

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-

кусстве как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществиться только по ее теории: нет, она должна рассматривать искусство как предмет, который существовал давно прежде ее и существованию которого она сама обязана своим существованием».

Не трудно догадаться, что в этих цитатах Белинского Плеханову особенно по душе были слова о том, что истинная эстетика не должна решать, чем должно быть искусство. В дальнейшем мы еще увидим, имел ли основания Плеханов делать Белинского своим союзником в этом вопросе. Сейчас же нас интересуют выводы, которые Плеханов, опираясь на Тэна и Белинского, делает для научной, то есть марксистской, эстетики.

Вслед за цитатами из Тэна и Белинского Плеханов пишет:

«Так необходимо должно представляться дело до тех пор, пока мы остаемся в чисто научной области: эстетика, наука не дает нам таких теоретических оснований, опираясь на которые, мы должны были бы сказать, что греческое искусство заслуживает нашего восхищения, а готическое — осуждения, или наоборот. Разумеется, дело тотчас же складывается иначе, как только мы выходим из области эстетики. Художественные произведения суть такие явления и факты, которые порождаются общественными отношениями людей. С изменением общественных отношений изменяются и эстетические вкусы людей, а значит — и произведения художников. Человек данной общественной эпохи всегда будет предпочитать такие художественные произведения,

в которых выражаются вкусы этой эпохи. В обществе, разделенном на классы, вкусы, свойственные данной эпохе, часто очень неодинаковы, в зависимости от положения составляющих его классов. А так как всякий данный художественный критик сам представляет собою продукт окружающей его общественной среды, то и его эстетические суждения всегда будут определяться свойствами этой среды. Поэтому он никогда не будет в состоянии избежать предпочтения одной школе в литературе или искусстве другой, ей противоположной. Все это так, но все это нисколько не опровергает ни Белинского, ни Тэна. Все это, наоборот, показывает, что они были совершенно правы, отвергая абсолютизм художественных критериев. Научная эстетика становится невозможной всюду, где признаются такие критерии» (т. XXIII, стр. 177—178).

В этих словах прежде всего вызывает недоумение та операция, которую Плеханов проделывает, отделяя научную эстетику от эстетических суждений, произносимых критиком.

Эстетическая наука, говорит Плеханов, относится и не может не относиться одинаково к любой школе, к любому художественному направлению. В ней самой нет и не может быть абсолютно никаких теоретических оснований, опираясь на которые, критик мог бы выносить свои оценки.

Основания для критических оценок лежат вне сферы научной эстетики. Их область — это общественное положение того или иного класса, эстетические вкусы критиков, принадлежащих к определенному классу.

Поэтому критик как бы раздваивается, выступает как двуликий Янус. В качестве представителя научной эстетики он одинаково сочувственно относится и к греческому искусству, и к готическому, и к реалистическому направлению, и, очевидно, к формалистическому. Но тот же критик как «продукт окружающей его общественной среды» не может и не будет избегать предпочтения одной школе в литературе другой, ей противоположной.

Так рассуждает Плеханов. В этих его рассуждениях содержится много путаницы, идущей от вульгарного объективизма. Плеханов слишком далеко заходил в своем объективизме, — он сам нередко понимал это. Тогда возникла потребность примирить, привести в равновесие этот псевдонаучный объективизм с марксистской, классовой точки зрения. Именно здесь легко найти источники плехановского разделения эстетики и критики.

Ход мыслей Плеханова представляется так: научная эстетика не может порицать одни явления искусства и поднимать другие. Она объективна и поэтому судит о всех явлениях одинаково. Но Плеханов не мог не заметить опасности, подстерегающей его теорию с этой стороны. Подобным принципом можно оправдать любую чертовщину, любую реакцию. Поэтому надо было этот принцип обезопасить. И для этой цели на сцену выступает критик, являющийся «продуктом окружающей его общественной среды» и произносящий классовые оценки, выступающий с классовыми критериями.

Но как ни старался Плеханов примирить эти две им же искусственно разделенные стороны,

примирения не получалось. В действительности получалась самая настоящая эклектика.

В самом деле: почему научную эстетику, якобы одинаково относящуюся ко всем школам, Плеханов отводит из среды, где существуют и борются классы, а источники критических суждений находит именно в факте существования классов и их борьбы? Может быть, потому, что эстетика и критика — это две различные области? Но известно, что и эстетика и критика имеют дело с одними и теми же явлениями искусства и действительности. Это не две разные области, а одна своеобразная область познания действительности, отношения к действительности.

Но в классовом обществе отношение людей к действительности неодинаково. Возникающие в этом обществе идеологии, теории выражают это неодинаковое отношение людей к действительности. Эстетические теории в этом смысле не составляют никакого исключения. Если понимать эстетику, как и всякую науку, с точки зрения марксизма, именно как своеобразное идеологическое отражение действительности, а не как некую особую, отделенную от общественной жизни, сферу, то станет совершенно очевидным, что и эстетические теории по-своему в области искусства выражают неодинаковое отношение людей к действительности. Едва ли эту аксиому следует здесь особенно доказывать.

Нелепо отделять науку эстетики от произносимых художественным критиком эстетических суждений.

У Плеханова получается, что эстетика — это «чисто научная область», где ни один принцип

не имеет никакого отношения к области общественных отношений и не выражает их, а суждения художественного критика порождены именно этими отношениями, как будто, высказывая свои симпатии или антипатии, художественный критик не исходит из определенных эстетических принципов и как будто эти последние сами не основаны на определенном понимании действительности. Сам Плеханов, будучи большим противником импрессионистического искусства, опирался на тот принцип своей эстетики, что истинное искусство свою цель видит не в «цветовых шалостях», а во всестороннем и реалистическом изображении человека и человеческой жизни. Легко при этом заметить, что как суждение Плеханова в качестве критика, так и принцип его эстетической теории (этой «чисто научной области») имеет определенный и один и тот же социальный смысл.

Нам могут возразить: говоря об одинаковом отношении эстетики ко всем школам и направлениям искусства, Плеханов имел в виду не любую эстетическую теорию, а именно марксистскую, которая одна является подлинно объективной теорией. Сам Плеханов иногда ссылался на подобные аргументы. Но люди, склонные так рассуждать, имеют очень неправильное представление о марксистском объективизме. Они забывают, что именно в силу того, что марксизм — самая объективная и единственно объективная наука, он неодинаково относится к тем направлениям и школам, которые мало общего имеют с подлинной объективностью, и к тем, которые приближаются к ней.

Таким образом, Плеханов ошибочно разделял науку о литературе на две разные области. Но в тех выводах, которые сделал Плеханов, опираясь на Тэна, нас интересует, главным образом, не это. Чрезвычайно важно понять другое: почему Плеханов считал, что до тех пор, пока мы остаемся в «чисто научной области», то есть в области эстетики, до тех пор «наука не дает нам таких теоретических оснований, опираясь на которые, мы должны были бы сказать, что греческое искусство заслуживает нашего восхищения, а готическое — осуждения, или наоборот»?

Ведь это утверждение у Плеханова не единично и не случайно. Он неоднократно к нему возвращается, рассматривает с разных сторон, настаивает на нем. Ясно, что оно имеет определенные теоретические предпосылки.

Частично этого вопроса мы коснулись в предыдущей главе. Но там мы еще не имели дела с одним важным принципом, который Плеханов в той цитате, которую мы в начале этой главы привели, да и в других местах выдвигает в качестве решающего для защиты своего тезиса. Мы имеем в виду его положение об абсолютных и относительных эстетических критериях. В настоящей главе нас интересует именно это его положение, так как в нем, на наш взгляд, скрываются те теоретические предпосылки, которые привели Плеханова к некоторым глубоко ошибочным выводам о марксистской научной эстетике.

2

Научная эстетика, говорит Плеханов, невозможна всюду, где признаются абсолютные эстетические критерии. Единственно научными

нужно признать только условные относительные критерии. Если это так, — а иначе, на взгляд Плеханова, и быть не может, — то научная эстетика не имеет в себе никаких оснований для того, чтобы осуждать одни направления и восхищаться другими. Все относительно, все имеет свое время и место. Искусство, как и все идеологии, подчинено закону диалектического развития. Каждая ступень в историческом развитии общества имеет не абсолютный, а относительный, преходящий характер. В силу определенных обстоятельств одни общественные условия уступают место другим. Искусство не составляет исключения. Оно также подчинено диалектическому закону развития. С материалистической точки зрения искусство есть своеобразное идеологическое выражение общественных отношений. Поэтому понятно, что точно так же, как эти отношения не абсолютны, не абсолютно, преходящие и искусство, им соответствующее.

А раз так, то не может быть абсолютных эстетических критериев. Эстетические критерии всегда «диалектичны», относительны. А диалектичность критериев, по Плеханову, означает, что научная эстетика не может отдавать предпочтение тому или другому началу в искусстве. Если бы она это делала, она впала бы в «абсолютизм», который с точки зрения диалектики недопустим. Она придала бы черты абсолютного, постоянного, вечного тому, что имеет в действительности временный, относительный характер.

Таким образом, диалектическая точка зрения на развитие искусства состоит, по убеждению Плеханова, в том, что искусство выражает

преходящие ступени развития общества и потому само, — по своим принципам, началам, — преходяще, диалектично. Греческое искусство было вызвано определенными общественными условиями и отражало эти условия, выражало господствующие тогда вкусы и т. д. Средневековое искусство в свою очередь, как и искусство эпохи Возрождения, эпохи Просвещения и других эпох, было вызвано к жизни также определенными, уже новыми, иными условиями и опять-таки не могло выйти за рамки своего времени. Можно ли, спрашивает Плеханов, подходить с одними и теми же абсолютными критериями к искусству каждой из этих эпох? Ведь то, что было красиво в одно время, становится безобразным в другое время. Если идеалом античного искусства была полнота жизни, языческое отношение к ней, то идеалом христианского искусства было нечто противоположное: аскетизм, умерщвление плоти, отвлечение от земной жизни и т. д. Стало быть, очевидно, что с одной меркой подходить к разным эпохам немислимо и нелепо. Каждая эпоха имеет свою мерку, свои критерии.

Условия общественного развития, повторяет Плеханов, относительны, следовательно, относительно, условно и искусство.

«... Общественные условия, — пишет он, — меняются в процессе исторического развития всякой данной страны. Поэтому меняется и настроение... деятелей. А в виду этого насколько не удивительно, что в одну эпоху они ищут «житейского волнения», а в другую избегают его; в одну — увлекаются теорией искусства для искусства, а в другую нахо-

дят, — как находили, например, наши теперь так часто и так резко порицаемые «живописцы-передвижники», — что высшая задача искусства заключается в служении общественной жизни». «Все зависит от обстоятельств времени и места» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 215).

К этим обстоятельствам прибавляется еще новое. В классовом обществе существуют противоположные классы. То, что одному классу кажется черным, другому представляется белым. Один видит истину как раз в том, в чем другой усматривает заблуждение. Поэтому в классовом обществе истина не может быть абсолютной. Она всегда относительна.

«Вывод. Искусство выражает истину. Истина — общеобязательна. Но она относительна, пока есть классы, и борьба этих относительных идей обуславливает развитие эстетических понятий» (там же, стр. 100).

Вот все эти причины — обстоятельства времени и места, относительность истин в обществе, разделенном на классы, — все это заставляет, говорит Плеханов, сделать вывод, что в «чисто научной области», то есть в научной эстетике, нет никаких теоретических оснований для того, чтобы отрицать одни направления и принимать другие.

Проанализируем эти рассуждения Плеханова и посмотрим, какая за ними скрывается мысль.

Нельзя отрицать, что в высказываниях Плеханова, которые мы только что старались точно воспроизвести, есть одна очень существенная и положительная сторона. Это — требование исторического подхода к искусству, и с-

торического анализа различных школ и направлений. Легче всего было бы с точки зрения достигнутого в настоящее время рассматривать как вздор и чепуху какие-либо произведения искусства, появившиеся в условиях, сейчас потерявших всякое значение и смысл. Легче всего с точки зрения сегодняшнего дня высмеять художественные вкусы, которые царили в давно прошедшие времена. Белинский справедливо писал, что «если б в наше время какой-нибудь воин стал мстить за падшего в честном бою друга или брата его, зарезывая на его могиле пленных врагов, — это было бы отвратительным, возмущающим душу зверством; а в Ахилле, умиляющем тень Патрокла убийством обезоруженных врагов, это мщение — доблесть, ибо оно выходило из нравов и религиозных понятий общества его времени» («Сочинения Державина»).

Антиисторический подход к явлениям прошлой истории, высмеивание и издевательство над обычаями и понятиями людей, живших в давно прошедшие времена, — черта специфически филистерская, буржуазно-обывательская.

Когда великий американский ученый Льюис Морган открыл законы доисторического общества и нарисовал широкую картину первобытных нравов доисторических людей, современные буржуазные филистеры в открытом им факте группового брака, господствовавшего в определенные периоды первобытной истории, видели развращенность, аморальность тогдашних людей. Они судили о людях, живших при родовом строе, по образу и подобию своему и рассматривали их жизнь сквозь очки своего собственного проституированного бытия.

Понять обычаи, нравы, эстетические вкусы, господствовавшие в свое время, понять, что это — не просто заблуждение, не просто вздор, можно, только учтя те общественные отношения, которые их породили. В этом смысле Плеханов глубоко прав, всячески подчеркивая исторический момент. В границах этой мысли Плеханова нельзя с ним не согласиться. Но Плеханов выходил за границы этого своего справедливого утверждения, и подчеркивание исторического момента у него в данном случае превращалось в релятивизм, в отрицание объективной, абсолютной истины.

Вот тут-то не в меру рьяные его последователи могут дать волю своему возмущению. «Как, — могут они сказать, — вы обвиняете Плеханова в том, что он отрицал объективную истину, вы его, пожалуй, еще зачислите в богдановца!»

В богдановца, однако, мы не собираемся превращать Плеханова, — это, быть может, успокоительно подействует на нервы его не по разуму усердствующих последователей, — но сразу заявим, что в вопросе об абсолютных и относительных эстетических критериях серьезную уступку Богданову Плеханов, несомненно, сделал.

Мы притом несколько не забываем известных писем Плеханова, написанных им в ответ на ревизию марксизма со стороны А. Богданова, — писем, объединенных в сборнике «Materialismus militans».

Мы хорошо помним, что в этих письмах Плеханов резко выступил против субъективно-идеалистической философии Богданова, изданной под новой вывеской «эмпириомониз-

ма». И все же факт остается фактом. Не отрицая объективной истины в своих общесоциологических трудах, наоборот, борясь за нее против всяческих разновидностей идеализма, утверждая ее как один из основных принципов марксизма, Плеханов в вопросе об абсолютных и относительных критериях в искусстве стал на путь ее отрицания. И именно это обстоятельство имеет самое тесное и непосредственное отношение к ошибкам Плеханова, о которых у нас идет речь.

Следует заметить, что с Плехановым такие вещи нередко случались. Будучи последовательным марксистом в работах, где излагаются общие философские вопросы, общие принципы диалектического и исторического материализма, — хотя и здесь он допускал много ошибок, — в области, где эти общие принципы должны были быть приложены практически, Плеханов часто извращал марксизм, превращал его в собственную его противоположность. Нечто подобное случилось и с вопросом об эстетических критериях. К этому еще нужно добавить, что, критикуя Богданова за отрицание объективной истины, Плеханов не изложил и не пытался изложить взгляды марксизма на вопрос об абсолютной и относительной истине, на их диалектическое взаимоотношение. Плеханов не критиковал с этой чрезвычайно важной стороны антимарксистскую теорию Богданова. Это блестяще и с огромной силой сделал Ленин.

Итак, неправильное, глубоко ошибочное решение Плехановым вопроса об эстетических критериях имеет, на наш взгляд, своим теоретическим источником немарксистское понима-

ние в этом вопросе соотношения абсолютной и относительной истины, уступку философии Богданова.

Чтобы не быть голословным, нужно привести доказательство. А для этого необходимо сделать небольшое отступление и кратко изложить богдановскую концепцию этого вопроса.

3

Богдановская теория отрицания объективной истины, признание одной лишь относительной истины вытекает из основных положений его «философии». Свою ревизию марксизма он обосновывал реакционной идеей об условности всякой идеологии. С точки зрения этой идеи марксизм соответствовал лишь первым проблескам сознания и первым шагам революционной борьбы пролетариата. Теперь, говорил Богданов, диалектический материализм устарел. Он должен уступить место другой философии.

Нетрудно догадаться, что философия, пришедшая на смену диалектическому материализму, — это «эмпириомонизм» и что отцом этой философии является сам Богданов.

«Эмпириомонизм», если перевести это мудреное слово на русский язык, означает, по словам самого Богданова, «философию живого опыта». Это значит, что «опыт», принцип «опытного» познания, выступает как главная идея этой «науки».

С точки зрения этого основного принципа Богданов объявляет, что вся предшествующая философия, как материалистическая, так и идеалистическая, не была «философией живого опыта». Материализм и идеализм были одно-

сторонними системами. Материализм односторонне утверждал, что «все есть материя». Точно так же идеализм утверждал, что «все есть идея». Но и тот и другой рассматривали мир вне связи с человеческим опытом, с коллективной практикой. А вне этой связи нет материи, нет объективного мира.

«Ни материализм, ни идеализм, — писал Богданов, — не могут считаться в строгом смысле слова философией живого опыта: тот и другой основаны на разрыве этого опыта, на фетишистическом отрыве «материи», с одной стороны, «идеи» — с другой, от той социально-трудовой активности, с которой они соотносительны» («Философия живого опыта», изд. 1913 г., стр. 68—69).

Уже по одной этой цитате читатель может видеть, что Богданов проповедует самый настоящий идеализм. Материя, оказывается, существует лишь в соотношении с «социально-трудовой активностью» людей. Вне этой активности нет и материи.

Вообще весь мир, все предметы и явления действительности Богданов делит на элементы «сопротивления» и элементы «активности». Материя, вся природа есть мир сопротивлений. Но последний не может существовать без мира активностей, который преодолевает сопротивление природы человеку. Мир активностей — это человеческий опыт, трудовые усилия. Поэтому без человеческого опыта нет объективной действительности.

«Труд есть усилие, усилие предполагает сопротивление. Природа как объект всех человеческих усилий есть мир сопротивлений, или царство материи. Таким образом, не может

быть активности без преодолеваемой ею материи, не может мыслиться материя без направленной на нее активности: то и другое соотносительно» (там же, стр. 69; подчеркнуто нами. — М. Р.).

Кажется, ясно.

Следовательно, эмпириомонизм утверждает, что мир природы, материи сам по себе, объективно, то есть независимо от человека, не существует. Существует лишь мир «социально-трудовой деятельности», «опыт», «коллективная практика» людей, и только этот мир опыта объективен. Ленин в своей исторической работе «Материализм и эмпириокритицизм» и Плеханов в своих письмах «Materialismus militans» показали, что «философия живого опыта» есть субъективный идеализм, солипсизм, логически извлекающий из человеческого «я» весь объективный мир.

Ограничимся этими общими замечаниями об основном принципе богдановской философии и перейдем к вопросу, имеющему ближайшее отношение к нашей теме.

Если действительность существует лишь в соотношении с человеческим опытом, то чем же в таком случае является познание?

Сам Богданов отвечает на этот вопрос так: «Познание — это организация опыта» («Философия живого опыта», стр. 192).

Нельзя не признать последовательности в этом ответе. Богданов не мог сказать, что познание есть осмысливание, отражение объективной действительности, объективных, существующих независимо от человека, законов природы и общества. Ведь действительность-то сама существует лишь постоль-

ку, поскольку человек обращает на нее свое внимание, свою активность. Познанию же доступны только элементы человеческого опыта, и эти элементы человек в своем сознании организует, обобщает, приводит в систему. Поэтому познание может быть лишь «организацией опыта», а не отражением действительности.

Может ли тогда познание схватить объективную истину, то есть истину, существующую независимо от человеческих представлений и ощущений?

Смешной вопрос! С точки зрения счастливо найденного «эмпириомонизма» подобные вопросы просто недопустимы.

«Эмпириомонизм» гордо отвергает вопрос об объективной истине. «Эмпириомонизм» отрицает вообще существование какой бы то ни было объективной, независимой от мыслящего субъекта истины.

И этот тезис Богданова станет понятным, ежели снова вспомнить, что объективная действительность начинает существовать лишь тогда, когда она становится в соотношение с «социально-трудовой активностью» человека. А раз так, то можно ли сказать, что признание материальности мира есть объективная истина? Истина объективна лишь тогда, когда она не зависит от субъективных человеческих представлений, когда она существует независимо от того, познает ее человек или не познает, обращает он на нее свою активность или не обращает. Материя же, по Богданову, целиком субъективная истина, ибо вне познающего человека ее нет. В этом смысле все, что познает человек, всякая истина име-

ет абсолютно субъективный характер. «По мнению фетишиста (так Богданов называет марксистов. — *М. Р.*), истина существовала бы как истина, если бы даже не было человечества и никаких познающих организмов» (там же, стр. 68). А этого философия «эмпириомонизма» никак не может допустить.

Можно ли, например, закон тяготения считать объективной истиной, то есть истиной, не зависящей от наличия «познающих организмов»? С единственно верной точки зрения философии марксизма — ленинизма ответ на этот вопрос совершенно ясен. Так же как и весь материальный мир, закон тяготения существует независимо от человека, и поэтому он — объективная истина. Совсем другое думает Богданов. Полемизируя с Плехановым, он пишет:

«Когда Г. Плеханов убеждает нас, что «наша планета существовала раньше человечества», он, конечно, подразумевает землю вместе с ее определенным положением в солнечной системе, с ее подчинением законам инерции, тяготения и пр. Но что значит, если говорят, что земля подчиняется и всегда подчинялась, положим, закону тяготения? По этому закону тяготение тел пропорционально их массам и обратно пропорционально квадрату расстояний. Ясно, что действие закона предполагает измерение масс и расстояний, притом устойчивыми точными мерами, которые вырабатываются соглашением людей, — предполагают алгебраические операции и умножения, возведения в квадрат, деления, которые выполняются, понятно, людьми. Отбросьте «социальную практику» измерений,

установления единиц меры, вычислений и пр., — от закона тяготения ничего не останется» (там же, стр. 240—241).

Вся соль этой цитаты в тех словах, которые подчеркнул сам Богданов. Оказывается, что действие закона тяготения предполагает измерение масс и расстояний, предполагает точные меры, алгебраические операции и т. п. Кто же станет отрицать, что измерение, установление точных мер и алгебраические операции могут производить только мыслящие существа? А ежели так, то до возникновения алгебры закона тяготения не было, и лишь по воле человека солнечная система приняла такой упорядоченный и благообразный вид.

Такова эта удивительная философия.

Спасение для всего человечества от этой философии только в том, что в ней нет ни грана объективной истины. Иначе в один прекрасный день человечество, согласившись насчет изменения мер и алгебраических операций, очутилось бы перед всемирной катастрофой.

Высмеивая эту сумасшедшую философию, Плеханов в одном из писем Богданову писал:

«Читателю может показаться, что если существование людей предшествовало существованию земли, то люди в течение некоторого времени висели как бы в воздухе. Но мы с вами, г. Богданов, понимаем, что это — «недоумение», явившееся как результат некоторого невнимания к требованиям логики. Ведь воздух тоже принадлежит к физическому миру. Поэтому в то время, о котором у нас идет речь, не было и воздуха. Вообще ничего не было в объективном, физическом смысле, а были люди, которые, «высказывая» друг дру-

гу свои переживания и согласуя свой опыт, создали физический мир. Это очень просто и ясно».

После всего сказанного легко понять, что Богданов подразумевает под истиной. Менее всего, конечно, истина понимается им как правильное, проверенное на практике отражение действительности. Истина, по Богданову, есть обобщение человеческих ощущений, человеческого идеалистически понимаемого опыта или, как говорит сам Богданов, «идеологическая форма» опыта.

Выходит, что все, что думает человек, всякое обобщение его опыта есть истина. Философия «эмпириомонизма» была бы, однако, слишком глупа, если бы ее творцы согласились на такое определение истины. Поэтому они говорят, что истина есть «социально-организованный опыт», то есть такая истина, на счет достоверности которой согласны все люди или многие люди, целый коллектив.

«Объективность физического опыта есть его социальная организованность» (там же стр. 234).

«Объективными мы называем те данные опыта, которые имеют одинаковое жизненное значение для нас и для других людей, — те данные, на которых не только мы без противоречия строим свою деятельность, но на которых должны, по нашему убеждению, основываться и другие люди, чтобы не притти к противоречию. Объективный характер физического мира заключается в том, что он существует не для меня лично, а для всех, и для всех имеет определенное значение, по моему убеждению, такое же, как для меня. Объективность физического ряда — это его обще-

значимость» («Эмпириомонизм», стр. 22—23). И еще: «Вообще физический мир — это социально-согласованный, социально-гармонизированный, словом — социально-организованный опыт» (там же). Но сколько бы оговорок ни делалось, истина, на взгляд философии эмпириомонизма, не может не быть субъективной. Ведь прибавление к опыту словечка «социальный» или «коллективный» насколько не меняет дела. Ленин, критикуя Богданова, указывал, что католицизм, несомненно, был «идеологической формой опыта», в свое время «общезначимой» истиной. Но разве эта «общезначимость» его сделала католицизм истиной, соответствующей объективной действительности, содержащей в себе зерно абсолютной истины?

Богданов резко выступил против ленинской постановки вопроса об абсолютной истине. Он с возмущением писал, что Ленин возрождает «фетишистскую» философию, ибо признает абсолютную истину.

Ленин, как и Маркс и Энгельс, действительно признавал абсолютную истину. Для философии марксизма признание абсолютной истины есть нечто само собой разумеющееся. Существование объективного, не зависящего от человека, мира, материи, объективных законов ее развития есть абсолютная истина. Когда Богданов отрицает наличие абсолютной истины, то этим он лишь повторяет ту мысль, которая лежит в основе всей его «философии»: отрицание объективного мира, признание зависимости этого мира от «социально-трудовой активности» людей.

Богданов, в соответствии со всей своей си-

стемой взглядов, не может согласиться с тем, что в процессе своего исторического развития научное мышление может дать и дает элементы абсолютной, вечной, объективной, взятой из самой жизни, истины. Здесь мы наблюдаем решительное столкновение двух совершенно противоположных философских систем.

Ленин исходит из существования объективно-го мира. Сознание, мышление есть отражение действительности. Познавая реальный мир, который является объективной, абсолютной истиной, человечество все ближе и ближе подходит к этой абсолютной истине, все больше проникает в ее тайны, открывает объективные законы природы и общества. Конечно, всякая научная или художественная идеология исторически относительна, исторически ограничена уровнем науки, состоянием общества, господствующими нравами и т. д.

Конечно, человечество никогда не исчерпает абсолютной истины, ибо неисчерпаемо развитие самой природы, самого общества, самой жизни. Но, будучи исторически относительной, условной, всякая идеология, если только она основывается на началах науки, познает объективную истину, объективную действительность. Признание французскими материалистами объективности мира, несмотря на историческую условность всей их идеологии, соответствовало абсолютной истине, то есть объективной действительности. Теория естественного отбора Дарвина, при всей своей исторической и социальной ограниченности, намного приблизила человечество к абсолютной истине.

«Каждая ступень в развитии науки, — писал Ленин, — прибавляет новые зерна в эту сумму абсолютной истины, но пределы истины каждого научного положения относительны, будучи то раздвигаемы, то суживаемы дальнейшим ростом знания» (Сочинения, т. XIII, стр. 110).

По этой причине, — пишет Ленин, — «исторически условна всякая идеология, но безусловно то, что всякой научной идеологии (в отличие, например, от религиозной) соответствует объективная истина, абсолютная природа» (там же, стр. 111).

Поэтому же Ленин, как и основоположники марксизма, рассматривая развитие идеологий на протяжении всей истории, подходит прежде всего с точки зрения того, насколько верно, глубоко, правдиво отразилась в них объективная, абсолютная истина, то есть сама действительность, анализирует их как ступени, по которым человечество приближается к абсолютной истине. Конечно, Ленин при этом учитывает и то, что идет от субъективных взглядов, от исторической ограниченности, от классовой узости идеолога. Но важно главное обстоятельство: ленинизм, философия диалектического материализма принципиально признает возможность в человеческих, следовательно, субъективных, представлениях отразить объективное, абсолютное, независимо существующий от этих представлений объективный мир.

Богданов исходит из отрицания независимого от субъекта мира, стало быть, из отрицания объективной истины. Познание обобщает человеческий опыт. Но опыт меняется вместе со сменой поколений, с изменением общественных формаций. Нет одинакового во все времена

опыта. Опыт относителен. Следовательно, всякое познание условно и не может содержать в себе ни грама объективной, абсолютной истины.

«Самое понятие «абсолютного», — пишет Богданов, — вполне фиктивно, ибо содержание понятий берется только из опыта, а в опыте нет и не может быть ничего абсолютного» (А. Богданов. «Падение великого фетишизма», «Вера и наука», 1910 г., стр. 156). Таким образом, познание, по Богданову, принципиально не может давать отражения объективной действительности.

Вот как этот принцип «эмпириомонизма» формулирует Ленин: «...Может ли в человеческих представлениях быть такое содержание, которое не зависит от субъекта, не зависит ни от человека, ни от человечества?» По Богданову, отвечает Ленин, не может быть, ибо «если истина есть только идеологическая форма, то, значит, не может быть истины, независящей от субъекта, от человечества...» (Сочинения, т. XIII, стр. 100).

Философия «эмпириомонизма» дает возможность понять, почему великие мыслители и художники под рукой разномастных вульгаризаторов выглядят как сплошные идеологи мануфактуристов или феодалов. С точки зрения «эмпириомонизма» они ничем другим и не могут оказаться. Раз познание есть «организация опыта», а опыт времен, скажем XVII и XVIII веков, был опытом развития и организации капиталистической мануфактуры, то вполне естественно, что труды этих мыслителей и художников есть «социально-согласованный, социально-гармонизированный», словом — «социально-

организованный опыт» капиталистической мануфактуры. Раз так, то смешно искать в них зерна абсолютного, элементы объективной, абсолютной истины.

Богданов, следовательно, решительно отмечает возможность того, чтобы в какой бы то ни было идеологии содержались элементы абсолютной истины. Всякая идеология условна, и поэтому истина, ею выражаемая, относительна; она верна только для данного времени, для данных условий.

Теперь спросим себя: нет ли чего-либо общего между тем, что говорил Богданов, и тем, что утверждал Плеханов, рассуждая об абсолютных и относительных эстетических критериях?

Мы думаем, что только человек, ослепленный Плехановым, может отрицательно ответить на этот вопрос. Для всякого же непредубежденного читателя ясно, что там, где Плеханов метафизически разделяет абсолютные и относительные эстетические критерии, там, где он заявляет, что в самой научной, то есть марксистской, эстетике нет никаких теоретических оснований для противопоставления одних школ другим, там Плеханов говорит то же самое, что и Богданов, там Плеханов уступает богдановской точке зрения абсолютной условности и относительности художественной идеологии.

В самом деле: применимо ли учение Ленина об абсолютной и относительной истине и их диалектической взаимозависимости к истории развития литературы и искусства или не применимо? Может быть, в своем учении Ленин обошел историческое развитие одних лишь

научных идеологий, а искусство здесь в силу своей специфичности не при чем?

Но сам Плеханов не отделяет искусство от других идеологий. Он определяет искусство как познание и воспроизведение действительности посредством художественных образов. «Говоря, что искусство есть одна из идеологий, — писал Плеханов, — я тем самым ставлю его на одну доску с другими идеологиями: с религией, с философией, с правом и т. д.; каждая из этих идеологий тоже представляет собой духовный продукт общественной жизни» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 154).

Стало быть, как думает сам Плеханов, между искусством и другими идеологиями есть различие лишь в форме. В остальном же они стоят «на одной доске». Во всяком случае ясно, что не только искусство, но и философия, и естествознание, и право, и другие идеологии являются «духовным продуктом общественной жизни». Исторические условия, психология, нравы, обычаи, понятия людей, существовавшие в прошлые эпохи, оказывали свое влияние не только на литературу и искусство, но и на другие идеологии — и на философию, и естественные, и другие науки.

А если все это так, — а этого и Плеханов не собираются отрицать, — если прав Ленин в своем учении об истине (а это могут отрицать лишь злейшие враги марксизма), то, следовательно, все то, что писал Ленин об историческом процессе развития идеологий, относится также и к искусству; следовательно, и к истории искусства можно и должно подходить не только с точки зрения относительности ис-

тины, но и с точки зрения того, насколько искусство, отдельные направления, отдельные художники приближали человечество к абсолютной, то есть объективной, истине.

Разберем этот вопрос по существу.

Плеханов утверждает, что нельзя даже и допускать существования элементов абсолютного в искусстве прошлого, так как-де условия, его породившие, были временным, преходящим явлением.

Мы ответим: конечно, общественные условия каждой эпохи кладут свой отпечаток на искусство или литературу, дают им определенное направление и т. д. Но можно ли смешивать в одну кучу условия всех исторических эпох? Настойчиво предостерегающий от антиисторического мышления Плеханов сам впадает в антиисторизм. Не все общественные эпохи, существовавшие в прошлом, одинаковы. Мы знаем античную, например, эпоху и знаем средневековую эпоху. Общественные условия этих двух разных периодов в истории человечества совершенно противоположны. Совершенно различно и искусство, созданное в древнее время и в период средневековья. Что же из этого следует? Следует ли делать вывод, какой делает Плеханов: раз общественные условия относительны, то и искусство, соответствующее этим условиям, абсолютно условно?

Но вот мы у Плеханова находим такую, с нашей точки зрения, совершенно справедливую мысль: критикуя декадентский модернизм современного ему буржуазного искусства, он заявлял, что если чем увлекаться в искусстве, «то произведениями той эпохи, когда боги были более похожи на людей, а люди на богов».

Сам Плеханов, следовательно, предпочитает искусство античной эпохи искусству других эпох. Чем же объясняется такое пристрастие? Очевидно, тем, что искусство древней Греции стоит несравненно выше искусства средневековья и т. д., что оно стоит ближе к эстетическому идеалу пролетариата, который создает нормальные условия для развития искусства. А этот идеал Плеханов признает наиболее высоким и *объективным*. Следовательно, судя по высказываниям самого Плеханова, к греческому искусству мы относимся и должны относиться более сочувственно, чем, например, к средневековому, и именно по той причине, что оно содержит в себе некие объективные, абсолютные эстетические элементы, которые в новом виде, в новой форме войдут в социалистическое искусство, которые свойственны всякому большому и настоящему человеческому искусству.

Не случайно Маркс писал, что хотя греческое искусство не может в новых условиях возродиться, оно все же в известном смысле сохраняет для человечества значение нормы. Вспомним также, что и Гегель писал, что греческое классическое искусство воплощает идеал искусства, завершает царство красоты. Он даже думал, конечно ошибочно, что более прекрасного, чем греческое искусство, не может быть и никогда не будет.

Тезис Плеханова гласит: именно потому, что исторические условия, в которых возникает и развивается искусство, неодинаковы, мы должны одинаково сочувственно относиться ко всем исторически существовавшим формам искусства.

При малейшей проверке этого положения Плеханова оказывается: именно потому, что общественные условия неодинаковы, неодинаково и искусство, ими порождающееся, неодинаково и наше отношение к нему.

Пойдем дальше.

Связь искусства с определенными временными общественными условиями означает, по Плеханову, что искусство это абсолютно относительно, то есть что все в нем преходяще и ничего абсолютного в нем нет. Ясно, что это было бы верно, если бы искусство, как и всякая идеология, представляло не специфическую форму отражения объективной действительности, а только «социально-организованный опыт». В последнем случае, как мы видели, действительно, не может быть и речи об абсолютной истине в искусстве, как и в науке. Если же подходить ко всякой идеологии, в том числе и к искусству, как форме познания, отражения действительности, то очевидно станет, что та идеология, то искусство, которые с наибольшей глубиной и верностью отражают действительность, неизбежно содержат в себе элементы абсолютной истины.

Условность идеологии ни в коем случае еще не означает ее абсолютной и полной относительности. Всякая идеология, возникавшая на той или иной исторической ступени, условна, основна в смысле ограниченности и неразвитости исторических условий, высотой достигнутых знаний, социальным, классовым содержанием ее и т. д. Но вместе с тем, при всей условности этих идеологий, в них могут содержаться зерна, элементы абсолютной истины, если только они правдиво и глубоко отражают

некоторые стороны объективной действительности. Поэтому искусство прошлых эпох не только относительно. Оно и относительно и абсолютно. В той мере, в какой художникам удавалось глубоко и правдиво отражать жизнь, в той мере их искусство соответствует абсолютной, объективной истине. Это — мера элементов объективности, абсолютности художественных произведений и целых направлений.

Очень хорошо понимал это такой человек, как Добролюбов. Он писал:

«Признавая главным достоинством художественного произведения жизненную правду его, мы тем самым указываем и мерку, которою определяется для нас степень достоинства и значения каждого литературного явления. Судя по тому, как глубоко проникает взгляд писателя в самую сущность явления, как широко захватывает он в своих изображениях различные стороны жизни, — можно решить и то, как велик его талант» (Сочинения Н. А. Добролюбова, 1871 г., т. III, стр. 25).

В самом деле, как можно ответить на вопрос: относительна или абсолютна «Человеческая комедия» Бальзака? Правильно ли будет, если мы к ней подойдем с одними лишь относительными критериями, то есть критериями, соответствующими лишь тогдашним общественным условиям? Достаточно поставить так вопрос, чтобы понять, что «Человеческая комедия» и относительна и абсолютна. Она относительна и условна в том смысле, что и общественные, и исторические условия, господствовавшие в период, когда писалось это величественное произведение, и социальный кругозор писателя ограничивали, препятствовали полному раскрытию

всей «правды жизни» тогдашнего общества. Но вместе с тем писатель сумел открыть человечеству столько правды о капиталистическом строе, так ярко изобразить нравы буржуазного общества, его уродующее влияние на человека, что его «Человеческая комедия» приблизила людей к познанию объективной, абсолютной истины, то есть объективной действительности, и содержит в себе элементы абсолютного. Когда мы читаем, например, в «Гобсеке», что в буржуазном обществе «личный интерес» становится основным интересом и что этот интерес «удовлетворяется только потоком золота», когда мы читаем там такие строки: «Наши прихоти требуют времени, физических средств или забот. И вот золото все это включает в возможности и все дает в действительности», — то мы не сомневаемся, что это такого рода относительная истина, из суммы которых, как говорил Ленин, складывается абсолютная истина. Но процесс развития этой объективной истины начался задолго до Бальзака. Еще Гесиод в своих «Трудах и днях», отражая распад родового строя и приход новых, частнособственнических порядков, писал: «Ныне богатство для смертных самой душою их стало».

Софокл в своем «Царе Эдипе» восклицал:

О власть, о злато, о из всех умений
Уменье высшее среди людей —
Какую зависть вы рас ишь способны.

А Маркс, ссылаясь на Шекспира в подтверждение своей мысли о том, что деньги в капиталистическом обществе являются представителем всеобщего богатства и ничего общего не

имеют с личным своеобразием человека, приводит известный диалог из «Тимона Афинского» Шекспира:

Тут золота довольно для того,
Чтоб сделать все чернейшее белейшим,
Все гнусное—прекрасным, всякий грех—
Правильностью, все низкое—высоким...
и т. д.

Из таких истин, верно отражающих действительные общественные отношения, господствовавшие на определенной исторической ступени, и складывается абсолютная истина. Поэтому нет ничего удивительного, когда мы ставим художников, изображающих эти истины, выше тех, кто до понимания их не поднялся.

Еще один пример. Можно ли сказать, что все изображенное в «Мертвых душах» Гоголя условно, относительно? Гоголь рукою великого художника нарисовал типы помещиков — всех этих Собакевичей, Маниловых, Ноздревых, Коробочек и т. д. Гоголь своими произведениями помог человечеству подняться на высшую ступень познания действительности, «правды жизни», и постольку его произведения не только условны, но и абсолютны, абсолютны в смысле глубокого и объективного отражения действительности.

Этот же самый критерий имеет отношение не только к отдельному писателю, но и к целым эстетическим направлениям.

Утверждая, что условность той или иной исторической формы идеологии не означает, что в ней нет элементов абсолютного, мы отнюдь не думаем, что всякому направлению

искусства свойственны эти элементы. Научная эстетика и должна вопреки Плеханову дать ответ на вопрос: какое из направлений искусства исторически оказалось «более справедливым»? Для этой цели научная эстетика обладает всеми теоретическими основаниями. Критерий отражения действительности — одно из таких решающих и главных оснований. Откуда это основание?

Ответим на этот вопрос словами одного из великих творцов искусства.

В своем предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак писал: «Большинство книг, сюжет которых чисто вымышленный, книг, не имеющих никакого касания к реальности, рождаются мертвыми. Зато славу долговечности получают те, которые основаны на фактах, наблюдениях, взятых из действительности, расширенных».

И еще:

«Почти все эти образы (Бальзак имеет в виду произведения ряда крупнейших писателей. — М. Р.), живущие дольше и более несомненные, чем поколения, их породившие, выживают лишь при условии, что они были великим отражением своей действительности. Они созданы в недрах своего века, и под их оболочкой все взволнованное человеческое сердце; часто в них скрыта целая философия».

Мы могли бы здесь привести еще целый ряд подобных же высказываний других великих писателей и художников. Щедрин, например, писал, что в силу своих особенностей, глубокого проникновения в смысл, внутреннюю жизнь каждого явления художественный реализм вошел и искусство «как основной и пре-

обладающий его элемент». Сделаем оговорку: указание на преимущество реалистического направления отнюдь не означает, что все другие направления были бесплодными. Речь идет здесь об основном и преобладающем элементе искусства.

Итак, мы имеем перед собой художественную формулу, эстетический закон искусства: славу долговечности получают те произведения, которые основаны на фактах, наблюдениях, взятых из действительности, расширенных. Создаваемые художниками образы, характеры, человеческие типы переживают временные условия, их породившие, лишь при том условии, что они были великим отражением своего времени, своей действительности.

Теперь зададим вопрос: что же, этот эстетический закон относителен и имеет касательство только к временным, преходящим условиям, или он является обобщением многовековой истории развития искусства и литературы и представляет собой объективный вывод, итог этой истории, и в качестве такового имеет отнюдь не условный характер?

На этот вопрос можно ответить, только правильно представляя себе природу подлинно научной, то есть марксистской, эстетики. У Плеханова в сущности дело обстоит так, что марксистская эстетика — это продукт новых социальных отношений. И только. Не случайно, обосновывая свой тезис об условности всех школ и направлений в искусстве, он говорил: мы, марксисты, отказываемся навязывать свой эстетический вкус всем народам, жившим в прошлые эпохи; мы, марксисты, знаем законы, по которым развиваются идео-

логии, и поэтому не собираемся провозглашать свою эстетику обязательной для всех исторических времен.

Навязывание марксистской, социалистической эстетики древним грекам или даже писателям-реалистам, жившим в XIX веке, было бы действительно смешной и нелепой затеей. Однако не менее нелепой и ошибочной точкой зрения был бы тот взгляд, что наша эстетика не имеет никакого отношения к исторически существовавшим формам искусства, что она никак не связана с ними, что она не является логическим и историческим продолжением того, что раньше существовало.

Марксистская наука находится на вышке, воздвигнутой всем предшествующим историческим развитием общества, человеческой мысли и искусства. Она является единственно объективной и правдивой наукой. Но откуда эта объективность? Во-первых, от социальной природы ее носителя, от рабочего класса, являющегося самым революционным классом современного общества. Но есть еще один источник, и этот источник — ценнейшие завоевания человеческой техники, мысли и искусства всех прошлых эпох. Движение науки и искусства, всегда питавшееся практическими потребностями каждой эпохи, подготовило появление на определенной ступени этой единственно до конца объективной теории.

В том искусстве, которое создает новое человечество, в новой социалистической эстетике скрещиваются и сливаются, таким образом, две мощные струи: с одной стороны, величайший общественный переворот, кладущий начало социалистическому обществу и новому искус-

ству; с другой стороны, лучшие и плодотворнейшие традиции, сохранявшиеся и прогрессировавшие на протяжении многих сотен лет.

Это обстоятельство нашло свое теоретическое выражение в следующих прекрасных и глубоких словах Ленина:

«Марксизм, — писал он, — завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что он, марксизм, отнюдь не отбросил ценнейшие завоевания буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая (практическим опытом) диктатуры пролетариата как последней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры» (Ленин Сочинения, том XXV, стр. 409—410).

Такой же смысл имеет и формула товарища Сталина о социалистическом реализме как новом направлении новой советской, социалистической литературы. В этой формуле, вскрывшей всю новизну и особенность новой литературы, выражена и схвачена преемственность в развитии мировой литературы, связь между старой культурой, созданной предшествующими поколениями людей, и новой культурой, творимой освобожденным человечеством.

Реализм не новое понятие в истории литературы. Лучшими его представителями были великие писатели прошлых эпох. Социалистиче-

ский реализм поэтому означает, что новая литература продолжает линию этого реализма, наследует ее, перерабатывает ее.

Но реализм социалистической литературы — это реализм новой эпохи, новый тип реализма, возникшего в определенную, конкретную общественную эпоху, когда веками существовавшее эксплуататорское общество разрушается до основания и на его месте возникает новое общество.

Это — новый реализм, ибо его носителями являются новые люди, другие общественные классы; ибо он развивается при других социальных условиях, таких, когда художественный реализм впервые в истории имеет возможность полно и беспрепятственно проявить все свои силы, всю свою мощь.

Социалистический реализм поэтому означает, что реализм в новой литературе оплодотворяется опытом диктатуры пролетариата, как последней борьбы его против всякой эксплуатации.

Поэтому, когда Балзак показывает, в чем секрет долговечности глубокого реалистического искусства, когда мы определяем новую эстетику, как эстетику социалистического реализма, то это вытекает из обобщения всего того ценного и лучшего, скажем, абсолютного, объективного, что было в предшествующей истории искусства и литературы. Иначе говоря, подлинно научная марксистская эстетика предполагает рассмотрение всех форм и направлений искусства не только с точки зрения их исторической условности, но и с точки зрения их соответствия объективной истине, абсолютной природе.

А это дает эстетике все теоретические основания для противопоставления одних форм и направлений в искусстве другим.

Сам Плеханов нередко приводит примеры, которые противоречат его метафизической теории об абсолютных и относительных эстетических критериях. Он, например, говорит об общечеловеческом содержании в художественной деятельности Микель-Анджело, Шекспира и других художников.

«Микель-Анджело, — пишет он, — рисует здоровое тело. Это — реакция против идеала духовенства. Искусство XVIII века наложило свою печать на все искусство Европы. В этом искусстве элемент общечеловеческий... Тартюф есть нападение на духовенство. Расин дал ли общечеловеческое, что принадлежит всем эпохам? Я сказал, что Расин был художником истинной страсти. У Шекспира тот же анализ общечеловеческих страстей. Та сторона, которая занимается человеком» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 164).

Очень хорошие слова! Но что такое «общечеловеческое, что принадлежит всем эпохам»? Это и есть элемент абсолютного в искусстве, рожденном в определенных временных, переходящих условиях. Как видим, Плеханов говорит то, против чего он сам же восстает.

Всякое ли, однако, искусство содержит в себе элементы абсолютного? Вот тут-то Плеханов и должен был бы дать ответ на вопрос: какое из направлений искусства «более справедливо»? В этом вопросе как раз и скрывается тайна того, что реализм, по словам Щедрина, вошел как основной и преобладающий элемент в искусство.

Но метафизическое противопоставление абсолютного и относительного в искусстве, голое отрицание абсолютных эстетических критериев не дало Плеханову возможности раскрыть эту тайну.

4

Для того чтобы покончить с вопросом об абсолютных и относительных эстетических критериях, нам остается еще ответить на один вопрос: имел ли Плеханов основания для привлечения в качестве союзника своей точки зрения Белинского?

Нам кажется, что, привлекая его на свою сторону, Плеханов больше исходил из буквы, чем из духа эстетических взглядов Белинского. Если же исходить из буквы, то, действительно, у Белинского можно найти немало цитат, подтверждающих теорию Тэна и Плеханова. Не нужно забывать, что долгое время Белинский придерживался гегелевской философии абсолютной идеи. А с точки зрения этой философии каждая ступень в развитии идеи имеет свои объективные причины и потому «справедлива». Отсюда недалеко до мысли о том, что, что бы ни случилось, все есть проявление вечно развивающейся абсолютной идеи, все разумно, все действительно.

Герцен в свое время остроумно высмеял этот гегелизм кружка, к которому принадлежал и Белинский.

«Человек, который шел гулять в Сокольники, шел для того, чтобы отдаваться пантеистическому чувству своего единства с космосом; и если ему попадался по дороге какой-нибудь солдат под хмельком или баба, вступавшая в разговор, философ не просто говорил с ними,

но определял субстанцию народную в ее непосредственном или случайном явлении. Самая слеза, наворачивавшаяся на веках, была строго отнесена к своему порядку: к «Гемюту» или к «трагическому в сердце»... (Герцен. «Былое и думы», т. II, стр. 196 — 197).

Все это, несомненно, так. Но если исходить из сущности литературных взглядов Белинского, из духа его эстетической концепции, то нужно со всей решительностью сказать, что Белинский нисколько не подходит к компании Ипполита Тэна. Белинский в своих критических суждениях и эстетических взглядах менее всего основывался на принципе: «все справедливо». Он не стоял на точке зрения сочувственного отношения ко всем школам и направлениям только на том основании, что они были порождены определенными общественными условиями. И в своих теоретических статьях и в своих, как говорят сейчас, конкретно-критических статьях он боролся за реалистическое направление искусства, приветствовал поворот русской литературы в сторону реализма. Даже те цитаты из Белинского, которые Плеханов приводит (см. начало этой главы), не могут служить доказательством тэновской точки зрения нашего критика.

В самом деле, Белинский писал, что если эстетика оставит в стороне верования и историю, то тогда получится, «что произведения греческого искусства прекрасны, а индийского и египетского не имеют ничего общего с творчеством и суть порождения невежества и дикости», что «французская литература хороша, а немецкая — вздор, или наоборот...» И это, действительно, верно. Белинский

здесь стоит на исторической точке зрения. Он доказывает, что нельзя какую-нибудь форму искусства просто объявить вздором, так как в действительности она была вызвана к жизни объективными историческими обстоятельствами.

Но тут есть глубокое различие между Тэном и Плехановым, с одной стороны, и Белинским — с другой. Первые идут дальше этого утверждения и заявляют, что все направления правы и что нельзя отличить, кто более прав, кто «справедливее». И это имеет свое теоретическое основание в релятивистской точке зрения, то есть точке зрения абсолютной условности идеологии. Белинский же такого вывода не делает.

В той же статье, откуда Плеханов цитировал, в статье о сочинениях Державина, Белинский пишет:

«Другие знатоки и любители искусства начинают с противоположной крайности, думая, что изящное не имеет никаких непреложных законов и что стоит только изучить историю и нравы какого угодно народа, чтобы понять его искусство».

Эти слова попадают не в бровь, а в глаз всех последователей Тэна. Разумеется, с точки зрения Плеханова, Белинский ошибочно допускает существование непреложных законов искусства, так как «научная эстетика» знает только относительные критерии. Плеханов, к сожалению, большей частью ограничивал себя выведением искусства из «истории и нравов какого угодно народа» и подведением под эти нравы одних или других направлений. Белинский же обобщал историю искусства, отбирал,

выводил общие «непреложные» законы и боролся за них.

Кроме того, эти слова Белинского говорят еще за то, что он вовсе не собирался отпустить «одинаково сочувственные» комплименты всем школам и направлениям. Да, говорит Белинский, всякий художник зависит от своего времени. Ни один гений с тех пор, пока существует мир, не освобождался от исторической зависимости. Но самая зависимость неодинакова, неоднородна. У одного поэта историческая зависимость такова, что он велик или значителен только для своего времени и теряет значение для других времен и эпох. У другого поэта историческая зависимость такова, что его произведения никогда не умирают, а, наоборот, переживают поколения. Белинский, как можно заметить, говорит то же, что и Бальзак.

Но послушаем самого Белинского:

«Ни один поэт не может быть велик от самого себя и через себя, ни через свои собственные страдания, ни через свое собственное блаженство; всякий великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общности и истории, что он, следовательно, есть орган и представитель общества, времени, человечества. Только маленькие поэты и счастливы и несчастливы от себя и через себя; но зато только они сами и слушают свои птичьи песни, которых не хочет знать ни общество, ни человечество. Чтоб разгадать загадку мрачной поэзии такого необъятно-колоссального поэта, как Байрон, должно сперва разгадать тайну эпохи, им выраженной, а для этого должно факелом философии осветить

исторический лабиринт событий, по которому шло человечество к своему великому назначению... и должно определить философски градус широты и долготы того места пути, на котором застал поэт человечество в его историческом движении. Без того все ссылки на события, весь анализ нравов и отношений общества к поэту и поэта к обществу и к самому себе равно ничего не объяснят».

Читая эти строки, невольно вспоминаются статьи Ленина о Толстом. Ленин также видел в Толстом представителя своего времени. И великим писателем он его считал потому, что «корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общности и истории». В художественных образах Толстого перед человечеством предстала целая эпоха, и потому она, как писал Ленин, стала новой ступенью в развитии мирового искусства.

Белинский в приведенном нами отрывке формулирует «непреложный» закон искусства и видит его в том, что истинное искусство всегда служит современности и что потребности и тенденции исторического развития должны быть «пульсом созданий поэта», «их преобладающей страстью», «их главным мотивом», «основным аккордом их гармонии».

Плеханов мог бы возразить и подвести этот «непреложный» закон Белинского под историю и нравы его времени, сделать этот закон выражением условий, в которых жил Белинский, и отрицать его непреложность. Но в действительности закон, формулируемый Белинским, есть результат обобщения истории искусства и отражает те элементы объективного, абсолютного, которые были в искусстве прошлых эпох.

В другой статье, написанной в тот же период, что и статья о Державине, Белинский прямо ставит перед собой вопрос, который ставил Плеханов. Он говорит, что европейские живописцы средних веков писали все мадонн и святых потому, что таков был тогда основной элемент жизни. В новый же период все попытки к восстановлению религиозной живописи были бы напрасны, тщетны. И далее Белинский пишет: «Но, — скажут нам, — если нельзя выйти из своего времени, то не может быть и поэтов не в духе своего времени, а, следовательно, нечего и вооружаться против того, чего быть не может?»

Как видим, Белинский ставит тот же вопрос, который ставился и Плехановым. Плеханов, как известно, отвечал положительно на вопрос этот, по крайней мере, в пределах своей «научной эстетики».

Какой же ответ дает Белинский?

«Нет, — отвечаем мы, — это не только может быть, но и есть, особенно в наше время. Причина такого явления — в обществах, которых понятия диаметрально-противоположны их действительности... При таком состоянии обществ, живущих старыми преданиями, которыми более не верят и которые противоположны новым истинам, открытым наукою, выработавшимся из исторических движений, — при таком состоянии обществ иногда самые благородные, самые даровитые личности чувствуют себя отделенными от общества, одинокими, и те из них, которые послабее характером, добродушно делают жрецами и проповедниками эгоизма и всех пороков общества, думая, что так, видно, должно быть, что иначе быть не

может, что не нами-де началось, не нами и кончится; другие — и это, увы! часто лучшие, — убегают во-внутрь себя, с отчаянием махнув рукой на эту оскорбляющую чувство и разум действительность. Но это средство к спасению ложное и эгоистическое: когда на улице пожар, должно бежать не от него, а к нему, чтоб вместе с другими искать средств и трудиться братски для потушения его. Но многие, напротив, из этого эгоистического и малодушного чувства сделали себе начало, доктрину, правило жизни, наконец, догмат высокой мудрости. Они им горды, они с презрением смотрят на мир, который, изволите видеть, не стоит их страданий и их радостей; засева в разубранном тереме своего фантастического замка и смотря на него сквозь расцвеченные стекла, они поют себе как птицы... Боже мой! человек делается птицею! Какое истинно-овидиевское превращение! К этому еще присоединилась обаятельная сила немецких воззрений на искусство, в которых действительно много глубокости, истины и света, но в которых также много и немецкого, филистерского, аскетического, антиобщественного. Что же из этого должно было выйти? — Гибель талантов, которые, при другом направлении, оставили бы по себе в обществе яркие следы своего существования, могли бы развиваться, идти вперед, мужать в силах. Отсюда происходит, что размножение микроскопических гениев, маленьких великих людей, которые действительно обнаруживают много таланта и силы, но пошумят, пошумят да и замолкнут, скончавшись в мале еще прежде своей смерти, часто во цвете лет, в настоящей поре

силы и деятельности. Свобода творчества легко согласуется с служением современности: для этого не нужно принуждать себя, писать на темы, насилловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужны симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения — от жизни» (В. Г. Белинский. Сочинения, т. II, стр. 313—314).

Что же это, как не установление каких-то норм, объективных законов истинного человеческого искусства. И, подобно Бальзаку, Белинский эти нормы, законы находит путем критического анализа всей истории литературы и искусства, путем учета того лучшего и плодотворного, что было в этой истории. А сделать это, придерживаясь точки зрения абсолютной условности той или иной исторической ступени искусств, никак, разумеется, нельзя.

Таким образом, Белинский, как выясняется, совсем не подходит в союзники Тэну и Плеханову в вопросе об абсолютных и относительных эстетических критериях.

В заключение заметим следующее. Когда речь идет об ошибке Плеханова в вопросе о критериях, мы несколько не намерены обобщать эту ошибку и утверждать, что Плеханов последовательно ее проводил, всегда придерживался этого своего взгляда и т. д. Нет, этого утверждать мы не собираемся. Плеханов на каждом шагу противоречит своей теории. Он прекрасно понимал преимущество художественного реализма перед другими направле-

ниями и в своих статьях нередко противопоставлял одни школы другим. Он хорошо понимал, что истинное искусство создают лишь те писатели, кто живет основным «элементом жизни» своего времени. И все же факт остается фактом. В противоречии со всеми этими своими здоровыми взглядами и представлениями он в ряде своих работ в вопросе об эстетических критериях стоял на неправильных диалектических позициях. Только этот факт — и ничего более — мы здесь и отмечаем.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПЛЕХАНОВ О ТОЛСТОМ. ЛЕНИН И ПЛЕХАНОВ

1

В первой главе мы писали, что Плеханов в анализе конкретных художественных произведений не всегда подчинялся требованиям своих эстетических теорий, что, имея дело с живой материей, он часто поддавался ее собственной логике, забывая логику своих теоретических принципов.

Для того чтобы убедиться в этом, достаточно ознакомиться с его оценкой таких писателей, как Бальзак, Флобер, Успенский и другие. То, что он написал о Бальзаке, коренным образом противоречит его принципу, согласно которому «на яблоне могут расти только яблоки», а буржуазный художник может создавать только буржуазные произведения.

Бальзак, писал Плеханов, брал «страсти в том виде, какой давало им современное ему буржуазное общество; он со