

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПЛЕХАНОВ И МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ИСКУССТВА

1

Плеханов был в старой России одним из первых пропагандистов марксизма. Это положение относится не только к философской или экономической, но и к эстетической теории марксизма.

Уже в одной из своих первых работ об искусстве, в «Письмах без адреса», Плеханов выразил твердое убеждение, что эстетика может успешно развиваться, лишь опираясь на марксизм.

«Я глубоко убежден, — писал он, — что отныне критика (точнее: научная теория эстетики) в состоянии будет подвигаться вперед, лишь опираясь на материалистическое понимание истории» (т. XIV, стр. 30).

Все литературно-критические статьи Плеханова пропитаны одной идеей: обосновать материалистическое понимание искусства, противопоставить всяческим идеалистическим теориям эстетики теорию материалистическую, марксистскую.

В этом смысле нужно отметить, что почти все, что писал Плеханов, имеет прежде всего сугубо методологический характер. Писал ли он о первобытном искусстве, или о французской драматической литературе, или о взаимоотношении искусства и общественной жизни, — он всегда преследовал цель показать истинность материалистического понимания искусства, везде подчеркивал методологические источники своего подхода к явлениям художественного творчества.

Плеханов соглашался с основным тезисом эстетики Чернышевского о том, что искусство есть воспроизведение жизни. Но именно потому, писал Плеханов, что искусство воспроизводит жизнь, эстетика может стать подлинно научной теорией, если она будет иметь правильное представление о самой жизни. У Чернышевского же — последователя Фейербаха — имеются лишь «некоторые намеки» на правильные представления. Верную и подлинно-научную теорию о жизни дает только марксизм, материалистическое понимание истории. Отсюда следует вывод, что научная теория эстетики возможна лишь на почве марксизма.

К такому же выводу приходил Плеханов, критически рассматривая теорию искусства французских материалистов.

Он соглашается с положением французских материалистов о том, что нравы, идеи своим происхождением обязаны положению людей, но тут же отмечает, что этот тезис не может быть правильным источником теории искусства, так как само «положение людей» при ближайшем рассмотрении оказывается у них продуктом «человеческого духа».

Отметим однако, что при всей любви, которую Плеханов питал к Чернышевскому, он во многом недооценивал и незаслуженно критиковал его, нередко делая шаг назад от его эстетики. Об этом еще будет речь впереди. Но противоречие, которое Плеханов констатирует у просветителей, действительно имело место, и его вывод о том, что только правильное учение о жизни, об обществе преодолевает это противоречие и является основой научной эстетики, не подлежит никакому сомнению.

«Материалистическое понимание истории, — пишет Плеханов, — избавляет нас, наконец, от всех этих противоречий. Хотя оно и не дает нам магической формулы, — было бы смешно требовать таковой, дающей нам возможность в одну минуту разрешить все проблемы духовной истории человечества, — но все же оно выводит нас из заколдованного круга, указывая нам верный путь научного исследования» (Собр. соч., т. VIII, стр. 168).

С целью обоснования материалистического понимания искусства Плеханов обратился к изучению искусства первобытного общества. Нетрудно понять, почему Плеханов проявил огромный интерес к первобытному искусству. В интересах исторического материализма ему было важно показать, что уже в начале, в исходном пункте своего исторического развития, искусство выражает общественные отношения и определяется состоянием производительных сил общества. Но, кроме этого, искусство народов, находящихся на первобытной ступени общественного развития, как объект анализа, имело для Плеханова еще то значение, что материальные источники искусства

существовали и действовали здесь в неприкрытом, непосредственном виде.

Используя огромный фактический материал, Плеханов показывает действительную природу и происхождение первобытного искусства. Любый вид искусства — живопись, татуировка, пляски, пение — есть, доказывает Плеханов, общественное явление, выражающее производственную деятельность людей. Татуировка, украшения соответствуют тем чувствам и идеалам людей, которые неизбежно вырастают на почве первобытной примитивной техники и способа добывания средств существования. Пение и музыка подчиняются и приспособляются к ритму труда, к ритму производственных движений. Определенные такт и ритм в пении и музыке, говорит Плеханов, зависят от «технологического характера данного производственного процесса, от техники данного производства». Живопись изображает различные моменты трудовой деятельности людей — охоты, войны и т. д. Военные пляски воспроизводят отдельные моменты борьбы, победы, поражения, так же как другие пляски изображают иные виды трудовой деятельности людей. Короче, искусство первобытных народов самым тесным образом связано со свойственным им образом жизни. Последний же целиком определяется состоянием производительных сил общества. Поэтому и характер искусства в конечном счете обуславливается состоянием производительных сил.

С помощью добытых при анализе первобытного искусства результатов Плеханов рассматривает и следующие этапы исторического прогресса искусства. На ряде примеров он дока-

зывает, что искусство самых различных народов и эпох определяется в конечном счете состоянием производительных сил и зависящей от этого состояния формой общества.

Историко-материалистическая формула законов развития искусства, которую дал Плеханов в своих «Очерках по истории материализма», гласит: «Данная степень развития производительных сил; взаимоотношения людей в общественном процессе производства, определяемые этой степенью развития; форма общества, выражающая эти отношения людей; определенное состояние духа и нравов, соответствующее этой форме общества; религия, философия, литература, искусство, соответствующие способностям, направлениям вкуса и склонностям, порождаемым этим состоянием» (Собр. соч., т. VIII, стр. 169).

Конечно, формула эта имеет общий характер. Сам Плеханов оговаривается, что она не дает ответа «на все вопросы».

Особенно подчеркивает он в этой схеме «форму общества», выражающую определенные производственные отношения.

Если первобытное искусство более или менее непосредственно отражает производственную деятельность людей, то с началом цивилизации, то есть той ступени общественного развития, когда появляются классы, дело обстоит сложнее. Здесь уже нет первобытной, непосредственной связи искусства с производственными силами общества. Несколькими блестящими иллюстрациями Плеханов показывает,

что в классовом обществе развитие искусства обуславливается борьбой классов, которая в свою очередь выражает изменения в производственных отношениях и производительных силах. Особенно удачно он иллюстрирует это примером эволюции французской драмы и живописи до и после буржуазной революции 1789 года.

На основании анализа многих фактов Плеханов делает следующий вывод: «В цивилизованном обществе эволюция изящных искусств определяется борьбой классов» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 179). В другом месте:

«... Классовая борьба играет большую роль в истории идеологии. 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, разрывающейся внутри его» (т. VIII, стр. 172).

Вся эта пропаганда исторического материализма в применении к искусству имела огромное значение.

Нужно вспомнить, что в годы, когда Плеханов выступил со своими первыми статьями об искусстве, большое распространение имели всякие идеалистические, народнические теории, отрицавшие существование объективных законов в развитии общества, в частности идеологий. Субъективно-социологическая школа народников сделала своим философским знаменем субъективный идеализм. Борьба Плеханова против идеализма за исторический материализм, его попытки материалистически обосновать

эволюцию и социальный характер искусства имели поэтому глубоко прогрессивный смысл. В этом неоспоримая и великая заслуга Плеханова.

2

Вопрос о классах, о роли и значении классовой борьбы в развитии общества представляет одну из существеннейших проблем теории исторического материализма.

Учение Маркса о классовой борьбе впервые сделало возможным возникновение подлинной объективной науки, дающей верное изображение общества и законов его развития. До тех пор всякие попытки обосновать науку об обществе при помощи идеалистических и метафизических категорий всегда имели на себе печать «гадательной метафизики».

Вполне понятно, почему такое огромное значение придавал Плеханов вопросу о роли классов и классовой борьбы в искусстве. Классовый, социальный анализ явлений литературы и искусства в обществе, разделенном на классы, является неперменным и первым условием объективно-научного, правильного исследования.

Плеханов, всячески подчеркивая величайшее значение для теории научной эстетики социального анализа литературы, лишь пропагандировал одно из основных положений исторического материализма.

Однако как раз в этом основном пункте, который пытался развить Плеханов, — в вопросе о классовом характере искусства, о классовом анализе, о социальном критерии оценки художественных произведений и направлений — он допускал ошибки, вульгаризировал, обеднял марксизм.

Плеханов правильно концентрировал внимание своих читателей на теории классовой борьбы, но его рассуждения о социальном анализе и значении классовой борьбы в искусстве часто были правильны лишь постольку, поскольку они не выходили за рамки самых общих утверждений об историко-материалистических основах эстетики. Попытки же развить, конкретизировать или применить общие методологические положения нередко приводили к ошибочным результатам, к схематизму, к неправильному истолкованию крупнейших фактов литературы.

Плехановская критика субъективно-идеалистических, народнических литературных теорий была чрезвычайно полезной и важной и осуществлялась с позиций исторического материализма. Но в последующие годы в его литературных работах содержались такие элементы, которые шли в разрез с подлинно революционным марксизмом Маркса и Энгельса, Ленина и Сталина.

Неумные и несчастливые эпигоны, считающие себя последователями Плеханова, только потому игнорировали в своих литературных выступлениях представителей классического марксизма, что к Плеханову их влек род недуга, свойственный самому их божеству.

Правда, то, что Плеханов часто выражает как абсолютную истину, у эпигонов звучит как абсолютная истина. Если Плеханов в своих эстетических работах пытается исходить из марксизма и это ему часто удается, то эпигоны его выступают уже как представители антимарксистской системы, сочетающейся с обрывками некоторых, плохо усвоенных марк-

систских положений. Но на то они и эпигоны. Их слепота и антимарксистская сущность не позволяли им видеть разницы между подходом, методом анализа некоторых проблем литературы классиков марксизма-ленинизма и методом Плеханова.

В своих статьях о Плеханове они подчеркивали не то, что делает Плеханова марксистом, а то, на чем лежит печать его дальнейшей политической эволюции, то, что отдаляет его от революционного марксизма.

Особенно ярко проявилась эта эволюция на вопросе о понимании классового характера искусства, о методе классового анализа литературы.

Плеханов не всегда был силен в конкретном марксистском анализе соотношения классовых сил. Начиная с периода, когда Плеханов сделался меньшевиком, он не в силах был давать подлинно марксистский анализ классовой борьбы в нашей стране. Теорию классовой борьбы Маркса он низводил до уровня либерально-буржуазного понимания. В 1905 году его анализ расположения классовых сил, их взаимоотношения и роли каждого класса в революции был теоретической основой меньшевистской, насквозь буржуазной тактики в революции. В 1914 году Плеханов выступает с проповедью классового сотрудничества и примирения классов. Великой пролетарской революции Плеханов до конца своей жизни не мог принять.

Большой интерес представляет разбор того, как Плеханов анализировал классовую и политическую обстановку в тот или иной исторический период, какие принципы он клал в основу

своего метода классового анализа. Стоит сопоставить его метод с ленинским методом, чтобы стала ясна огромная принципиальная разница между Плехановым после 1903 года и подлинным марксизмом. Для этой цели выберем один из важнейших периодов в развитии нашей страны — революцию 1905 года.

Но, могут спросить, какое отношение имеет плехановская оценка революции 1905 года к нашей теме? Тактика Плеханова в революции 1905 года была меньшевистской. Анализировал он борьбу классов, рассматривая ее сквозь либерально-буржуазные очки, и т. д. Но, может быть, в искусстве Плеханов был другим, и поэтому неправильно механически переносить выводы, касающиеся одной области, в другую.

Разумеется, это было бы неправильно, если бы между тем и другим Плехановым не было ничего общего. Но в том-то и дело, что и в политических, и во многих литературно-критических статьях обнаруживаются одни и те же пороки его метода классового анализа.

Речь идет о том, что и в тех и в других его взглядах, в его методе подхода к общественным явлениям имеются общие черты и что в работах Плеханова, посвященных политическим вопросам рабочего движения, они обнаруживаются с особенной яркостью. Но не следует ли из этого, что для того, чтобы понять ошибки Плеханова как литературного критика, нужно воспользоваться теми его работами, где эти же ошибки выражены более ярко, более последовательно?

Думается, что это естественный вывод.

Какова же была позиция Плеханова в революции 1905 года?

Читатель знает, что в этой революции стояли основные вопросы революционного переустройства полукрепостнической страны, свержения самодержавия и ликвидации полукрепостнических остатков в экономике. По своему социальному характеру революция была буржуазно-демократической. Нужно было определить тактику социал-демократии в этой революции. Это можно было сделать лишь на основе анализа соотношения сил всех классов страны, оценки роли каждого класса в предстоящей борьбе, определения движущих сил революции.

Меньшевики во главе с Плехановым считали, что руководящая роль в революции должна будет принадлежать либеральной буржуазии. Пролетариату отводилась роль помощника, «толкача» буржуазии. Крестьянство как революционная сила совсем не принималось в расчет. Отсюда следовала определенная тактика социал-демократии и пролетариата. Пролетариат должен приспособляться к трусливой либеральной буржуазии, не должен запугивать эту основную «движущую силу», не должен выставлять лозунгов вооруженного восстания, революционно-демократической диктатуры пролетариата и крестьянства и т. д.

Каковы же теоретические корни этой плехановской тактики?

Плеханов рассуждал так: революция является буржуазно-демократической. Ее задача — произвести не социалистический переворот, в результате которого у власти станет пролетариат, а буржуазный переворот, который при-

917594
#55216

56942
26095

Горькая Библиотека
Площ. Лассаля, 2

ведет к власти буржуазию. Из этого определения классового характера революции Плеханов чисто логическим путем выводил роль буржуазии как главной силы революции и всю тактику социал-демократии.

Ленин резко выступил против Плеханова и меньшевиков. Революция, говорил Ленин, по своей социально-экономической сущности действительно является буржуазно-демократической. Но выводить из этой общей истины конкретное положение о буржуазии как главной силе революции — значит, доказывал Ленин, изменить марксизму, опозлить его. Да, революция действительно буржуазная. Но на этом основании делать логический вывод о второстепенной роли пролетариата, принижать задачи пролетариата — значит из революционера превратиться в секретаря трэд-юниона.

Правильное, непреоборимое положение о буржуазном характере революции, писал Ленин, надо уметь применять.

«Конкретный анализ положения и интересов различных классов должен служить для определения точного значения этой истины в ее применении к тому или иному вопросу. Обратный же способ рассуждения, нередко встречающийся у социал-демократов правого крыла с Плехановым во главе их, — т. е. стремление искать ответов на конкретные вопросы в простом логическом развитии общей истины об основном характере нашей революции, есть опозление марксизма и сплошная насмешка над диалектическим материализмом. Про таких людей, которые выводят, напр. руководящую роль «буржуазии» в революции или необходимость поддержки либералов социалиста-

ми из общей истины о характере этой революции, Маркс повторил бы, вероятно, приведенную им однажды цитату из Гейне: «Я сеял драконов, а сбор жатвы дал мне блох» (г. III, стр. 12).

Эти слова Ленина имеют величайшее принципиальное значение для понимания всей той пропасти, которая здесь отделяет Ленина и весь революционный марксизм от Плеханова.

Плеханов строит свой классовый анализ по схеме: революция буржуазная, следовательно, неизбежно руководящая роль в ней принадлежит буржуазии и, стало быть, пролетариат должен помочь буржуазии совершить ее и т. д., то есть выводит всю совокупность вопросов логически, подобно тому как наши доморощенные литературные схематики из положения, что Пушкин был дворянским писателем, логически выводят, что он отражал чаяния и настроения класса дворян.

Ленин анализирует конкретную живую действительность, конкретное соотношение классов, доказывая, что русская либеральная буржуазия в силу ряда исторических и экономических условий труслива, продажна, неспособна на решительные действия, что при первом удобном случае она предаст революцию, пойдет на соглашение с царизмом.

Он показывает, что в силу этого единственным классом, который может возглавить буржуазно-демократическую революцию, является пролетариат, что только пролетариат и крестьянство представляют главную, движущую силу революции.

Революция — буржуазно-демократическая. Но в интересах пролетариата, его будущих со-

циалистических задач, довести эту революцию до конца. Отсюда лозунги большевиков о вооруженном восстании, о революционно-демократической диктатуре пролетариата и крестьянства, о временном революционном правительстве.

Как видим, из положения о буржуазной природе первой русской революции Ленин вовсе не выводил, что буржуазия является главной силой, что рабочий класс должен играть второстепенную роль.

Плеханов превращает марксову теорию классовой борьбы, теорию, которая дает величайшие возможности познания действительности, в априорную «классовую» схему, подчиняющую себе действительность.

Вместо конкретного анализа реального положения вещей, реального содержания общественных сил Плеханов напыщенно декламирует о «классах», о буржуазной сущности революции, превращая эту сущность в какой-то рок, который фаталистически определяет и движущие силы, и пассивную роль пролетариата, и всю совокупность тактических проблем.

Ленин, изучая задачи демократической революции, ни на минуту не забывает о реальных интересах пролетариата. Его определение тактических задач рабочего класса в буржуазно-демократической революции основано на предвидении будущего, когда пролетариат, используя обстановку, создавшуюся в результате демократической революции, возьмется за подготовку пролетарской, социалистической революции. Ленин поэтому утверждает, что буржуазная революция в известном смысле выгоднее пролетариату, чем буржуазии: она —

необходимый этап на пути к социалистической революции. Последовательно развивая буржуазную революцию, доводя ее до конца, пролетариат тем самым создает почву для разрешения своих кровных задач.

Плеханов видит в такой постановке вопроса предательство марксизма, измену теории классовой борьбы. Он страшно обижен за пролетариат, которого заставляют изменить своей собственной классовой сущности и возглавить... буржуазную революцию. Он очень абстрактно представляет себе связь интересов пролетариата с демократической революцией. Плеханов, как и все меньшевики, смотрел на вопрос преимущественно, по выражению Ленина, с точки зрения плюсквамперфектума.

До чего органичен был Плеханову «классовый» схематизм, показывает следующее его чрезвычайно показательное рассуждение. В ответ на лозунг Ленина о гегемонии пролетариата в предстоящей буржуазно-демократической революции он пишет:

«Если бы пролетариат послушался «радикальных» советов, даваемых ему этими нашими товарищами, то нашим восхищенным очам, может быть, в самом скором времени пришлось бы наслаждаться следующим отрадным зрелищем: революционный пролетариат, не щадя живота своего, ведет борьбу с абсолютизмом, предоставляя «половинчатой» буржуазии — в наказание за ее «половинчатость» — спокойно сидеть сложа руки; а когда абсолютизм падает, этот самый пролетариат отходит на задний план, потому что совершенная им революция имеет буржуазный, а не социалистический характер, предоставляя

«половинчатой» буржуазии целиком пользоваться плодами совершенной им революции. Какой замечательный радикализм!» (Собр. соч., т. XIII, стр. 183.)

Какой замечательный образец антимарксизма! — скажем мы. Как ярко выражена в этих словах схематическая природа плехановских рассуждений.

Революция ведь буржуазная, говорит Плеханов; с какой же стати пролетариат должен, не щадя живота своего, готовить тепленькое местечко для буржуазии?

Едва ли можно точнее выразить то опешление марксовой теории классовой борьбы, которое характерно для всех меньшевиков и для всякого вида оппортунизма.

У Плеханова теория классовой борьбы служит не для того, чтобы вооружить пролетариат, сделать его вождем общенародной борьбы, указать ему пути к диктатуре рабочего класса, а для того, чтобы изолировать его от борьбы, замкнуть его в рамки «класса», которому де не приличествует быть во главе демократической буржуазной революции.

Работы Плеханова в этот период, посвященные полемике с большевиками и Лениным, по внешности сугубо «ортодоксальны». Слово «класс» пестрит буквально в каждой строчке.

Но природа этой «ортодоксии» либерально-буржуазная. Рассуждая бесконечно о «классовых позициях» пролетариата, Плеханов по существу принижает задачи рабочего класса в демократической революции и во имя своего абстрактного понятия о «классе» изолирует пролетариат от общенародной борьбы.

Таким образом, плехановский «классовый

анализ», «классовый подход» к определению природы первой русской революции, соотношения и роли классов в ней приводил к выводам, выгодным лишь либеральной буржуазии и самодержавию.

Этот характер плехановского метода социального анализа глубоко вскрыл Ленин в следующих прекрасных словах:

«Кто принижает пролетарские задачи в демократической буржуазной революции, тот превращает социал-демократа из вождя народной революции в вожака свободного рабочего союза.

Да, народной революции. Социал-демократия боролась и борется с полным правом против буржуазно-демократического злоупотребления словом «народ». Она требует, чтобы этим словом не прикрывалось непонимание классовых антагонизмов внутри народа. Она настаивает безусловно на необходимости полной классовой самостоятельности партии пролетариата. Но она разлагает «народ» на «классы» не для того, чтобы передовой класс замыкался в себе, ограничивал себя узенькой меркой, кастрировал свою деятельность сообщениями, как бы не отшатнулись экономические владыки мира, а для того, чтобы передовой класс, не страдая от половинчатости, неустойчивости, нерешительности промежуточных классов, тем с большей энергией, тем с большим энтузиазмом боролся за дело всего народа, во главе всего народа.

Вот что так часто не понимают современные новоискровцы, заменяющие выставление активных политических лозунгов в демократической революции одним резонерским по-

вторением слова «классовый» во всех родах и во всех падежах!» (Сочинения, т. VIII, стр. 103.)

Это резонерское повторение слова «классовый» заменяет у Плеханова подлинный марксистский классовый анализ явлений. Правильное положение марксизма о том, что пролетариат является самостоятельным классом, Плеханов оборачивает так, что отрицается его роль вождя в народной демократической революции.

Вот каков подлинный смысл плехановского «классового» анализа!

Разумеется, не всегда Плеханов стоял на точке зрения подобного «классового» анализа. Было время, когда, борясь против народников, ревизионистов и прочих врагов марксизма, Плеханов блестяще анализировал взаимоотношение классовых сил, вскрывал классовые корни тех или иных общественных фактов и т. д. Даже в меньшевистский период были такие моменты, когда Плеханов возвышался до марксистского понимания некоторых явлений классовой борьбы. Мы так подробно остановились на примере с революцией 1905 года лишь потому, что метод классового анализа, характерный для Плеханова в этот период, в той или иной мере находит свое проявление и в ряде его литературных работ. Печать того самого «логизма», о котором писал Ленин, несомненно лежит на многих его высказываниях по вопросам литературы. И здесь Плеханов часто из общего определения чисто логическим, теоретическим путем выводил ответы на конкретные вопросы, игнорируя действительное, реальное положение вещей,

не анализируя конкретную живую действительность, ее противоречия и тенденции развития.

Нас сейчас не могут удовлетворить многие оценки, которые Плеханов давал лучшим представителям русской литературы. Они не вскрывают со всей глубиной великое общественное значение этой литературы.

Плеханов в своих статьях, посвященных литературе и искусству, не всегда учитывал то, что глубоко и хорошо понимал, например, Горький: «... Я уже не раз говорил, писал Горький, что материал-реалист, невольно подчиняясь своим впечатлениям, часто не замечает, что, рисуя дорогое и близкое ему, он рисует это близкое таковым, как оно есть на самом деле, т. е., иными словами, красота или ясность материала повести не позволяет ему исказить себя».

Плеханов, наоборот, был часто склонен игнорировать это обстоятельство. Определяя значение данного литературного явления или даже высказываясь в общетеоретической плоскости, Плеханов часто рассуждал так, как в своих статьях о революции 1905 года.

Теперь мы можем перейти к работам Плеханова об искусстве. Рассмотрим сначала его общетеоретические положения о классах и классовом анализе в области изучения художественного творчества, а затем посмотрим, какое применение они нашли в работах Плеханова, посвященных конкретным явлениям искусства и литературы.

3

В искусствоведческих и литературно-критических работах Плеханова в различных вариациях выступает одна основополагающая

мысль его «эстетического кодекса». Своим острым она направлена против субъективно-социологического толкования литературы. Сущность ее составляет следующее.

Литература и искусство как общественное явление всегда выражают состояние, вкусы, нравы той или иной общественной эпохи. «В обществе, разделенном на классы, искусство выражает то, что считается хорошим и важным в том или другом классе, и вообще то, что наиболее занимает данный класс в настоящее время» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 150).

Но искусство не только выражает общественные отношения эпохи или «то, что наиболее занимает данный класс», но и само определяется этими отношениями общества или интересами классов. Методу субъективной социологии, ставящему искусство в зависимость от мнений и идей, Плеханов противопоставляет метод анализа объективных причин, объективных корней, из которых в разное время вырастает искусство разных направлений.

— Изучите состояние общества, — говорит Плеханов, — поймите настроения и интересы каждого класса, и вы поймете, почему одни художники придерживаются одного направления, другие — другого направления.

То обстоятельство, скажем, что группа писателей своим эстетическим знаменем делает теорию «искусства для искусства», а другая группа защищает теорию утилитарного, полезного для общества искусства, столь же мало зависит от желания этих писателей, сколь мало зависят капиталистические тенденции раз-

вития русской экономики от желания народных или марксистов.

Так же как развитие России по капиталистическому пути неизбежно обуславливалось объективными экономическими законами, так и приверженность писателя к данному направлению, его творчество обуславливаются классовым характером его идей и стремлений. Классовые источники творчества — вот где объективная причина, объективные законы развития искусства. Если художник принадлежит к дворянскому классу, то и искусство его выражает настроения, мысли, вкусы, нравы класса дворян. Если он — буржуа, то и искусство его буржуазно.

Дворянское искусство, говорит Плеханов, «должно» быть дворянским. Буржуазное искусство «должно» быть буржуазным.

Предоставим, однако, слово самому Плеханову. Рассуждая об упадочности современного буржуазного искусства, он пишет: «Мой вывод: я не говорю: современные художники «должны» вдохновляться освободительными стремлениями пролетариата. Нет, яблоня «должна» родить яблоки, грушевое дерево — груши. Если большинство современных художников отворачивается от этих стремлений, то на это есть достаточные причины: современные художники — плоть от плоти буржуазии. Искусство времен упадка буржуазии «должно» быть упадочным» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 200—201).

Плеханов на разные лады варьирует фразу о том, что яблоня должна родить яблоки, а груша — груши, то есть что буржуазный художник «должен» создавать буржуаз-

ные произведения, а дворянский — дворянские.

«Я не говорю: художники должны увлекаться освободительными стремлениями пролетариата. Нет, на вербе не должны расти яблоки. Я только говорю: отрицание или равнодушные к этим стремлениям в настоящее время понижает уровень художественных произведений.

Я не говорю: должны перейти на сторону пролетариата. Вообще, не должны. Но если художник перейдет, то много выиграет» (там же, стр. 205). И еще:

«Буржуазное искусство должно выражать буржуазные идеалы и настроения» (там же, стр. 201).

Не трудно заметить, что правильное здесь перемешивается с неправильным.

Начав со справедливой критики субъективно-социологического метода, который отрицает объективную закономерность в развитии, Плеханов в конце концов пришел к выводам, имеющим мало общего с марксизмом. Правда, Плеханов сам себе противоречит. А. В. Луначарский правильно отметил это обстоятельство (см. его статью в «Литературной критике», № 7, за 1935 г.).

В самом деле, как примирить положение о том, что буржуазный художник не должен и не может перейти на сторону пролетариата, с таким утверждением Плеханова: «но если художник перейдет, то много выиграет». Если не должен, то и не перейдет. А если перейдет, то отпадает как неверное первое положение. Но это противоречие доказывает только, что Плеханов не доводил до конца вульгаризацию

марксизма, подобно тем его современным сторонникам, которые свою дубоватую прямолинейность считают чуть ли не высшим достижением теперешней науки.

Однако при всем этом идею о том, что так же, как яблоня должна родить яблоки, буржуазный художник «должен» выражать «буржуазные идеалы и настроения», Плеханов выдвигает как одну из основных идей своей эстетической теории.

Но идея эта не марксистская. Мы имеем здесь дело с тем же пороком Плеханова, с каким мы уже встретились, анализируя его позиции в революции 1905 года. Правильное марксистское положение Плеханов воспринял догматически, превратил в его собственную противоположность.

Марксизм утверждает, что в каждую эпоху идеи господствующего класса выступают как господствующие идеи. В этом смысле искусство эпохи, когда господствуют феодалы, является по своему основному направлению искусством феодальным. В эпоху господства буржуазии господствующим искусством не может быть буржуазное по своему направлению, по своему идеологическому характеру искусство. Эту основную и вместе с тем элементарную истину марксизма может оспаривать лишь тот, кто ничего общего с марксизмом не имеет. Но можно ли из этой верной общей истины логическим путем выводить «истины» вроде того, что буржуазный художник не «должен», то есть не может вдохновляться идеями пролетариата, что на дереве буржуазного класса («яблоня») неизбежно «должен» вырасти буржуазный художник («яблоко»)?

Поступать так — значит не менее опоздать марксизм, чем из общего характера первой русской буржуазно-демократической революции логически выводить руководящую роль буржуазии.

Перефразируя Ленина, можно сказать: правильную и несомненную истину марксизма о том, что в каждую эпоху идеи господствующего класса являются господствующими идеями, нужно уметь применять. Конкретный анализ положения и интересов различных классов, изучение классовой борьбы, конкретный анализ художественных произведений и положения искусства при том или ином общественном строе должны служить для определения точного значения этой истины в ее применении к тому или иному дворянскому или буржуазному художнику. Обратный же способ рассуждения, образчик которого дает нам Плеханов, то есть «стремление искать ответов на конкретные вопросы в простом логическом развитии общей истины», есть сплошная насмешка над марксизмом, над классовым анализом литературных явлений.

Разве можно на том общем основании, что идеи господствующего класса всегда выступают как господствующие идеи, делать логический вывод, что такие, например, дворянские и буржуазные писатели, как Пушкин, Толстой или Островский, «должны» были выражать идеалы и настроения господствующих классов феодального и буржуазного общества?

Никто не станет отрицать, что основные имена, характеризующие русскую литературу XIX века, — это Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой, Островский и др. Также никто не станет

отрицать, что господствующими классами в этот период были дворяне, а также и буржуазия, роль которой в общественной жизни России все более и более возрастала.

Но было бы непростительной ошибкой логически связать эти два факта и сделать из них вывод: Пушкин, Гоголь, Островский отражают интересы дворянства и буржуазии.

Для того чтобы утверждать нечто подобное, нужно иметь очень искаженное, неверное представление об обществе, о борьбе классов. Плеханов мог сконструировать свой тезис о буржуазии как главной движущей силе первой русской революции лишь потому, что избраженное им русское общество эпохи 1905 года ничего общего не имело с действительным, реальным состоянием общества. Вопрос о движущих силах революции Плеханов изолировал от пролетариата, от крестьянства, от народной борьбы.

Плеханов видел противоречия между буржуазией и феодализмом, но он не видел других противоречий, противоречий между пролетариатом и буржуазией, между классами эксплуататоров и классами угнетенных. Он не учитывал всей совокупности классовой борьбы, борьбы всех классов, взаимоотношения всех классов общества. Перед его взором была буржуазия, которая «должна» притти к власти. Отсюда логически вытекал тезис о том, что буржуазия «должна» быть гегемоном революции.

Положение Плеханова о том, что буржуазное искусство «должно» быть буржуазным, точно так же покоится на смазывании борьбы всех классов общества, на предположении,

что буржуазный или дворянский художник имеет дело только со «своим» классом и никак не может отразить в своем творчестве реальную картину классовую борьбу, никак не может быть подвержен влиянию этой борьбы. Художник искусственно закупоривается в колбу господствующего класса, и он не может иметь никаких сношений с внешним миром, с той борьбой, которая ведется в обществе, с другими классами общества. Он изолируется от реального мира, от глубоких жизненных процессов, в нем происходящих. В таких условиях существования буржуазный писатель, несомненно, «должен» выражать «буржуазные идеалы и настроения». Именно такие условия создал Плеханов для своего Толстого, и поэтому, как увидим, он его должен был зачислить в разряд писателей, выражавших идеалы господствующего дворянства. Но в реальном обществе существует не один лишь господствующий класс. Рядом с ним существуют и другие классы, живут и борются народные массы, сталкиваются классовые противоречия. И именно эти противоречия дают возможность крупным писателям-реалистам углубить свою критику, дать правдивое изображение действительности. Игнорировать это — значит уподоблять каждого писателя самовлюбленному Нарциссу, который любит себя и никак не может налюбоваться «своим» классом.

Нет, каждый буржуазный художник вовсе не «должен» фаталистически отражать идеалы господствующего буржуазного класса.

Наиболее критические умы, крупнейшие художники под влиянием противоречий и антагонизмов, порожденных господством дворян-

ства и буржуазии, дают глубокую общественную критику, изображают гнусность и вырождение дворянского класса, коммерческий прозаизм и нечеловеческую сущность капиталистов, обращают свои взоры в сторону народных масс.

Мы говорим о наиболее критических умах и крупнейших художниках потому, что история литературы показывает, что большинство классиков было критическими по отношению к дворянству и буржуазии писателями. Интересно отметить, что то же самое говорил Маркс и о классиках-экономистах. Сравнивая этих последних с вульгарными экономистами, апологетами буржуазии, Маркс писал: «В то время как классические и потому критические экономисты (подчеркнуто нами. — М. Р.) останавливаются перед формой отчуждения и пытаются путем анализа разоблачить ее, вульгарная экономия, наоборот, именно в отчужденности, в которой противостоят друг другу различные части стоимости, чувствует себя вполне хорошо...» («Теории прибавочной стоимости», т. III, стр. 367).

О литературе можно также сказать, что прямыми апологетами эксплуататорских классов выступали преимущественно второстепенные писатели. Это вовсе не означает, что среди идеологов эксплуататорских классов не было крупных писательских талантов.

Таким образом, тезис Плеханова о том, что писатели из дворянства и буржуазии не могут проникнуться общенародными интересами, неправилен.

Плеханов склонен прибегать к чисто логи-

ГОС. БИБЛ.
БИЛЕТ
917-4909/1

ческому развитию общей истины. В этом логическом развитии он ищет ответы на конкретные вопросы. Вспомним рассуждение Плеханова о законах подражания и антитезы. В «Письмах без адреса» Плеханов, излагая свои взгляды на первобытное искусство и искусство позднейших народов, устанавливает законы подражания и противоречия или антитезы, имеющие, на его взгляд, огромное влияние на развитие искусства.

В самой человеческой природе коренятся, пишет он, стремления к противоречию и подражанию. Но эти стремления проявляются лишь при известных общественных отношениях. Когда, например, реставрация Стюартов утвердила временно в Англии господство старого дворянства, это последнее в своих нравах, привычках, вкусах, в литературе и искусстве действовало по принципам, прямо противоположным пуританским мелкобуржуазным правилам жизни.

Понятно, что раз существует закон антитезы, то должен существовать и закон подражания. Родственным классам нет надобности противоречить друг другу. Наоборот, говорит Плеханов, какой-нибудь класс заимствует свое искусство в искусстве родственных ему классов, подражает им.

Конечно, подражание, так же как и стремление к противоречию, имеет место в искусстве, в морали и т. д. Нам кажется лишь очень сомнительным возведение их в степень конкретных законов искусства. Плеханов же склонен не только утвердить их в качестве таковых, но и превратить их в истину, из которой логически можно черпать ответы на конкретные

вопросы. Сам Плеханов в своих работах, посвященных тому или иному конкретному вопросу искусства, редко прибегает к помощи этих законов. Чувство художественности, здоровый эстетический вкус предохраняли его часто от покушения на него его же собственных теоретических утверждений.

Но то, что не договаривал Плеханов, договаривали его менее умные эпигоны. Для Фриче, например, закон подражания был сокровищницей мудрости. Логически развивая положение Плеханова об этом законе и применяя его к конкретным явлениям, скажем к творчеству Пушкина, он высказывал такие вещи: «Так у нас в России, когда тем слоям нашего дворянства начала XIX века, которые превращались в буржуазию на фоне роста капиталистического хозяйства, надлежало создать свой стиль, свой жанр, они в лице Рылеева, Пушкина создавали их по образцу байроновского стиля, байроновского жанра, так как последние представляли собой поэтические формации той же деклассирующейся общественной группы в Англии» (В. Фриче, «Проблемы искусствознания», стр. 110).

Плеханов подобного не мог бы сказать, но Фриче здесь опирался на некоторые слабые и ошибочные теоретические положения эстетики Плеханова.

Мы уже писали, что между Плехановым и его эпигонами существует огромная разница. Не замечая вульгаризации и схематизма в своих собственных работах, Плеханов часто выступал против схематиков, против вульгаризаторов марксистской социологии.

Так, например, в своих «Основных вопросах

марксизма» он критикует одного философа — Элевферопулоса — за его «донельзя упрощенные соображения о влиянии борьбы классов на историю философии» (т. XVIII, стр. 227).

В рецензии на известную книгу Шулятикова о западно-европейской философии он зло и беспощадно высмеивает «умственную дубоватость» ее автора, доказывавшего, что тезис Авенариуса о материи, которая лишена «первичных» и «вторичных» качеств, обусловлен «эластичностью» капитала.

У Шулятикова, писал Плеханов, «выходит так, что когда Кант писал о ноуменах и феноменах, то он не только имел в виду различные общественные классы, но также, по выражению одной старухи-чиновницы Г. Успенского, «норовил в карман» одного из этих классов, именно буржуазии. Получается что-то вроде пасквиля на человеческую мысль, такого пасквиля, который мог бы вызвать много справедливого негодования, если бы не отличался глубочайшим комизмом» (т. XVII, стр. 145; подчеркнуто нами. — *М. Р.*).

Кстати Плеханов упоминает и Фриче. Критикуя за схематический социологизм одного историка искусства — Франца Фейергерда, Плеханов замечает:

«По своей схематичности его рассуждения напоминают рассуждения наших доморощенных Фриче и Рожковых» (т. XVIII, стр. 231). Но эта борьба против опошления марксизма сочетается у Плеханова с элементами вульгаризации и социологического схематизма в его собственных работах.

Разве уж такая большая дистанция между комичными рассуждениями схематиков и тези-

сом Плеханова о том, что буржуазный художник «должен» быть буржуазным художником, или тезисом: «Я не говорю: художники (буржуазные. — *М. Р.*) должны увлекаться освободительными стремлениями пролетариата. Нет, на вербе не должны расти яблоки». В принципе это одно й то же.

Верное, истинное с точки зрения подлинного марксизма находится у Плеханова рядом с неверными утверждениями.

Плеханов правильно и метко направляет свой огонь против всяческих видов субъективизма, идеализма в науке об искусстве. Плеханов правильно, в соответствии с марксизмом, указывает на то, что искусство всех времен и народов всегда определялось и определяется объективными материальными условиями существования людей.

Но расширявая и конкретизируя это положение, Плеханов допускает очень существенные ошибки. С точки зрения Плеханова, с точки зрения его тезиса о том, что дворянский или буржуазный художник «должен» отражать идеалы и настроения своих классов, неверным должно показаться следующее чрезвычайно важное и глубокое утверждение М. Горького о русской литературе.

Горький писал: «Наша литература — наша гордость, лучшее, что создано нами как нацией. В ней — вся наша философия, в ней запечатлены великие порывы духа; в этом дивном, сказочно быстро построенном храме по сей день горят умы великой красоты и силы, сердца святой чистоты — умы и сердца истинных художников. И все они, правдиво и честно освещая понятое и пережитое ими, говорят:

храм русского искусства строен нами при молчаливой помощи народа, народ вдохновляет нас, любите его» (М. Горький, «Литературно-критические статьи», Гослитиздат, 1937 г. стр. 57).

Эти слова Горького, ярким светом освещающие великое значение нашей литературы и показывающие силы, ее создавшие, опровергают приведенный тезис Плеханова. Слова Горького могли быть написаны лишь при учете всех тех сложных и противоречивых обстоятельств развития русской литературы, которые Плеханов часто игнорировал, — не случайно ведь Плеханов считал русскую классическую литературу чистым созданием дворянского класса. Обстоятельства же эти коренились в объективных условиях развития России в XIX веке, в условиях классовой борьбы, в противоречиях между господствовавшими тогда классами и трудовым народом.

Тезис же Плеханова о «долженствовании» дает повод игнорировать эти противоречия, проходить мимо них, а стало быть, и неправильно оценивать русскую литературу.

4

Если прав Плеханов, когда он в применении к художникам утверждает, что «на вербе не должны расти яблоки», то отсюда неизбежно следует вывод, что никакие силы не способны влиять на искусство, на направление его развития.

Плеханов последовательно и делает такой вывод. «Нет на земле такой власти, — записывает он во втором варианте одного места своей статьи «Искусство и общественная жизнь», —

которая могла бы сказать искусству: «Ты должно-итти в эту, а не в ту сторону», как нет на земле власти, которая могла бы предписать то или иное направление научной или философской мысли» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 201).

В одном из вариантов своих «Писем без адреса» Плеханов повторяет ту же мысль:

«Научная эстетика не дает искусству никаких предписаний из числа тех, каких немало давал ему Гегель. Она не говорит ему: «Ты должно держаться таких-то и таких-то приемов, можешь позволить себе то-то и то-то. А вот этого ты позволить себе не должно, потому что это уронит твоё достоинство и поставит тебя в противоречие с твоими же собственными законами». Научная эстетика не предписывает искусству законов, а только скромно старается понять те, под действием которых совершается его историческое развитие» (там же, стр. 66).

Правда, эти строки не вошли в окончательный текст статьи, но тем не менее они дают нам возможность понять ход его мыслей.

Плеханов прав, неустанно подчеркивая объективный характер законов развития искусства, но и здесь он из правильной общей истины логически выводит совершенно неправильное следствие.

Конечно, в эпоху, скажем, средневековья искусство имело определенное, соответствующее эпохе направление. Маркс говорил, что человечество всегда ставит перед собой лишь выполнимые задачи. Сама задача появляется лишь тогда, когда созрели необходимые для ее возникновения условия. В применении к

искусству это означает, что уже факт появления людей, которые борются за изменение направления искусства, которые предписывают писателям новые законы, новые приемы, которые говорят художнику: «Вот этого ты позвольте себе не должен, потому что это уронит твоё достоинство как художника», — уже этот факт говорит за то, что в условиях общества произошли или происходят глубокие изменения, вызывающие подобные явления. А такие явления были налицо в каждый переломный период исторического развития. Их знает и XVIII и XIX век, знает их и наше время.

Белинский, Добролюбов, Чернышевский меньше всего ограничивались описанием «условий жизни», под воздействием которых возникают те или иные эстетические вкусы. Наоборот, они активно боролись за определенные эстетические законы искусства, они выступали против определенных направлений, не соответствовавших их понятиям и идеалам. Вопреки Плеханову они давали искусству «предписания». Белинский поднимал как знамя Пушкина и Гоголя. Добролюбов высоко ценил Островского.

Добролюбов говорил: «Мы требуем (!) от нее (от литературы. — М. Р.) качества, без которого в ней не может быть никаких достоинств, именно — правды». Чернышевский писал, имея в виду Островского: «Пусть он не слушает восторженных и безотчетных похвал, пусть не увлекается стихотворными дифирамбами... но пусть лучше строго подумает о том, что такое правда в созданиях искусства. В правде сила таланта; ошибочное направление губит самый сильный талант».

Имели ли право наши революционные демократы, с точки зрения Плеханова, писать такие вещи, выставлять такие требования?

Разумеется, не имели, потому что, с точки зрения Плеханова, то или иное направление творчества вызвано «условиями жизни», имеет свои объективные причины, а тут ничего уже не поделаешь, тут уже никакая власть на земле не способна что-либо изменить.

А как в реальной жизни обстояло дело? Оказывали ли «требования» и «предписания» Белинского, Добролюбова, Чернышевского какое-нибудь влияние на развитие литературы XIX века? Сам Плеханов этого не отрицает. Он высоко расценивает критику революционных демократов. Но тогда мы должны лишь констатировать непоследовательность Плеханова, глубочайшую противоречивость его «эстетического кодекса».

Таким образом, то, что Плеханов считает проявлением идеализма, — «требование», «предписание» и т. д., — в действительности имеет свои материальные корни и служит выражением изменяющихся общественных процессов. Кто же станет отрицать, что «требования» Добролюбова или Чернышевского были выражением их революционно-демократических стремлений, а что эти последние имели свои глубокие корни в экономике страны, в положении различных классов, в их борьбе.

Пойдем, однако, дальше.

Мы знаем уже, что, по Плеханову, искусство буржуазных классов должно выражать «буржуазные идеалы и настроения». Известно также, что в силу этого научная эстетика, по Плеханову, «не предписывает искусству законов»,

а имеет более скромные задачи — она изучает только «условия жизни», на основе которых «должно» вырасти определенное искусство.

Все это не может не вызвать законный вопрос: каковы же критерии оценки искусства? Где те ориентиры, которые позволили бы нам разобраться в том, кто прав и кто не прав, кто из писателей прошлого близок нам и кто дальше от нас, какому направлению в искусстве мы больше симпатизируем и какому меньше? Тут мы сталкиваемся с одним из интереснейших вопросов эстетики Плеханова.

Если последовательно развивать взгляды Плеханова, то ответ на эти вопросы может быть лишь один: все направления, все писатели правы. В самом деле, если дворянский писатель неизбежно выражает идеалы дворянства, если в таком же положении находятся писатели других классов, если нет на земле такой силы, что могла бы изменить направление искусства, то действительно, с какой стати мы берем себе право считать ошибочными те или иные направления и творчество тех или иных художников.

Но напрасно мы ломимся в открытую дверь. Плеханов этого и не думает отрицать. Он утверждает буквально то же самое. Предоставим поэтому слово самому Плеханову.

Рассуждая о различных направлениях литературы в первой половине XIX века, о Шенье, Готье, Гюго, Флобере и других, он спрашивает: «Кто говорит правду: М. Ж. Шенье или Т. Готье, Г. Флобер или Дюма-сын? Мы думаем, что все они говорили правду (подчеркнуто нами. — М. Р.), так как у каждого из них была своя относительная правда. Вольтер, Дидро, М. Ж. Шенье и другие

литературные представители третьего сословия, боровшегося с аристократией и духовенством, не могли быть сторонниками чистого искусства, потому что для них отказаться от социально-политической пропаганды, посредством своих более или менее художественных произведений, значило бы добровольно ослабить шансы успеха своего собственного дела. Они бы ли правы как представители третьего сословия на известной ступени исторического развития. Гюго, находивший поэтическими только те исторические события, которые знаменовали торжество монархии и католицизма, был в эту эпоху своей жизни представителем высших сословий, пытавшихся восстановить старый порядок. Он был прав в том смысле, что социально-политическая пропаганда посредством поэзии и искусства была очень полезна для названных сословий... После 1830 года некоторые романтики, не вдаваясь в рассуждения об общественной роли искусства, делаются выразителями довольно неопределенных идеалов мелкой буржуазии, а другие проповедуют теорию искусства для искусства ради формы, совсем забывая подчас о содержании. И все правы по-своему» (т. X, стр. 287 — 288; последняя фраза подчеркнута нами. — М. Р.).

Плеханов, как видим, прямо здесь заявляет, что любое направление справедливо, что любой художник прав. Правда, Плеханов добавляет: прав по-своему. Он говорит об относительной правде, так как-де условия жизни меняются, меняются классы и сословия, а вместе с ними меняется и правда. Но это добавле-

ние нисколько не изменяет положения вещей. Пусть «относительно», то есть как представитель того или иного класса или сословия, но каждый художник прав, прав объективно. Ведь словечком «относительно» Плеханов не снимает основной своей идеи, а именно той, что каждое направление, каждый писатель, так как их идеалы и настроения обусловлены объективными «условиями жизни», правы. Художники «относительно» правы лишь потому, что относительно «условия жизни». Но так как эти последние не зависят от желаний художника, так как они — первопричина, то каждый художник не может быть не правым. Он автоматически в своих произведениях перевоплощает эти условия жизни.

В этом сущность плехановского положения, и никакие оговорки не могут изменить основного ее смысла.

Что Плеханов думает именно так, может убедительно доказать и следующий факт. Он сочувственно цитирует и соглашается с Ипполитом Тэнном, который писал:

«Новый метод, которому я стараюсь следовать и который начинает входить во все нравственные науки, заключается в том, чтобы смотреть на человеческие произведения, и в частности на произведения художественные, как на факты и явления, которые должны обозначить характеристические черты и отыскать причины — и более ничего. Наука, понимаемая таким образом, не осуждает и не прощает, она только указывает и объясняет. Она не говорит вам: «Презирайте голландское искусство — оно слишком грубо; восхищайтесь лишь итальянским искусством». Равным образом не скажет

она вам: «Презирайте готическое искусство — оно болезненно; восхищайтесь лишь греческим». Она предоставляет каждому полную свободу следовать собственным своим симпатиям, предпочитать то, что согласно с его темпераментом, и изучать с более глубоким вниманием то, что более соответствует развитию его духа. Что касается до нее самой, то она относится сочувственно ко всем формам искусства и ко всем школам, даже к тем, которые кажутся наиболее противоположными; их она считает различными проявлениями человеческого духа».

Плеханов правильно требовал объективных критериев для эстетических суждений. Однако, начав с того, что литература, как и всякая идеологическая форма, в конечном счете определяется экономическим базисом, состоянием материальных производительных сил общества, логически развивая эту правильную истину, Плеханов в результате пришел к отождествлению «условий жизни» с объективной истиной. Он построил очень удобную и легко воспринимаемую силлогическую схему.

1. Условия жизни (класса, сословия) объективно и неизбежно определяют направление творчества.

2. Художник творит, обусловленный этими объективными причинами.

3. Следовательно, каждый художник прав, прав «по-своему», «относительно».

Ясно, что с точки зрения этого силлогизма Плеханов не может ответить на вопрос: кто более прав, какому художественному направлению нужно отдать предпочтение, кто ближе к объективной истине? Более того: Плеханов

просто не допускает такой постановки вопроса. Он считает ее порочной, немарксистской.

Можно ли, например, узнать, кто «более прав» — Золя или Бальзак, или кому нужно отдать предпочтение — тому ли направлению, которое своим знаменем сделало теорию искусства для искусства, или тому, кто общественные интересы ставит выше всего и считает их источником вдохновения?

Самая постановка вопроса нелепа, отвечает Плеханов. Он пишет: «Какая из двух теорий справедлива: та ли, которая утверждает, что поэты рождаются не для житейского волнения, или же та, согласно которой общественная жизнь должна служить для поэтов сильнейшим и обильнейшим источником вдохновения? А этот вопрос сточки зрения нынешней общественной науки (то есть марксизма. — *М. Р.*) может быть решен только в том, на первый взгляд, странном смысле, что справедлива и та, и другая теория» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 214; подчеркнуто нами. — *М. Р.*).

В каком смысле, по Плеханову, и та и другая теория справедливы — ясно. Именно в том смысле, что как теория искусства для искусства, так и теория общественно-полезного искусства были вызваны объективными обстоятельствами.

В конце концов всю суть литературной теории Плеханов неизбежно сводит к необходимости исследовать эти объективные обстоятельства. В этом вопросе концентрируются все проблемы научного отношения к явлениям искусства. Он так и пишет:

«Стало быть, научно-правильное отношение к предмету допускает здесь только один (!) вопрос: вопрос о том, какими общественными условиями вызывается данное настроение деятелей искусства» (там же, стр. 215; подчеркнуто нами. — *М. Р.*).

Если бы, однако, научное отношение к предмету сводилось «только» к одному этому вопросу, литературная наука представляла бы самую легкую в мире науку.

Нам, скажем, нужно определить значение творчества одного из народнических писателей — скажем, Каронина. Действуя по методам литературной теории Плеханова, мы выяснили бы, что определенные общественные условия России во второй половине XIX века вызвали у Каронина народнические пристрастия и предрассудки. Из этого мы должны были бы логически умозаключить, что, во-первых, творчество Каронина представляет собою воплощение этих пристрастий и настроений и, во-вторых, что Каронин «относительно» прав, так как направление его творчества вызвано «общественными условиями».

Но вот мы читаем статью самого Плеханова о Каронине и в этой статье находим такие строки:

«Оригинальность г. Каронина в том и заключается, что он, несмотря на все свои народнические пристрастия и предрассудки, взялся за изображение именно тех сторон нашей народной жизни, от столкновения с которыми разлетятся и уже разлетаются в прах все «идеалы» народников. Он должен был обладать сильно развитым художественным инстинктом, дол-

жен был очень внимательно прислушиваться к требованиям художественной правды для того, чтобы, не смущаясь собственной непоследовательностью, опровергать в качестве беллетриста все то, что сам же он, наверное, горячо защищал на почве публицистики» (т. X, стр. 67; подчеркнуто нами. — М. Р.).

Результат, как видит читатель, совершенно неожиданный. Неожиданный потому, что, имея в виду то, что говорил раньше Плеханов, следовало бы ожидать других результатов, именно тех, которые мы, основываясь на требованиях самого Плеханова, логически правильно вывели. Но неожиданность их искупается тем, что они верны. Их верность, однако, достигнута только одним условием: Плеханов отошел от собственных требований, изменил им. Имея дело с конкретной, живой материей, Плеханов поддался ее собственной логике, забыв логику своих принципов.

В самом деле, нетрудно понять, что в приведенном отрывке из статьи Плеханова о Каронине действительно «научно-правильное отношение к предмету» определялось вовсе не «только одним вопросом» об общественных условиях, которые вызывают «данное настроение деятелей искусства». Помимо «одного этого вопроса», здесь учтены по крайней мере еще два чрезвычайно важных вопроса: 1) возможность писателей изображать такие, реальные же, общественные условия, «от столкновения с которыми разлетается в прах» «данное настроение» писателя; 2) наличие у писателя «сильно развитого художественного инстинкта», честность, искренность художника, «вниматель-

ное прислушивание писателя к требованиям художественной правды».

Если бы Плеханов в случае с Карониным игнорировал все эти вопросы, он не мог бы выразить свое «научно-правильное отношение к предмету». Но именно потому, что он их не игнорировал, он пришел к правильному результату.

Теперь позволительно поставить такой вопрос: на чьей же стороне правда — на стороне того ли Каронина, кто воплотил бы в искусстве свои вызванные общественными условиями народнические пристрастия и предрассудки, или того, кто отразил жизненную действительность так, как она есть, и тем самым опрокинул ошибочные народнические идеалы?

В статье о Каронине Плеханов дал ясный и недвусмысленный ответ на этот вопрос. Но тот же Плеханов, как мы видели, считает, что единственно правильным ответом на подобные вопросы будет тот, что «все правы по своему».

Плеханов допускает грубейшую, недопустимую с точки зрения марксизма, ошибку, когда он предполагает, что если то или другое направление или настроение художника вызвано объективными общественными условиями, то деятели искусства, выражающие эти настроения, тем самым правы и что поэтому нет никакой возможности определить, какое направление более справедливо.

Однако нет ни одного мало-мальски серьезного общественного идеологического явления, которое не было бы вызвано определенными объективными условиями. Значит ли это, что люди, защищающие все эти идеологические

формы, правы? Значит ли это, что нельзя определить, какая из этих форм «более справедлива»?

Философ Беркли, так же как и философы Локк, Гольбах, Дидро, Кант, Гегель и другие, жили и творили не в безвоздушной атмосфере, и их философские системы были вызваны к жизни определенными общественными условиями и борьбой классов. Плеханов может и здесь утверждать, что «все они правы по-своему». Допустим. Но Плеханов, столько борющийся за материализм, никак не сможет отрицать того, что материалистическое направление Гольбаха, Дидро «более справедливо», чем идеалистическое направление Беркли. Если даже, по Плеханову, предположить, что Беркли «прав по-своему» как идеалист, то трудно ведь допустить, что Гольбах прав только «по-своему»! Нет, он прав с точки зрения самой объективной истины, ибо его тезис о том, что «бытие определяет сознание», есть истина, существующая независимо от самого Гольбаха, Беркли и других философов. Стало быть, особенность материалистического направления в том, что оно правильно отражает действительность, и именно эта особенность дает право и полную возможность утверждать, что оно «более справедливо», чем направление идеалистическое, искажающее действительность.

Но разве не точно так же обстоит дело и в области искусства?

По Плеханову, дело обстоит не так, потому что в основе его рассуждений в данном случае лежит не марксистская теория отражения, а теория иероглифов.

У нас нет никакого стремления представить дело так, что Плеханов был сплошным «иероглифистом». Это было бы большой несправедливостью по отношению к Плеханову. Но неверно было бы думать, что ошибка Плеханова с теорией иероглифов, отмеченная Лениным, была случайным эпизодом. Нет, она была далеко не случайным эпизодом. Это доказывают «специально» философские ошибки Плеханова. Это подтверждают и те его ошибочные эстетические воззрения, которые мы здесь анализируем.

Тезис о том, что все правы, что нельзя установить, кто более прав и т. п., возможен только с точки зрения теории иероглифов. С марксистской теорией отражения — об этом еще будет речь впереди — этот тезис находится в непримиримом противоречии. Когда Энгельс говорит, что Бальзак выше, «справедливей всех Золя настоящего и будущего», то он при этом исходит из того, что реализм Бальзака дает несравненно более глубокое отражение действительности, чем натурализм Золя. Когда Плеханов говорит, что «все правы», то он исходит из того, что сознание, мышление есть лишь «значок», «иероглиф», которые возникают у человека при наблюдении над действительностью. Но если человек способен создавать одни лишь «иероглифы», которые не отражают действительности, а являются лишь выражением того, как данный субъект воспринимает и может воспринимать действительность, то тогда плехановский тезис последователен.

Плеханов сам чувствует, что его точка зрения на развитие искусства обрекает исследователя на пассивность, на одинаковое отношение ко всем направлениям искусства. Он поэтому делает ряд оговорок.

«Говоря, что художники самых противоположных направлений одинаково правы на свой особый лад, мы этим вовсе еще не заявляем, что лично нам каждый особый лад одинаково приятен» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», стр. 215; подчеркнуто нами. — *М. Р.*).

Далее Плеханов заявляет, что при случае «мы высказываем во всей полноте» свои «эстетические сочувствия». В отличие от тех, кто предъявляет искусству требования и предписания, «мы заботимся о том, чтобы были налицо те общественные условия, при которых овладеет художниками симпатичное нам направление. Как видите, это очень мало похоже на пассивное отношение к предмету» (там же). Действительно, Плеханов не утаивал своих эстетических симпатий и антипатий. Как мы покажем дальше, он решительно сочувствовал классическому реализму и боролся против всяческих видов антиреализма.

Но все же Плеханов здесь не сводит концы с концами. Если все художники правы и все направления одинаково справедливы, то какие основания дают право сочувствовать тому или иному направлению? Очевидно для каждого, что с точки зрения самого Плеханова таких оснований в природе нет и быть не может.

Какой же тогда смысл имеет оговорка Плеханова о том, что «лично нам» не все направ-

ления одинаково приятны? Она может иметь один лишь смысл: каждое направление справедливо, все художники правы, а «эстетическое сочувствие», симпатии или антипатии есть дело чисто субъективного, личного вкуса.

Плеханов, хочет он того или не хочет, стоит на этой точке зрения, она неизбежно вытекает из всех его теоретических предпосылок.

Да, Плеханов симпатизирует реализму, борется за реализм.

Но его теория реализма не была последовательной.

Реализм как художественное направление не вытекает из эстетической теории Плеханова. Он ему сочувствует потому, что у него здоровый художественный вкус, потому, что его личные качества обращены в сторону реализма.

Но в том, что он отдает предпочтение именно этому, а не иному направлению, нет никакой закономерности, логичности.

Так, Плеханов, борющийся за объективную науку об искусстве, открывает двери субъективизму, личному вкусу, произволу.

В этом вопросе видна вся огромная разница между Плехановым и революционным марксизмом. Разница и теоретическая, и политическая.

Маркс и Энгельс, Ленин и Сталин тоже отдают свое предпочтение классическому реализму. Известен ряд их высказываний, в которых они прямо становятся на сторону художественного реализма и считают это направление во всей многовековой истории «более справедливым», чем другие. Достаточно напомнить сло-

ва товарища Сталина о социалистическом реализме. Но для них реализм является результатом не одних лишь личных художественных вкусов, симпатий. Так же как диалектический материализм выступает в их работах как закономерный вывод, итог всей предшествующей истории общества и истории мышления, так и социалистический реализм выступает у них как закономерный вывод, итог всей предшествующей художественной деятельности человечества.

У Плеханова же по существу отсутствуют критерии оценки художественных произведений или эти критерии сводятся к открытию «условий жизни», которые обуславливают различные направления и делают их «одинаково справедливыми».

Для революционного марксизма критерием оценки служит правдивость отражения действительности, глубина художественного реализма, прогрессивность идеалов и настроений, выраженных в художественном произведении, место и роль произведений в общественной борьбе классов. Понятно, что неотъемлемым свойством этих критериев является их историчность, требование учета исторического своеобразия обстановки, в которой живет и творит художник. Нечего здесь доказывать, что эти критерии справедливы не только «по-своему», как критерии, коими руководствуется один из классов современного общества — пролетариат, но они «справедливы» и со всемирно-исторической точки зрения, как «справедливо» с этой точки зрения все то, что делает пролетариат. Эти критерии единственно объективны, объективны в самом точном смысле слова.

Именно критическое изучение всего развития мировой литературы и искусства на основе этих критериев выдвигает реализм как «самое справедливое» и самое верное направление художественного творчества.

Этого Плеханов доказать не мог.

Дело здесь, однако, не только в теоретической ошибочности ряда положений плехановской эстетики. Дело здесь и в политическом темпераменте, в последовательности революционных выводов, в политическом подходе при анализе искусств.

Мы видели, как Ленин и как Плеханов анализировали задачи революции 1905 года. Ленин рассматривал буржуазно-демократическую революцию не только с точки зрения задач данного демократического переворота, но и с точки зрения коренных интересов пролетариата. Плеханов рассматривал буржуазную революцию «как таковую». Интересы рабочего класса не стояли у него, как у Ленина, на переднем плане.

Ко всякому явлению Ленин, как и все революционные марксисты, подходит с точки зрения интересов рабочего класса. Он оценивает каждое явление, рассматривая его в свете интересов движения к конечной цели пролетариата, победы его великих идеалов. С этой же точки зрения Ленин оценивал явления литературы и искусства. Пушкин, Гоголь, Щедрин, Толстой его интересовали не только как порождение определенных общественных условий. Он не мог, рассуждая о том или ином писателе, не выявить отношения пролетариата к нему, не определить место писателя в общественной борьбе, связь его творчества с корен-

ными интересами революционного движения. Всегда и везде он был пролетарским революционером. Это свойство является неотъемлемой принадлежностью подлинно революционного марксизма.

Реализм как закономерный вывод из истории искусства выступает у идеологов пролетариата также в результате именно такого страстного, заинтересованного, политического, революционного подхода к явлениям искусства.

Плеханов, наоборот, считает высшим признаком марксистского метода объективно-бесстрастное, «незаинтересованное» отношение к предмету анализа. Под прикрытием некоторых своих тезисов, вроде того, например, что «мы... отказываемся провозглашать свой эстетический вкус обязательным для художников всех времен и народов», тезиса, долженствующего выразить самую высокую степень объективности, Плеханов отказывается от анализа литературы с точки зрения коренных интересов рабочего класса.

«Все правы», «все одинаково справедливы» можно утверждать лишь тогда, когда эти интересы рабочего класса предаются забвению, когда революционно-практическое отношение к жизни заменяется абстрактно-теоретическим.

В этой связи чрезвычайный интерес представляет одно небольшое замечание Ленина на полях книги Плеханова о Чернышевском. Несколькими словами Ленин обнажает порочность плехановского метода.

Ленин пишет: «Из-за теоретического различия идеалистического и материалистического взгляда на историю Плеханов про-

смотрел практически-политическое и классовое различие либерала и демократа» («Ленинский сборник», т. XXV, стр. 231). Эти слова как нельзя более метко попадают в цель. Плеханов чувствует себя, как рыба в воде, когда нужно доказать теоретическую противоречивость, логическую несостоятельность чьего-нибудь рассуждения, когда нужно вывести, например, эстетику Чернышевского из философии Фейербаха и т. п. Но за эстетическими рассуждениями о фейербаховых корнях эстетики Чернышевского он способен не заметить практически-политического значения этой эстетики. Рассуждая много о просветительстве Белинского, Добролюбова и Чернышевского, он не понимает и не хочет понять, что за просветительской формулой лежит определенное практически-политическое революционное содержание. Он видит «просветительство» у Чернышевского, например, в том, что тот «интересовался не столько теорией, сколько вытекавшими из нее практическими (!) выводами» (т. VI, стр. 321).

Проведя такой метод анализа литературы, который не выходит за рамки прошлого, Плеханов считает идеализмом и просветительством метод анализа, исходящий из интересов будущего.

Он, например, пишет:

«Взяв за точку исхода материалистическую философию Фейербаха, Чернышевский и в эстетике скоро пришел к идеалистическим выводам. Его диссертация говорит не о том, почему у людей одной эпохи и одного общественного класса существуют одни эстетические понятия, у людей другого времени и другого

общественного положения — другие. Она не занимается обнаруживанием причинной связи между условиями жизни людей и их эстетическими вкусами. Ее внимание сосредоточивается не на том, что есть, и не на том, что было, а на том, что должно было бы быть, и на том, что в самом деле было бы, если бы люди стали прислушиваться к голосу «разума» (т. VI, стр. 320).

Разумеется, «голос разума» — это идеализм, просветительство и т. п. Но за теоретической разницей между материалистическим и идеалистическим пониманием истории Плеханов проглядел, что в этой просветительской оболочке содержится страстное стремление революционного борца изменить действительность и создать такую литературу, такое искусство, которые помогли бы народу освободиться от тяжелых цепей рабства, стать свободными людьми.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ОБ АБСОЛЮТНЫХ И ОТНОСИТЕЛЬНЫХ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КРИТЕРИЯХ

1

Мы видели, что эстетический критерий в оценке того или иного литературного направления Плеханов сводит к условиям жизни, которые определяют направления и делают их одинаково «справедливыми» и «справедливыми».

Однако мы далеко не исчерпали всего того, что было им написано по поводу эстетических критериев. Притом вопрос этот имеет чрезвы-

чайно важное значение, и более близкое ознакомление с дальнейшими рассуждениями Плеханова будет очень полезно. Это даст нам возможность подойти к Плеханову с некоторых других, новых сторон и более обстоятельно вскрыть теоретические источники его ошибок.

Плеханов, как мы знаем, очень сочувственно принял слова Ипполита Тэна о том, что эстетика относится одинаково ко всем формам искусства и ко всем школам, так как-де она их считает различными проявлениями человеческого духа. Плеханов не упускал случая для того, чтобы привлечь на сторону свою и Тэна Белинского и с большим удовлетворением цитировал слова нашего критика, который, на взгляд Плеханова, становился иногда на точку зрения справедливости всех литературных направлений...

Так, он цитирует следующие слова Белинского: «Если эстетика возьмет за основание одни идеи и их диалектическое развитие, оставив в стороне верования и историю, то по ней выйдет, может быть, что произведения греческого искусства прекрасны, а индийского и египетского не имеют ничего общего с творчеством и суть порождения невежества и дикости; готическая архитектура — воплощенное безвкусице; французская литература хороша, а немецкая — вздор, или наоборот, смотря по тому, от какого начала отправится эстетика» (статья о «Сочинениях Державина»). К этому Плеханов добавлял еще другие слова Белинского: «Задача истинной эстетики состоит не в том, чтобы решить, чем должно быть искусство, а в том, что такое искусство. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об ис-