханов о закономерностях развития искусства	21
Б. КОЛОДИЙ — К новому подъему колхозного производства	30
ШТИЛИЯН Н. СКУБАРЕВ — Успехи культурной революции в Народной Республике Болгарии	39
ЛЕКЦИИ И КОНСУЛЬТАЦИИ	
П. ПЕРШИН — Аграрная программа большевиков в период буржуазно-демократической революции	50
ОБЗОР ПЕЧАТИ	
Ол. КУРИН — Трудовое воспитание молодежи	62
КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ	
Д. ПРИКОРДОННЫЙ — Под черными крыльями империализма	71
Партийная хроника	79

П 22
1618a

Больше угля Родине

Партия и правительство в последнее время наметили ряд важных мероприятий, направленных на всемерное улучшение работы Донбасса. Как известно, в августе этого года состоялось республиканское совещание работников угольной промышленности и шахтостроителей бассейна, участники которого — передовые шахтеры, строители, руководители партийных, хозяйственных, профсоюзных, комсомольских организаций — обсудили меры по обеспечению выполнения плана добычи угля и строительства предприятий угольной промышленности. В работе совещания участвовал первый секретарь ЦК КПСС тов. Н. С. Хрущев. Совещание приняло обращение ко всем угольщикам Украины, в котором призвало шахтеров резко повысить угледобычу.

Недавно Совет Министров СССР и Центральный Комитет КПСС приняли исключительной важности постановление «О неотложных мерах по развитию угольной промышленности Украинской ССР». Появлению этого

Ву
Бю
а

Г. В. Плеханов о закономерностях развития искусства

А. Одинцов

В развитии демократической русской культуры выдающееся место занимает один из первых русских марксистов, организатор первой марксистской группы в России «Освобождение труда» — Г. В. Плеханов. Его плодотворная деятельность и творчество сыграли огромную роль в расчистке почвы для победы марксизма в России.

Перу Г. В. Плеханова принадлежит много замечательных трудов, посвященных пропаганде идей научного социализма, трудов, направленных против всяческих нападок на марксизм, против попыток извратить великое учение пролетариата. В. И. Ленин высоко оценивал эту сторону деятельности Г. В. Плеханова. Он подчеркивал, 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»*¹.

В деле защиты и утверждения в России идей марксизма огромное значение имела разработка Г. В. Плехановым коренных вопросов марксистской эстетики, теории и истории литературы и искусства. В области эстетики он дал решительный бой врагам марксизма, стремясь поставить развитие эстетической мысли на прочный фундамент марксистской философии. Марксистское истолкование сущности искусства и закономерностей его развития Плеханов непосредственно связывал с задачей использования общественно-преобразующей роли литературы и искусства в интересах освободительной борьбы рабочего класса.

В истории передовой мысли в России Плеханов выступает как прямой продолжатель славных революционно-демократических традиций Белинского, Герцена, Чернышевского и Добролюбова. В период, когда на смену революционному народничеству пришло буржуазно-либеральное, когда, в частности, в области теории и истории литературы и искусства широкое распространение получили субъективно-идеалистические взгляды, Плеханов поднял высоко на щит ценное наследие великих предшественников русской социал-демократии, которые вплотную подошли к материалистическому истолкованию сущности искусства. Он отмечал, что следующий шаг в развитии русской эстетической мысли закономерно ведет к марксизму.

Став марксистом, Г. В. Плеханов в своих трудах 80—90-х годов подверг беспощадной критике идеологию и практику либерального народничества. Он развенчивал субъективно-идеалистическую эстетику народников и противопоставлял ей подлинно научный, марксистский взгляд на природу искусства. «Я глубоко убежден, — писал он, — что отныне критика (точнее: научная теория эстетики) в состоянии будет подвигаться вперед, лишь опираясь на материалистическое понимание истории»². При этом Плеханов подчеркивал, что применение марксизма к анализу явлений литературы и искусства дает новые подтверждения его истинности.

¹ В. И. Ленин, Соч., т. 32, стр. 73.

² Г. В. Плеханов, Соч., т. XIV, стр. 30.

Литературно-критическое и публицистическое наследие Г. В. Плеханова поражает многообразием и богатством содержания, широким кругом проблем. Плеханова интересуют вопросы возникновения искусства, закономерности его развития в классовом обществе, специфика связи искусства с действительностью, его особенности как формы общественного сознания, его художественная форма и эстетическое содержание. Большое внимание уделил Плеханов также истории русской литературы и литературной критики. Целый ряд своих работ он посвятил исследованию и развитию эстетических и литературно-критических взглядов Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова. Одной из наиболее ярких страниц литературной критики Плеханова является анализ творчества отдельных русских и западноевропейских писателей.

В таких исследованиях, как «Письма без адреса», «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии», «Пролетарское движение и буржуазное искусство», «Искусство и общественная жизнь» и другие, Плеханов, блестяще применив научный метод исторического материализма к изучению искусства и литературы, раскрыв их общественный характер, подверг резкой критике различного рода буржуазные формалистические теории в области эстетики, обосновал марксистское учение об искусстве как отражении материальной жизни общества, как действенном орудии классовой борьбы и могучем средстве воздействия на общественную жизнь.

Исследуя закономерности развития искусства, его связь с действительностью, Плеханов глубоко анализирует вопрос об общественной природе искусства, об источниках его возникновения и развития, чтобы раскрыть и показать его зависимость, как и всех других общественных явлений, от материальных условий жизни общества. Рассматривая эти вопросы, Плеханов развенчивает теории, объяснявшие возникновение и развитие искусства с позиций идеализма. Как известно, одни выводили его из развития идеи (Гегель), другие — из психики (Тэн), третьи — из игры (Спенсер, Гроос), четвертые связывали развитие искусства с развитием магии (Соломон Рейнак), пятые проповедовали теорию врожденности и ассоциальной изначальности эстетического чувства.

Теснейшую связь эстетических представлений людей с развитием производительных сил и общественных отношений Плеханов показывает на анализе первобытного искусства, поскольку в условиях первобытно-общинного строя эта связь выступает с особой отчетливостью и наглядностью. Исходный методологический принцип и целевую установку Плеханов формулирует в своих «Письмах без адреса» так: «...Обращаясь к первобытным народам, я должен прежде всего выяснить себе состояние их производительных сил и затем выяснить ту связь, которая существует между этим состоянием, с одной стороны, и искусством — с другой». Проанализировав огромный фактический материал, почерпнутый из исследований буржуазных ученых, Плеханов дал новые, неопровержимые доказательства истинности и научности материалистического понимания истории.

Искусство, в том числе и первобытное, Плеханов рассматривал, как явление *общественное*. Он опроверг идеалистические, антинаучные представления Бюхера и Липперта о первобытном обществе, как таковом, где якобы не было тесной связи между его членами, а сами они были «совершеннейшими индивидуалистами и эгоистами, представляя собою как бы воплощение известного идеала Макса Штирнера»¹. На основе огромного этнографического материала Плеханов доказывает, что в первобытном обществе труд носил общественный характер, и одновременно пока-

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 84

зывает, что искусство может существовать тогда и постольку, когда и постольку существует само общество.

Как же возникло искусство? Ряд ученых ошибочно толковали проблему происхождения искусства. Они исходили из идеалистических представлений о первобытном обществе в целом и, в частности, сводили трудовую деятельность людей, их труд к игре. В этой связи в своей работе «Письма без адреса» Плеханов отмечает, что «решение вопроса об отношении труда к игре, — или, если хотите, игры к труду, — в высшей степени важно для выяснения *генезиса искусства*». От решения этого вопроса зависят понимание возникновения и развития эстетического восприятия действительности, представление о прекрасном, о его содержании.

Идеалистическая теория Шиллера—Спенсера утверждала, что труд— дитя игры. Эта теория основывалась на том положении, что якобы труд первобытного человека вообще не был трудом в собственном смысле слова. Опровергая эти антинаучные утверждения, Плеханов писал: «Разумеется, работа первобытного дикаря не отличается размеренною правильностью работы ланкаширского ткача, но от этого она не перестает быть работой, т. е. нередко очень изнурительной и неприятной затратой мускульной и нервной силы с сознательной целью удовлетворения данных потребностей»¹. Полемизируя с буржуазными социологами, он на множестве фактов доказывает, что в жизни общества труд старше игры, что деятельность, преследующая утилитарные цели, иначе сказать, деятельность, необходимая для поддержания жизни отдельных лиц и всего общества, предшествует игре и определяет собой ее содержание.

Раскрывая источники возникновения искусства, его зависимость от экономических условий жизни людей, Плеханов показывает, что человек относился к предметам и явлениям прежде всего практически. «Отношение к предметам с точки зрения *пользы*...», — пишет он, — предшествовало отношению к ним с точки зрения *эстетического удовольствия*», «практически *полезное* предшествовало эстетически *приятному*»².

Обычай натирать кожу глиной, потом коровьим маслом и т. д., предшествующий вначале чисто утилитарную задачу — защитить кожу от насекомых, — сменился обычаем раскрашивать ее. Татуировка кожи имела целью изобразить родственные отношения людей и т. д. Здесь утилитарное отношение к предметам также предшествует эстетическому. Когти, шкуры, зубы, которыми украшали себя «дикари», свидетельствуют, с одной стороны, о характере их хозяйственной деятельности, с другой — о ловкости, удачливой охоте, а продетые в уши, нос, губы украшения символизировали мужество, умение переносить боль — качества, необходимые охотникам. Только позже они стали вызывать эстетическое удовольствие.

Плеханов отмечает, что, пока первобытный человек остается охотником, его стремление к подражанию делает из него и живописца и скульптора. «Причина понятна, — пишет он. — Что нужно ему *как живописцу*? Ему нужны наблюдательная способность и ловкость руки. Как раз те же самые свойства необходимы ему и *как охотнику*. Его художественная деятельность является, следовательно, проявлением тех самых свойств, которые вырабатывает в нем борьба за существование»³.

Таким образом, эстетические вкусы определяются характером хозяйственной деятельности, то есть состоянием производительных сил общества. Характер художественной деятельности первобытного охотника свидетельствует, как отмечает Плеханов, о том, что производство полезных предметов и вообще хозяйственная деятельность предшествовали возникновению искусства и наложили на него самую яркую печать.

¹ Г. В. Плеханов, Искусство и литература, стр. 158.

² Там же, стр. 132—133.

³ Там же, стр. 151.

Указав на причинную зависимость развития искусства от развития производительных сил, на то, что уже на первых порах возникновения искусства искусство вплетается в материальное производство, материальное общение людей, Плеханов предостерегает от упрощенчества, вульгаризации марксизма в этом вопросе. «Развитие искусства, — пишет он в «Письмах без адреса», — находится в причинной — хотя и не всегда *непосредственной* связи с развитием производительных сил».

В первобытном обществе не было классов. Поэтому там яснее можно было заметить непосредственное влияние производительных сил на искусство. Иное дело в обществе, разделенном на классы. Здесь развитие искусства имеет свою специфику, проявляющуюся в том, что производительные силы действуют на искусство не непосредственно, а «через посредство классово-борьбы и вообще социально-политических отношений». Искусство, как форма общественного сознания, все более и более отдалается от экономики и поэтому кажется самостоятельным. И это естественно. Поскольку господствующие классы не занимаются производительным трудом, то искусство, возникающее в их среде, не может иметь никакого прямого отношения к общественному процессу производства. Сам этот факт объясняется, по мнению Плеханова, в конечном счете, тоже экономическими причинами.

В классовом обществе искусство является классовым. По выражению Плеханова, каждый общественный класс имеет свое искусство, в которое он вкладывает свое особое содержание. И в этом нет ничего удивительного, потому что каждый класс занимает в обществе особое положение, имеет свой особый взгляд на окружающий его мир, свои горе и радости, свои стремления и надежды, то есть свой особый «внутренний мир», который и находит выражение в искусстве. Но «внутренний мир» каждого класса определяется не непосредственно экономикой, а теми общественными отношениями и нуждами, которые развились на почве существующих экономических отношений. Поэтому в классовом обществе *«искусство есть средство общения между людьми, а также и средство борьбы между ними»*¹.

Решающее влияние, которое оказывают на искусство социально-экономические отношения в обществе, разделенном на классы, проявляется в том, что, пока данный класс идет во главе исторического развития общества, его идея может объединить всех членов общества, а когда этот класс становится консервативным, его идея сохраняет свою притягательную силу только для людей, так или иначе заинтересованных в сохранении его привилегированного положения.

В экономически отсталых странах, стоящих перед необходимостью социально-экономических преобразований, классовая борьба может привести к возникновению более высокой идеологии, нежели в странах, экономически развитых. Это относится и к искусству. Примером может служить Россия второй половины XIX века — золотого века русской литературы и искусства. Раскрывая одну из важнейших закономерностей в развитии искусства, Плеханов писал в своих лекциях «Об искусстве»: «Когда искусство выражает тенденции *восходящего* и потому революционного класса, оно есть важное средство в борьбе этого класса за свое существование, важное орудие прогресса... Когда оно выражает тенденции падающего класса, оно не облегчает его борьбы за существование, но просто развлекает его в его праздности».

Искусство, подчеркивал Плеханов, является «зеркалом жизни», оно неразрывно связано с действительностью. Об этом свидетельствует не только господство тех или иных видов, жанров искусства, но и общая

¹ Г. В. Плеханов, Искусство и литература, стр. 363—364.

его направленность. Так, в 30-х годах XVIII века появляется новый литературный жанр «слезливая комедия», являющаяся, по его выражению, литературным портретом французской буржуазии XVIII века. Она называлась еще буржуазной драмой и была порождена оппозиционными настроениями буржуазии. В ней разоблачались пороки аристократии и проповедовались буржуазные добродетели. Но с ростом этих настроений буржуазия не удовлетворяется «слезливой комедией», и ее сменяет классическая трагедия. В поисках образцов гражданской добродетели авторы обращаются к античному миру. «Теперь, — пишет Плеханов, — увлекались уже не монархическим веком Августа, а республиканскими героями Плуларха». Иными словами, «театр служил верным отражением общественной жизни с ее противоречиями и с вызываемой этими противоречиями *борьбой классов*»¹.

Таким образом, развитие искусства, смена одной его формы другой происходит под непосредственным воздействием классовой борьбы. Анализируя историко-литературный процесс, Плеханов не только доказывает земную основу содержания художественных произведений, но и раскрывает, как в данных реальных жизненных отношениях вырастает соответствующая им литературная форма.

Плеханов понимал, что вопрос об отношении искусства к жизни является одним из важнейших вопросов эстетики. Отдавая дань объективизму, он, однако, ошибочно утверждал, что задача научной эстетики не в том, чтобы показывать, каким должно быть искусство, а в том, чтобы объяснять, каково оно. Все направления он считал «правильными на свой особый лад». Но вместе с тем он делает оговорку, что ему не «каждый особый лад одинаково приятен».

Плеханов ставит вопрос: в каких конкретно-исторических условиях у художников появляется склонность к искусству для искусства? На основе анализа истории развития искусства и литературы в России и западноевропейских странах Плеханов делает правильный вывод: *«Склонность художников к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей средой, а расположение их к усвоению утилитарного взгляда на искусство, радостная готовность переживать «жизетское волнение» и принимать участие в «битвах» рождается там, где между ними и, по крайней мере, частью общества есть взаимное сочувствие и где художники выражают в своем творчестве идеалы этой части общества»*².

В своих литературно-критических работах Плеханов подверг бичующей критике маразм и разложение буржуазного искусства, проповедь «чистого» искусства, безыдейности, аполитичности. Он писал, что буржуазное искусство порождено «бледной немочью», сопровождающей упадок класса, исторически себя изжившего.

Плеханов отстаивал искусство высоких общественных идеалов. Он считал, что искусство не может быть безыдейным, оно всегда выражает чувства и мысли людей, является средством общения между ними. Достоинство художественного произведения определяется глубиной той идеи, которую оно выражает. А глубина идеи зависит от ее ценности для человечества. Следовательно, художник не может творить так, чтобы не иметь никакого отношения к людям. Он должен уметь «страдать страданиями окружающего общества».

«Богатое внутреннее содержание», «целый мир идей» делают искусство правдивым, реалистическим. Идейность и реализм неразрывно связаны друг с другом. Под идейностью Плеханов понимает не только сочувствие передовым, революционным идеям, рожденным самой жизнью для отрицания старого, отжившего свой век, не только их распространение, но

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 174—184.

² Там же, стр. 279.

и воспроизведение жизни в «формах самой жизни», то есть в правдивых реалистических художественных образах, которые Плеханов называет «живой одеждой» идеологии.

В своих работах Плеханов вскрыл подлинный социальный смысл проповеди «свободы творчества», отказа от идейности. Проповедь безыдейности искусства, чистого искусства, свободного от «житейских волнений», от важнейших вопросов современности, указывал он, в действительности не означает отказа от всякой идейности. Она означает уход от того нового, возникновение которого обусловлено самим ходом развития действительности, борьбу против него. «Начали проповедью безыдейности, — писал Плеханов, — а кончили проповедью реакционных идей»¹.

В прямой зависимости от связи с действительностью, с жизнью находится художественность произведений искусства. Ивар Карено, герой пьесы Кнута Гамсуна «У царских врат», проповедует ницшеанские идеи. Он считает, что пролетариат — это класс, эксплуатирующий другие классы общества, а поэтому он выступает за уничтожение его. Эта идея, говорит Плеханов, «верх нелепости», она лжива по своей сущности, не говоря уже о ее реакционности. Это произведение неудачно и в художественном отношении. Где тайна неудачи подобных произведений? Плеханов делает такой вывод: «Нельзя художественно отстаивать нелепую идею»².

Стремление уйти от действительности, от жизни, одностороннее, тенденциозное отражение ее приводят к обеднению содержания произведений искусства, к отказу от проникновения в сущность жизни, к мудрствованию над «корою явлений». Плеханов показывает, что равнодушие к содержанию увеличивает заботу о форме; а именно это эстетически обедняет произведения литературы и искусства. Плеханов подвергает резкой и беспощадной критике разного рода формалистические течения. Возьмем, например, импрессионизм. Некоторые французские критики сравнивали его с реализмом в литературе. И это не лишено основания. Однако реализм импрессионистов поверхностный, он не идет дальше «коры явлений». Основная их ошибка — стремление к световым эффектам. Они забыли о том, что главным действующим лицом в картине является не свет, а человек с его многочисленными переживаниями. «Когда художник сосредоточивает все свое внимание на *световых эффектах*, — говорит Плеханов, — когда эти эффекты становятся альфой и омегой его творчества, тогда трудно ожидать от него первоклассных художественных произведений, — его искусство по необходимости остановится на *поверхности явлений*. А когда он поддается искушению *поражать зрителя парадоксальностью эффектов*, тогда приходится признать, что он пошел по прямой дороге к уродливому и смешному»³.

Эту мысль Плеханов выражает и в заметках, сделанных во время посещения выставок, музеев. Вот его впечатления от импрессионистской картины «Деревенские похороны». «...Деревенские похороны, — писал он., — Ведь это целая драма. Где она здесь? Ее нет. Автор смотрит со стороны живописности. Но и только. Человеческие лица интересовали автора, по-видимому, лишь с точки зрения... светового эффекта, все участники процессии *жмурятся* под влиянием света, *отражаемого снегом*». И заканчивает: «Сравнить похороны у Некрасова и у Перова»⁴. Продолжая сравнение «реализма» импрессионистов с подлинным реализмом, Плеханов писал: «Вспомним «Тайную Вечерю» Леонардо да Винчи и спросим себя: свет ли был главным действующим лицом в этой знаменитой фрес-

¹ Г. В. Плеханов, Искусство и литература, стр. 293.

² Там же, стр. 290.

³ Там же, стр. 192.

⁴ Литературное наследие Г. В. Плеханова, т. III, стр. 266.

ке?.. Если бы художник считал, что главное действующее лицо в картине свет, то он и не подумал бы изображать эту драму... Перед нами была бы не потрясающая душевная драма, а ряд хорошо написанных световых пятен: одно, скажем, на стене комнаты, другое — на скатерти, третье — на крючковатом носу Иуды, четвертое — на щеке Иисуса и т. д., и т. д. Но благодаря этому впечатление, производимое фреской, стало бы несравненно бледнее, т. е. чрезвычайно уменьшился бы удельный вес произведения Леонардо да Винчи»¹.

Импрессионизм, сосредоточивая свое внимание на световых эффектах, игнорирует мысли и чувства людей. Он ограничивается передачей ощущений, «корой явлений», а ощущение света есть только ощущение, то есть пока еще не чувство, пока еще не мысль. Он обедняет, сводит на нет эстетическое содержание произведений искусства. А в равнодушии к чувствам и мыслям людей обнаруживается равнодушие к идейному содержанию искусства.

«Уродливое» и «смешное» с особой силой проявляется в кубизме. Он возник под влиянием субъективного идеализма, получившего широкое распространение в эпоху упадка капитализма, а поэтому не является случайным. Плеханов отмечал, что кубисты, естественно, стремятся к новому. Но они отворачиваются от общественной жизни и поэтому не видят или не хотят видеть нового в самой жизни. Кубизм Плеханов называет «чепухой в кубе».

Отходом от действительности объясняет Плеханов и появление декадентства, мистицизма, в частности эротизма, в искусстве. В этих течениях проявляется крайний индивидуализм эпохи упадка буржуазии. Современное буржуазное искусство, проникнутое духом индивидуализма, изгоняет из искусства его живую душу — то, что делает его средством общения между людьми. А игнорирование идейного содержания, точнее проповедь идей, противоречащих самой жизни, не может не отразиться на художественности произведений искусства. Оценивая картину Тооропа «Молодое поколение», Плеханов писал: «Тут даже и не фантазия, а все, что в голову взбредет. Что-то вроде леса, состоящего из чего-то вроде деревьев. Какая-то женская голова, выглядывающая из какой-то расщелины, а на переднем плане, с левой стороны — телеграфный столб. Пойми, кто может. Это не картина, а ребус...»².

Плеханов подчеркивает теснейшую связь идейности, реализма и художественности произведений искусства. Безыдейных произведений нет, в худшем случае они отстаивают реакционные идеи. Но даже если идеи содержат «элемент величия и привлекательности», как, например, «проповедь бунта человеческого духа» в творчестве Г. Ибсена, — не всегда произведения, в которых воплощены эти идеи, являются художественными. Все зависит от характера идейности, ее социальной направленности. Необходимо, чтобы художник разобрался в своих идеях, то есть в самой действительности. Только в этом случае он в состоянии заглянуть в будущее и выйти за пределы действительности. Как показывает история литературы, человеческая мысль, говорит Плеханов, может выйти за пределы действительности двумя путями. Во-первых — путем символов. Символизм свидетельствует о слабости человеческой мысли, ее неумении проникнуть в сущность жизни, понять и определить направление ее развития. «Символизм, — писал Плеханов, — это нечто вроде свидетельства о бедности». Художественные образы, в которых художник воплощает свое понимание жизни в этом случае, становятся абстрактными, схематичными, превращаются в символы, выхолащивающие эстетическое содержание произведений искусства, снижающие их художественность.

¹ Г. В. Плеханов, Искусство и литература, стр. 260—261.

² Там же, стр. 190.

Во-вторых, человеческая мысль может выйти за пределы действительности тем же путем, каким и сама действительность — действительность нынешнего дня, развивая своими собственными силами свое собственное содержание, переживая самое себя, выходит за свои пределы и создает основу для будущего. Только в этом случае художник может проникнуть в сущность жизни, может найти «волшебные слова, вызывающие образ будущего», и создать подлинно художественное произведение.

С другой стороны, связь с жизнью, с действительностью, даже когда художник не стремится к внутренней красоте произведения и мало обращает внимания на художественную отделку своих произведений, — как это имело место у Гл. Успенского и других писателей-народников, — помогает создавать глубоко правдивые, реалистические произведения искусства. Воспроизведение жизни в формах самой жизни может бессознательно противоречить предвзятой ложной идее. Так, Плеханов отмечает, что лучшим беллетристам-народникам удавалось правильно отображать действительность.

Решающим фактором, помогающим проникать в сущность социальных явлений и создавать глубоко реалистические произведения искусства, является связь художников с передовым революционным классом общества — с пролетариатом. «...Можно с уверенностью сказать, — говорит Плеханов, — что всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени»¹.

* *
*

Отдавая должное всему тому положительному, что внес Г. В. Плеханов в дело разработки коренных вопросов марксистской эстетики, борьбы против растленного искусства буржуазии и ее идейных оруженосцев, нельзя пройти мимо целого ряда существенных, принципиальных ошибок в его эстетических и литературно-критических взглядах. Эти ошибки обусловлены отходом Плеханова от марксизма, эволюцией к меньшевизму. Именно отсюда проистекают объективизм, непоследовательность и противоречивость его в разработке отдельных положений.

Плеханов не смог подняться к ленинскому пониманию партийности искусства и литературы. Он не довел до конца критику кантианской идеалистической теории «чистого искусства», что используется апологетами буржуазного искусства для «обоснования» его мнимой «беспартийности». Правильно решая вопрос об объективном художественном критерии, Плеханов в то же время стоял на точке зрения абсолютной относительности и условности всех исторических форм искусства. Здесь он скатывался к релятивистскому взгляду на искусство и не дал правильного истолкования вопроса об абсолютных и относительных эстетических критериях.

С объективистских позиций подходил Плеханов к определению места художественной критики. Он недооценивал ее активной роли в развитии искусства как действенного орудия борьбы против отсталых, реакционных направлений и течений, за утверждение передовых, прогрессивных.

В своих литературно-критических статьях, посвященных русской литературе, Плеханов допускал ошибки в оценке творчества отдельных ее представителей. Так, он высоко оценивал творчество Горького, называл его «большим талантом», «нашим высокоталантливым художником-пролетарием» и говорил, что его произведения по силе реализма можно сравнить с произведениями О. Бальзака. Но позже, в связи с переходом

¹ Г. В. Плеханов, Искусство и литература, стр. 269.

на позиции меньшевизма. Плеханов отрицательно отзывался о романе Горького «Мать», упрекая Горького в том, что он здесь «выступил как проповедник Марксовых взглядов», а художник, по ошибочному утверждению Плеханова, якобы не должен быть пропагандистом. Нельзя также без серьезных критических замечаний принять и его характеристику взглядов великих революционеров-демократов Белинского, Чернышевского и Добролюбова.

Критика ошибочных взглядов Плеханова отнюдь не умаляет важности всего того, что создано им как крупным теоретиком марксизма. Его труды, в которых он отстаивает основные принципы марксистской эстетики, не утратили своего значения и поныне. Мысли Плеханова о закономерностях развития искусства как общественного явления, о его неразрывной связи с жизнью, с борьбой классов в классовом обществе, о необходимости проникновения художника в сущность явлений общественной жизни, что способствует созданию истинно прекрасных, реалистических, правдивых и высокохудожественных произведений искусства, взгляды Плеханова на связь между реализмом, идейностью и художественностью, — представляют ценный вклад в марксистско-ленинскую эстетику. Мысли и высказывания Плеханова об искусстве помогают бороться против антинародного, упадочнического буржуазного искусства и литературы, за торжество высокоидейного, передового, реалистического искусства, служащего интересам народа.
