

В этом глубоко поучительное значение простого сопоставления статей Ленина и Плеханова.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ПЛЕХАНОВ И ПРОБЛЕМА РЕАЛИЗМА

1

Говоря о литературном наследии, об эстетических взглядах Г. В. Плеханова, нельзя обходить вопрос об его отношении к реализму в искусстве.

В многочисленных исследованиях, посвященных Плеханову, этот вопрос обычно игнорировался. Между тем он имеет огромное значение. Дело здесь не только в том, что проблема реализма является актуальной и животрепещущей проблемой для нашей советской литературы и что поэтому мы с особым интересом изучаем взгляды на реализм писателей и теоретиков прошлого. Значение этого вопроса еще в том, что без него нельзя понять некоторых чрезвычайно важных и положительных сторон плехановской эстетики, нельзя увидеть глубокое различие, существующее между Плехановым и его эпигонами.

Эпигоны Плеханова, считавшие себя ортодоксальными марксистами, выступали как непримиримые противники реалистического искусства. На словах они, правда, были за реализм, даже объявляли себя реформаторами «старого» реализма. В действительности же они выдавали за новую, высшую ступень реалистического

искусства буржуазно-декадентские течения в искусстве.

Основным теоретическим доводом в защиту новейшего буржуазно-упадочнического искусства как высшей ступени реализма (по сравнению со старым классическим реализмом) было следующее.

Прогресс общества заключается в смене одной общественно-экономической формации другой. Приход капиталистического строя на смену феодализму был в истории развития человеческого общества фактом глубоко прогрессивным. И так как развитие идеологических надстроек определяется экономическим базисом, то прогрессивный характер капитализма не мог не отразиться на искусстве. Новые, более прогрессивные социальные и экономические отношения должны вызвать к жизни новые, также более прогрессивные формы искусства. Из этих общих предпосылок делался вывод, что подобно тому, как капиталистический способ производства стоит выше феодального, новые формы искусства, появившиеся в период высокоразвитой машинной техники и индустрии (XX век), стоят выше старого реалистического искусства XIX века.

Особенно ярко эту «философию искусства» выразил В. Фриче, долгое время пользовавшийся репутацией марксистского искусствоведа.

«Если, — писал он в своей книге «Проблемы искусствоведения», — сохранившийся в XX веке как пережиток прошлого столетия реализм, представленный, правда, весьма крупными писателями, является стилем отесняемых ходом общественно-экономической эволюции социальных классов (торговая буржуазия,

промышленная буржуазия мелкого и среднего калибра, профессиональная интеллигенция идеологического типа), то новый реализм «научно-технический» или «динамический» покоится на плечах тех классов и групп, которые являются носителями прогрессивного экономического и социального движения, преимущественно на плечах технической интеллигенции, а также интеллигенции, идеологически близкой к крупной индустриальной буржуазии, менее ясно выражающей идеологию технической интеллигенции: в первом случае — А. Амь, во втором — итальянские футуристы» («Проблемы искусствоведения», 1930, стр. 177 — 178).

Таким образом, реализм великих писателей, как видит читатель, объявлялся безнадежно устаревшим, реакционным, а футуризм Маринетти — новой, прогрессивной ступенью в реализме.

«Старые» реалисты, оказывается, были простым привеском к сошедшим с общественной арены классам — торговой буржуазии, промышленной буржуазии «мелкого и среднего калибра». Они творили до воцарения особой (!) самостоятельной общественной формации «высокоразвитого машинизма, индустриализма». Отсюда в их искусстве такие эстетические особенности, с которыми не может примириться человечество новой «общественной формации». «Старый» поэт или прозаик был ремесленником не только по своему классовому положению, «но и по своему отношению к тем духовным ценностям, которые он вырабатывал, то есть к своим произведениям». «Поэт-лирик старательно охорашивал свое стихотворение, свою поэму, изобретал интересные размеры,

придумывал новые рифмы, вводил оригинальные метафоры, сравнения и т. п., а прозаик принаряживал своих героев, уснащал повесть или роман красивыми описаниями природы и т. д. И тот, и другой, и лирик-поэт и прозаик-романист, в особенности последний, были до бесконечности расточительны на слова, и их многословию порою не было предела» (там же, стр. 176).

Другое дело, пишет Фриче, — «реалист XX века». Новая общественная формация «высокоразвитого машинизма» связана с экономией, точностью, простотой, математическим расчетом, динамичностью, целесообразностью. Если «старый реалист» стоял на почве «декларативности», то «реалист XX века» выражает новое «динамическое жизнеощущение». «Надо, — пишет Фриче, — словесно выявить «современность», а современность — вещь очень прозаическая — производство, война, борьба классов, динамика и «симультанность» переживаний и т. д., и для выявления этого «содержания» он (то есть «реалист XX века». — *М. Р.*) пользуется способами и средствами, для этой задачи наиболее пригодными, наиболее простыми, наиболее «целесообразными», хотя они и лежат часто вне пределов художественного творчества (документы, цифры, письма, телеграммы и т. д.)» (там же, стр. 177).

В качестве примера художественной точности и простоты, которые дают читателю возможность познать глубже «доподлинную действительность», В. Фриче приводит «военно-лирическую картину» Маринетти: «горизонт = ярчайшему свету солнца + 5 треугольных теней и т. д. + 30 дымок + 23 вспышки огня...»

(«Очерк развития западных литератур», стр. 224 — 225).

Не скрывая своего благоговения перед новым «великим» стилем «индустриальной формации», Фриче сочувственно приводит примеры из «поэтических» произведений, в которых исчезла грань между поэзией и прозой, где нет ни капли «художественного вымысла», но где зато господствуют «динамизм», «простота» и «симультанность».

Вот отрывок, приводимый Фриче из одной такой «поэмы», созданной в новом стиле «вихревой культуры» и изображающей американскую жизнь.

«Радиаторы и вентиляторы свежего воздуха.
Двенадцать телефонов и пять почтовых ящиков.

Превосходные, электричеством открываемые шкапы, содержащие мириады индустриальных и научных досье, касающихся самых разнообразных дел.

Миллионер чувствует себя поистине дома только в этом рабочем кабинете. Большое окно открывает вид на парк и на город.

Вечером лампа распространяет здесь мягкий голубоватый свет.

Отсюда исходят приказы о покупке и продаже (бумаг), порой приводящие в расстройство жизнь биржи во всем свете».

Итак, делает В. Фриче вывод, «бесспорен факт, что если поэты прошлого, даже реалисты XIX века работали над своими произведениями под знаком эстетической красоты, то реалисты XX века при всех их индивидуальных различиях стояли на почве эстетики целесообразности (экономности, точности, достовер-

ности), — эстетики эпохи высокоразвитого машинного производства» («Проблемы искусствоведения», стр. 177).

Пролетариат, продолжает Фриче, «который родственен этой эпохе, создавая свое искусство, должен унаследовать именно эту новую эстетику «целесообразности», а не старый «ремесленный» стиль великих реалистов XIX века».

«Этот новый поэтический стиль, — писал Фриче, — характерен в особенности для поэтов-коммунистов, которые создают свои поэмы для широких рабочих аудиторий, для митингов и собраний, не для кабинета, а для площади, и эта «цель» диктует, естественно, самые простые словесные и идейные концепции для того, чтобы они могли непосредственно воздействовать на воспринимающую массу, настроенную менее всего «эстетически», которая хочет мыслить и действовать, а не наслаждаться» («Очерк развития западных литератур», стр. 227—228).

Вся эта ярко формалистическая и меньшевистская «философия искусства» была настоящей реакцией. Доморощенные теоретики, прикрываясь марксистской терминологией, возвеличивали как новейшее достижение «реализма» упадочнические, антиреалистические течения буржуазного искусства, появившиеся в период империализма. В отрицании искусства они видели высшую ступень искусства. Всевозможные футуристические, конструктивистские, импрессионистические извращения художественного творчества они ухитрялись определять как прогресс искусства. Теоретическим источником всей этой эстетической «теории» служила, как мы уже говорили, простая логическая

Схема: раз капитализм прогрессивнее феодализма, то и искусство, им создаваемое, стоит выше искусства всех прошлых эпох.

Плеханов был горячим противником этой «теории». Он высмеивал людей, придерживающихся подобных, как он говорил, «прямолинейных взглядов». В одной неизвестной, недавно только опубликованной редакции статьи о Н. Г. Чернышевском, относящейся к 1890 году, Плеханов, имея в виду таких людей, как В. Фриче, писал:

«Человек прямолинейного взгляда видит несомненные и быстрые успехи общественной жизни — развитие техники, торжество республиканских учреждений — в современной Франции и никак не может понять, почему же эти успехи не сопровождаются соответственными успехами в области философии и литературы. Попробуйте сказать, что прогресс общественной жизни во Франции привел к упадку французской буржуазии, а упадок буржуазии отражается в литературе в виде застоя французской мысли, — человек прямолинейных взглядов возмутится вашим «грубым материализмом», и он, метафизик из метафизиков, упрекнет вас в склонности к метафизике. Такие люди смотрят решительно на все общественные вопросы с самой отвлеченной, то есть с самой бесодержательной точки зрения. В их мирозерцании не ко двору приходятся конкретные понятия: оно так «широко» и так «возвышенно», что вся действительность сливается для них в одну сплошную серую массу, из которой выделяется лишь архитуманный образ «прогресса», прогресса «вообще», про-

гресса независимо от склада и хода повседневных, прозаических, житейских отношений. Рыцари отвлеченного «прогресса» отличаются непоколебимой верой в силу «истины», но так как их «истина» до крайности отвлеченна и одностороння, так как она постоянно витает между землей и небом, то действительная жизнь, вопреки всем пророчествам «истины», поступает с ними самым бесцеремонным образом и безжалостно превращает их в рыцарей «печального образа» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», сборник I, стр. 129—130).

Эта цитата, противоречащая некоторым собственным положениям Плеханова, прекрасно разоблачает прямолинейные схемы Фриче и ему подобных. Плеханов здесь основывается на марксистском положении о неравномерности развития искусства, об отсутствии прямого соответствия между экономическим прогрессом и развитием искусства.

Плеханов в своей литературно-критической деятельности и в своих общетеоретических статьях выступал за реалистическое направление искусства, противопоставлял «старый» реализм, реализм классиков, «реализму XX века», показывая преимущество эстетических принципов великих художников прошлого. Продолжая в этом отношении лучшие традиции Белинского, Чернышевского и Добролюбова, он выносил отрицательный приговор эстетике пресловутой «эпохи индустриализма», разоблачал ее упадочнический антихудожественный характер, ее антиобщественную природу. То искусство, которое, на взгляд эпигонов Плеханова, выражало «динамизм» и «целестремленность» новой «вихревой культуры», с

точки зрения самого Плеханова было продуктом упадка буржуазии. Плеханов говорил об этом «искусстве» как об античеловеческом искусстве, как о равнодушном ремесленничестве, для которого удачно схваченный световой эффект стоит выше интересов человечества.

Правда, ошибочные стороны эстетики Плеханова ограничивали, обедняли его теорию реализма. Мы уже писали, что сочувствие Плеханова реалистическому направлению в искусстве основывалось скорее на его личном художественном вкусе, чем на правильном понимании истории развития искусства. Предпочтение, которое он отдавал реализму, лишено объективных исторических корней. Это обстоятельство находит свое объяснение в ошибочной теории Плеханова, согласно которой все художественные направления правы и справедливы, в его метафизической постановке вопроса об абсолютных и относительных эстетических критериях.

Тем не менее остается несомненным фактом, что Плеханов боролся, и не плохо боролся, за реалистическое искусство. Его резкая критика всяческих антиреалистических течений и защита подлинного реализма от декадентских извращений являются его заслугой и очень существенной и положительной стороной его эстетической теории.

2

В одной из своих заметок, сделанных при посещении выставок и музеев, Плеханов писал по поводу одной картины:

«Реализм не весьма интересный. Не везет теперь с реализмом в искусстве...» («Литера-

турное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 272). Эти слова являются основным мотивом всех статей Плеханова, в которых он анализирует состояние буржуазного искусства первых десятилетий XX века. Реализм в литературе и живописи последнего времени, говорит Плеханов, измельчал; искусство останавливается на поверхности явлений. Между новейшим «реализмом» и реализмом великих художников прошлого существует глубокая пропасть. Плеханов неоднократно прибегает к сравнению произведений крупнейших художников XIX столетия и других эпох с произведениями последнего периода.

Плеханов, например, записывает свое впечатление по поводу картины одного итальянского художника, Джиолли Лунджи. Картина называется «На ярмарку». «Ярмарка скота на площади, обсаженной деревьями. Тут хорошо, в самом деле, световые эффекты. Так красивы световые пятна на спинах быков. Но когда речь идет о человеке, мы требуем большего. Сравни «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи» (там же, стр. 276).

Это сравнение новейшего «реализма» с знаменитой картиной да Винчи Плеханов сам сделал в своей статье «Искусство и общественная жизнь».

Напомним читателю это место статьи: «Уже импрессионисты обнаружили полное равнодушие к идейному содержанию своих произведений. Один из них сказал, весьма удачно выражая убеждение, свойственное им всем: свет есть главное действующее лицо в картине. Но ощущение света есть именно только ощущение, то есть пока еще не чувство, пока

еще не мысль. Художник, ограничивающий свое внимание областью ощущений, остается равнодушным к чувству и к мыслям. Он может написать хороший пейзаж. И в самом деле, импрессионисты написали много превосходнейших пейзажей. Но пейзаж — это еще не вся живопись. Вспомним «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи и спросим себя: свет ли был главным действующим лицом в этой знаменитой фреске? Известно, что ее предметом является тот полный потрясающего драматизма момент из истории отношений Иисуса к своим ученикам, когда он говорил им: «Один из вас предаст меня». Задача Леонардо да Винчи заключалась в том, чтобы изобразить как состояние души самого Иисуса, глубоко опечаленного своим страшным открытием, так и его учеников, не могущих поверить тому, что в их небольшую семью закралось предательство. Если бы художник считал, что главное действующее лицо в картине свет, то он и не подумал бы изображать эту драму. И если бы он тем не менее написал свою фреску, то главный художественный интерес ее приурочивался бы не к тому, что происходит в душе Иисуса и его учеников, а к тому, что происходит на стенах комнаты, в которой они собрались, на столе, перед которым они сидят, и на их собственной коже, то есть к разнообразным световым эффектам. Перед нами была бы не потрясающая душевная драма, а ряд хорошо написанных световых пятен: одно, скажем, на стене комнаты, другое — на скатерти, третье — на крючковатом носу Иуды, четвертое — на щеке Иисуса и т. д. и т. д.» (Сочинения Г. В. Плеханова, т. XIV, стр. 168—169).

Как видим, Плеханов сравнивает и противопоставляет здесь два рода искусства или два направления: одно направление видит весь интерес в формальной стороне искусства, в том, чтобы как можно удачнее передать световой эффект, и все задачи искусства подчиняет именно этому интересу; другое видит главную, центральную задачу искусства в изображении человеческой жизни в широком смысле слова. В центре искусства оно ставит человека. Одно направление проходит равнодушно мимо человека и человеческой жизни со всеми ее драмами и противоречиями. Оно не интересуется общественной жизнью, ему нет никакого дела до великих общественных движений. Если художники этого направления и изображают человека или событие, в котором люди являются действующими лицами, то главную роль при этом играют световые эффекты, а не переживания людей.

Другое направление, наоборот, интересуется всем тем, что затрагивает человека, социального, общественного человека. Художник этого направления не относится равнодушно к основным социальным вопросам своего времени. Свое творчество он подчиняет общественным интересам.

Плеханов свои симпатии полностью отдает второму направлению. Задачу искусства он видит в том, что оно должно служить человеку, делу его освобождения от рабства, что оно должно отражать борьбу человека за социальную и личную свою свободу.

Правда, трудно отвлечься от того, что Плеханов глубоко ошибочно представлял себе конкретные пути человека, человеческого сб-

щества к свободе, к новой разумной жизни. Плеханов стал меньшевиком, и цель раскрепощения человека, которая осуществлена в нашей стране большевиками, была достигнута в жесточайшей борьбе с теми политическими идеями, которые защищал Плеханов. Поэтому нам родственно только общее определение задач искусства, даваемое Плехановым. Стоит только Плеханову перейти к конкретному анализу какого-нибудь произведения, ставящего вопросы политической борьбы против капитализма, скажем, такого произведения, как «Мать» Горького, чтобы сразу обнаружилось глубочайшее, непримиримое противоречие между нами и Плехановым.

Позже мы увидим, что Плеханов частично смог преодолеть свое меньшевистское отношение к Горькому и увидеть в некоторых его произведениях «целое откровение», глубокие источники, из которых можно черпать материалы для познания психологии борющихся пролетариев.

Итак, Плеханов правильно определяет задачи искусства, совершенно правильно отдает свое предпочтение второму направлению. Человек, интересы общественного человека должны стоять в центре стремлений искусства — таково положение Плеханова.

«Задача искусства, — писал он, — заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека» (Сочинения, т. XIV, стр. 83).

«...Искусство приобретает общественное значение лишь в той мере, в какой оно изображает, вызывает или передает действия, чувства или события, имеющие

важное значение для общества» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 25).

«Истинно прекрасное художественное произведение всегда выражает «лиризм великой души». Чтобы с успехом идти по следам Микель-Анджело, надо уметь мыслить и чувствовать так, как мыслил и чувствовал великий флорентинец; надо уметь страдать страданиями окружающего общества, как страдал ими он.

И задачи будущего социалистического искусства Плеханов видит в том, что оно будет изображать «всестороннее развитие человека».

Настоящее искусство, по Плеханову, не может не выражать определенные идеи. Но не всякие идеи могут быть предметом высокого искусства. Каковы же тогда эти идеи? Плеханов отвечает: идеи эти должны иметь ценность для человека.

Послушаем самого Плеханова: «А от чего зависит глубина идеи, выражаемой искусством? От ее ценности для человечества. Но если это так, то художник не может творить так, чтобы не иметь никакого отношения к людям» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 225).

В этих, как и в предыдущих словах Плеханова, вопреки его теории об эстетических критериях, обобщены лучшие черты всей мировой реалистической литературы, и в первую очередь нашей русской классической литературы. Плеханов говорит то же, что говорил, например, Л. Толстой, когда он заявлял, что декадентское искусство нравится только маленькому кружку таких же ненормальных лю-

дей, как сами художники-декаденты. «Истинное же искусство захватывает самые широкие области, захватывает сущность души человека. И таково всегда было высокое настоящее искусство».

С этой точки зрения Плеханов и подходил к буржуазному искусству XX века. Мы не находим у него развернутой критики всех течений этого периода. Но и то, что есть, достаточно для того, чтобы судить о взглядах Плеханова.

Мы видели, что с точки зрения плехановской эстетической теории подлинным, настоящим искусством можно назвать лишь такое, которое отражает идеи, имеющие ценность для человечества, для общественного человека. Анализируя буржуазное искусство последнего периода, Плеханов как раз этого основного признака «истинно прекрасного» искусства не находил. Он отдавал должное некоторым техническим достижениям, которые, например, были у импрессионистов в области пейзажа. Но он не мог принять импрессионизм именно из-за того, что последователи этого направления меньше всего интересовались человечеством, вопросами общественного развития и т. д. Их внимание было привлечено, главным образом, к формальной стороне искусства, а, по Плеханову, «достоинство художественного произведения определяется в последнем счете удельным весом его содержания» (Сочинения, т. XIV, стр. 137).

«Равнодушные к содержанию,—писал Плеханов,—удесятеряет их (декадентов.—М. Р.) заботу о форме». У художников последнего периода буржуазного искусства форма, гово-

рил он, преобладает над содержанием. Если при этом вспомнить еще, что Плеханов был сторонником гегелевского определения красоты, согласно которому художественность произведения заключается в гармоническом соответствии содержания и формы, то станет очевидным, что Плеханов не мог относиться с симпатией ко всяким «симультанностям», «динамизму», «конструктивизму», «принципам экономии» и прочим выкрутасам гнивающего искусства, что так прельщало его эпигонов.

Плеханов неоднократно подчеркивает: «Преобладание формы над содержанием: бессодержательность и уродство, ибо красота есть соответствие формы содержанию» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 207). «Когда художник сосредоточивает все свое внимание на световых эффектах, когда эти эффекты становятся альфой и омегой его творчества, тогда трудно ожидать от него первоклассных художественных произведений,—его искусство, по необходимости, становится на поверхности явлений. А когда он поддается искушению поражать зрителя парадоксальностью эффектов, тогда приходится признать, что он пошел по прямой дороге, к уродливому и смешному» (там же, стр. 79).

В опубликованном в прошлом году третьем сборнике «Литературного наследия Г. В. Плеханова» имеются интересные заметки из записной книжки Плеханова, сделанные им при посещении музеев современной живописи. Почти все эти заметки посвящены одному вопро-

су: современные буржуазные художники не интересуются человеком, человеческими переживаниями и занимаются, главным образом, «цветовыми шалостями».

Приведем несколько примеров.

Плеханов описывает картину, изображающую сбор винограда.

«Танец давки винограда. Главное действующее лицо — яркочерный цвет, окрашивающий ноги женщины, которые давят виноград в широких низких кадках. Лиц этих женщин не видно. Видно только молодое лицо женщины, стоящей около ребенка, жадно уписывающего виноград. Но и это молодое лицо лишено всякого выражения. А ведь сбор винограда — это целое событие в жизни земледельца» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 265).

Вот Плеханов записывает свое впечатление от картины одного художника «Деревенские похороны». И опять он подчеркивает ту же свою мысль:

«... Деревенские похороны. Ведь это целая драма. Где она здесь? Ее нет. Автор смотрит со стороны живописности. Процессия действительно живописна. Но и только. Человеческие лица интересовали автора, повидимому, лишь с точки зрения *effet de lumière* (светового эффекта), все участники процессии жмурятся, влияние света, отражаемого снегом».

Плеханов снова сравнивает этот «реализм» современных художников с реализмом классических писателей и художников, которые в своих произведениях передавали человеческие драмы, изображали судьбы человека. К только

что процитированным строкам он добавляет: «Сравнить похороны у Некрасова и у Перова» (там же, стр. 266).

Аналогичную же запись делает Плеханов по поводу другой картины, также изображающей деревенские похороны.

«Карпатские крестьяне. И опять — одна живописность. На этот раз яркие костюмы участвующих в процессии женщин. У этих женщин видны только спины. Лица (у двух задних) вполуборот ничего не выражают. Да и не в них дело: главное, что это очень живописно. Спасибо карпатскому мужичку, что догадался умереть. Да и зачем лица?» (Там же, стр. 267.)

По поводу другой картины Плеханов делает общее замечание: «В реализме голландцев жила их душа. В современном реализме многих западных художников — ее отсутствия» (там же, стр. 265).

Нам кажется, что этих примеров достаточно для того, чтобы убедиться, насколько противоположны взгляды Плеханова и взгляды его эпигонов на реализм. В то время как Фриче и его сторонники предавали забвению реализм великих писателей, который-де развивался под знаком «декоративности» и «эстетической красоты», и проповедывали упадочническое искусство буржуазии, Плеханов без колебаний отрицал «новейший реализм» «вихревой культуры» и противопоставлял ему классический реализм «старых» художников.

«Началом премудрости, — писал Плеханов, — должно быть недоверие к модернизму в искусстве. Если чем увлекаться, то произведениями той эпохи, когда боги были более похожи на

людей, а люди на богов» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 202).

3

Некоторым из современных критиков эстетики Плеханова очень не понравились его взгляды, высказанные им в статьях о писателях-народниках. Так как вопросы, затрагиваемые в этих статьях, имеют ближайшее отношение к интересующей нас здесь теме, мы вкратце остановимся на них.

В своей статье о Глебе Успенском Плеханов писал, что в творчестве этого писателя «вопросы» занимают преобладающее место, а «эстетика» — подчиненное. Впрочем, Плеханов говорил это не только по отношению к Г. Успенскому, но и по отношению к другим беллетристам-народникам.

Сравнивая Успенского с Тургеневым, Плеханов указывает не только на их социальное, классовое различие, но и на эстетическую их противоположность.

«Тургенев подходит к явлениям как художник и почти только как художник; даже там, где он пишет на самые животрепещущие темы, он интересуется больше эстетикой, чем «вопросами». Успенский очень часто подходит к ним как публицист. Тургенев, за немногими исключениями, давал нам художественные образы и только образы; Успенский, рисуя образы, сопровождает их своими толкованиями» (Сочинения, т. X, стр. 13).

При этом Плеханов заявляет, что преобладание публицистического элемента над эстетическим в сочинениях народников является слабейшей их стороной, и, наоборот, пример с Турге-

невым дает ему возможность провозгласить как положительную сторону художественных произведений преобладание «эстетики» над «вопросами».

Вслед за приведенным рассуждением Плеханов делает вывод, который у его современных критиков вызывал особенное недоумение и возмущение. «Но откуда же, — спрашивает он, — взялась эта слабая сторона народнической беллетристики? Она явилась именно в силу преобладания у народников-писателей общественных интересов над литературными. С чисто литературной, художественной точки зрения данный рассказ или очерк много выиграл бы от более объективного отношения автора к предмету» (там же, стр. 13).

Эти слова действительно способны вызвать недоумение. Если первое рассуждение Плеханова о соотношении «эстетики» и «вопросов» можно было бы еще объяснить тем, что он выступает против публицистического метода объяснения и изображения действительности в художественном произведении, то только что приведенные слова как будто не оставляют места для сомнения. Плеханов прямо утверждает, что эстетические литературные интересы должны у художников преобладать над общественными интересами.

Как же это примирить с тем, что было сказано о Плеханове выше? Мы привели раньше немало фактов, доказывающих, что настоящим высоким искусством Плеханов считал лишь произведения тех писателей, которых больше всего волнуют интересы общественного чело-

века, то есть у кого общественные интересы преобладают над чисто литературными. Здесь на сцену как будто выступает неразрешимое противоречие в эстетической теории Плеханова. Притом в цитированных строках говорится еще об «объективном» отношении писателей к предмету, и эта объективность выставляется как эстетическая добродетель. Не есть ли это, говорят некоторые критики, особенно яркое проявление «надклассовой» теории в эстетике Плеханова?

Все эти вопросы требуют разрешения, так как в них обнаруживаются и действительно слабые и сильные стороны литературных взглядов Плеханова. Последних критики Плеханова не хотели или не могли заметить.

На приведенных нами только что высказываниях Плеханова, как и на всей его эстетической теории, несомненно, лежит печать противоречивости. Ряд его формулировок и замечаний в самом деле можно понять так, что преобладание общественных интересов вредит художественности произведения.

Плеханов, например, пишет: «Преобладанием общественных интересов над чисто литературными объясняется и та небрежность художественной отделки, которая сильно дает себя чувствовать в произведениях беллетристов-народников». Но это — явно порочное утверждение. Плеханов хочет сказать, что интересы общества, «вопросы» общественного развития настолько занимали писателей-народников, что они не обращали внимания на художественную сторону своих произведений. Но

разве из того обстоятельства, что художник поглощен общественными вопросами своего времени, обязательно вытекает «небрежность художественной отделки»? Разве такие писатели, как Гоголь или Пушкин, меньше Успенского интересовались «вопросами»? Между тем Плеханов никогда не находил у них «небрежности художественной отделки».

К тому же положение Плеханова явно не совместимо с его же собственными словами, которые мы уже приводили: «Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественно человека». Поэтому нам кажется, что эта ошибочная формулировка не есть его эстетический принцип. Плеханов, как увидим сейчас, имел в виду, по существу, иную сторону дела.

Когда Плеханов говорит, что слабая сторона писателей-народников объясняется преобладанием общественных интересов над литературными интересами и что произведения этих писателей много выиграли бы от более объективного отношения к изображаемой ими жизни, то это имеет такой смысл: общественные взгляды, стало быть, и общественные стремления этих писателей глубоко ошибочны, и это обстоятельство не может не повредить художественности их произведений.

В этом как раз главный и положительный смысл плехановской критики народников-беллетристов. С этой точки зрения становятся понятными и его слова о том, что произведения писателей-народников выиграли бы, если

бы они более объективно относились к предмету.

В статье об Успенском Плеханов пишет: «... Волюне уместно было бы задаться вопросом о том, насколько основательны усвоенные нашими народниками-беллетристами взгляды на русскую жизнь, и не зависят ли главные художественные недостатки их произведений, хотя бы отчасти, от ошибочности и узости этих взглядов?»

Анализируя этих писателей, Плеханов приходит к выводу, что их представления о русском обществе, о крестьянстве и общине, о путях развития России глубоко ошибочны. Так же как и народнические идеологи, они идеализировали крестьянский быт, видели в крестьянской общине условие нового, коллективного строя. Понятно поэтому, почему Плеханов такое большое значение придавал вопросу об основательности усвоенных писателями-народниками взглядов на русскую жизнь. Идеализируя крестьянскую общину, они не могли бы создать глубокие художественные произведения.

Плеханов, таким образом, был прав, когда ставил художественные качества произведений этих писателей в зависимость от усвоенных ими взглядов. Но он глубоко заблуждался бы, если бы на этом остановился. Мы знаем, что в своей литературно-критической деятельности Плеханов часто ограничивался тем, что выводил оценку тех или иных произведений из «усвоенных писателем взглядов на жизнь». Но в случае с Успенским Плеханов пошел дальше. И здесь, как и в примере с Карониным, Плеханову удалось показать великую силу реалисти-

ческого искусства, опять-таки в противоречии с некоторыми своими собственными теоретическими положениями. Он показывает, как сила реалистического наблюдения и изображения той самой крестьянской жизни, которую Успенский как народник идеализировал, опровергала «усвоенные им взгляды» и помогала ему создать подлинно художественные произведения.

Но послушаем самого Плеханова:

«Охваченный общим увлечением, Гл. Успенский также идет «в народ» — конечно, с самыми мирными литературными целями — и делает крестьянина главным героем своих произведений. Но как человек очень наблюдательный и очень умный он скоро замечает, что существующее у нашего разночинца понятие о «народе» далеко не соответствует действительности. Он высказывает по этому поводу много тяжелых сомнений, которые навлекают на него горячие нападки со стороны правоверных народников. Ему кажется, например, что старинный, идеализированный народниками склад крестьянской жизни быстро разлагается от вторжения новой силы — денег» (Сочинения, т. X, стр. 17).

Успенский, говорит Плеханов, проповедывал вместе с другими народниками преимущества коллективного, общинного труда, но жизнь готовила ему все новые и новые разочарования. «Чем дальше жил он в деревне, тем больше убеждался в полной невозможности привить крестьянам «новые взгляды на вещи», то есть сознание «всей выгоды общинного, коллективного труда на общую пользу» (там же, стр. 19).

Поэтому, оценивая творчество Г. Успенского, Плеханов приходит к следующему глубоко правильному выводу:

«Самый наблюдательный, самый умный, самый талантливый из всех народников-беллетристов, Гл. Успенский, взявшись указать нам «совершенно определенные» «реальные формы народного дела», совсем незаметно для самого себя пришел к тому, что подписал смертный приговор народничеству и всем «программам» и планам практической деятельности, хоть отчасти с ним связанным» (Сочинения, т. X, стр. 40).

Но взгляды на «стройность крестьянской жизни» и вытекающие отсюда практические планы и программы не могли остаться совсем без влияния даже в творчестве Г. Успенского — самого умного и наблюдательного из всех писателей-народников.

Вот почему Плеханов и заявлял, что с художественной точки зрения произведения беллетриста-народника выиграли бы от более объективного отношения автора к предмету.

Как видим, здесь имеется глубокая и верная мысль. Потому так смешны и наивны те критики Плеханова, которые с горячим рвением, достойным лучшего применения, напали на это его положение и увидели именно здесь покушение на принцип партийности литературы (см., например, «Литературную энциклопедию», статья о Плеханове).

В свете приведенных высказываний Плеханова иное значение приобретает и его ошибочная и неуклюжая формулировка относительно соотношения «вопросов» и «эстетики» в

творчестве народников. Дело, оказывается, в том, что неправильно понятие общественные интересы и «вопросы» плохо мирятся с требованиями художественности». Но эти последние могут и должны находиться в полном соответствии с «вопросами» и общественными интересами, если, говорит Плеханов, они правильно усвоены, правильно поняты.

В той же статье об Успенском Плеханов четко и ясно формулирует эту мысль:

«Теперь нам остается только спросить себя: какая же точка зрения могла бы примирить требования художественности с тем интересом к общественным вопросам, от которого передовая часть наших беллетристов не может и ни в каком случае не должна отказываться» (стр. 60; подчеркнуто нами. — М. Р).

Плеханов излагает эту точку зрения и добавляет: «Нашим народникам-беллетристам стоило бы только понять смысл нашей поворотной эпохи, чтобы придать своим произведениям высокое общественное и литературное значение».

Кажется, ясно.

Но это неясно некоторым нашим неудачливым критикам Плеханова, которые имеют дурную склонность положительные стороны его эстетических взглядов превращать в отрицательные, а отрицательные — в положительные.

Пример с нападением этих критиков на плехановский тезис о том, что произведения народников-писателей выиграли бы от более объективного отношения их к предмету, в этом смысле разительн.

Между прочим следует напомнить этим критикам, что Плеханов применял свой тезис не только по отношению к народникам. То же самое говорил Плеханов и в отношении такого художника, как Флобер.

«Ко времени возникновения «Парнаса», — писал он, — страсть, внесенная романтиками в свое восстание против буржуазных нравов, значительно улеглась, а такие писатели, как Флобер, продолжая всей душой ненавидеть «буржуа», в самом деле внесли в свое творчество очень много объективности. И это очень помогло им создать действительно замечательные произведения. Было бы очень большой ошибкой отрицать или хотя бы только недооценивать эту неоспоримую истину» («Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III, стр. 223; подчеркнуто нами. — М. Р.).

Слабая сторона плехановских взглядов на реализм заключается как раз в том, что он слишком редко прибегал к этой «неоспоримой истине», что, анализируя те или иные художественные произведения классических писателей, он мало интересовался тем, как отразилось на произведениях объективное отношение писателей к действительности, правдивое изображение предмета. Это особенно сказалось на его оценке русской классической литературы XIX века.

В развитии этой литературы Плеханов превеличивал влияние дворянского сословия.

«Поэзия и вся изящная литература предшествовавшей общественной эпохи (то есть эпохи до Некрасова. — М. Р.) была у нас, — пи-

сал Плеханов, — преимущественно поэзией высшего дворянского сословия» (Сочинения, т. X, стр. 379; подчеркнуто Плехановым).

Плеханов не замечал глубочайших противоречий, существовавших между поэтами этой эпохи и высшим дворянским сословием, он не понимал критического характера их реализма. В первых главах мы приводили его высказывания о Пушкине, очень нечеткие и вульгарные. Известен его глубоко ошибочный подход к Л. Толстому. Плеханов не смог разглядеть и понять истинную сущность творчества Лермонтова, Гоголя и других классиков. Правда, он очень высоко ценил русскую литературу, он прекрасно понимал ее высокие художественные качества. В некоторых своих статьях Плеханов мимоходом правильно формулирует основное качество русской классической литературы — ее величайший реализм, правдивость и т. п.

Например, в статье об Успенском он заявляет, что враг всяких прикрас — писатель-разночинец — должен был создать и создал «глубоко правдивое литературное направление». И тут же добавляет: «В этом случае он остался верен лучшим традициям русской литературы» (Сочинения, т. X, стр. 15).

Но при всем этом Плеханов не смог объективно и полно определить общественное значение русской классической литературы, ее роль в русском революционном движении.

В этом — слабая сторона плехановской концепции реализма.