

Глава 2

Г.В.Плеханова о зарубежном искусстве и литературе

В вопросах зарубежного искусства Г.В.Плеханов выступает как способный популяризатор творчества известных деятелей искусства Европы.

Большое внимание уделяет Плеханов в своих работах французскому искусству, понимая его значение для развития всего европейского искусства. Искусствоведческий интерес представляет его статья о французском театре и живописи XVIII века, которая передает специфику развития «изящных искусств» в Европе, а также влияние революционных событий на развитие французского искусства.

Значительны оценки, данные им о творчестве Бальзака и Флобера, замечание о том, что сила их творчества в правдивости и реализме.

Плеханов, выступая, как тонкий литературный критик, дает оценку видным литературным явлениям современно ему Европы. В этом отношении замечательна его статья о значении творчества Г.Ибсена.

В главе приводятся лишь некоторые статьи Плеханова, дающие представление об этой стороне его творческой деятельности:

- «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии»,
- «Генрик Ибсен»,
- «Искусство и общественная жизнь».

1. Г.В.Плеханов «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии». (цит. по кн.: Г.В.Плеханов. Избр. филос. произв. В 5-ти тт. М., 1956-1958. Т. 5. С. 432 – 434 выборочно)¹⁹.

... жестокая борьба, которая велась тогда не только «на границе», но и на всей французской территории от края до края, оставляла гражданам мало времени для спокойного занятия искусством. Но она вовсе не заглушила эстетических потребностей народа; совершенно наоборот.

Чтобы убедиться в этом, достаточно посетить парижский «Musee Carnavalet». Коллекции этого интересного музея, посвященного времени революции, неопровержимо доказывают, что, сделавшись «санкюлотским», искусство вовсе не умерло и не перестало быть искусством, а только прониклось совершенно новым духом.

Французское искусство «века Людовика XIV» тоже служило известным политическим идеям, что не помешало, однако, ему расцвести пышным цветом. А что касается французского искусства эпохи революции, то «санкюлоты» и вывели его на такой путь, по какому не умело ходить искусство *высших классов*: оно становилось *всенародным делом*.

Многочисленные гражданские праздники, процессии и торжества того времени являются самым лучшим и самым убедительным свидетельством в пользу «санкюлотской» эстетики.

Но по историческим обстоятельствам той эпохи всенародное искусство не имело под собою прочной общественной основы. Свирепая термидорская реакция скоро положила конец господству «саекюлотов» и, открыв собою новую эру в политике, открыла также новую эпоху в искусстве, эпоху, выражающую стремления и вкусы нового высшего класса: добившейся господства буржуазии.

Что же следует из всего сказанного нами?

Следуют выводы, подтверждающие следующие положения.

Во-первых, сказать, что искусство, равно как и литература, есть отражение жизни, значит высказать хотя и верную, но все-таки еще очень неопределенную мысль. Чтобы понять, *каким образом* искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно объяснить себе «духовную» историю цивилизованного общества: «ход его идей» отражает собою историю его классов и их борьбы друг с другом.

Во-вторых... изучение искусства первобытных племен показало, что общественный человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии переходит в своем отношении к некоторым из них на точку зрения эстетическую. Это проливает новый свет на историю искусства. Разумеется, не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым; но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно, т. е. что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком. Это не значит, что для общественного человека утилитарная точка зрения *совпадает* с эстетической. Вовсе нет! Польза познается *рассудком*; красота — *созерцательной способностью*. Область первой — *расчет*; область второй — *инстинкт*. Притом же — и это необходимо помнить — область, принадлежащая созерцательной способности, несравненно шире области рассудка: наслаждаясь тем, что кажется ему прекрасным, общественный человек почти никогда не отдает себе отчета в той пользе, с представлением о которой связывается у него представление об этом предмете. В огромнейшем большинстве случаев эта польза могла бы быть открыта только научным анализом. Главная отличительная черта эстетического наслаждения — его *непосредственность*. Но польза все-таки существует; она все-таки лежит в основе эстетического наслаждения (напоминаем, что речь идет не об

отдельном лице, а об *общественном* человеке); если бы ее не было, то предмет не казался бы прекрасным.

На это возразят, пожалуй, что *цвет* предмета нравится человеку независимо от того значения, какое мог или может иметь для него этот предмет в его борьбе за существование. Не вдаваясь в длинные соображения по этому поводу, я напомним замечание Фехнера. Красный цвет нравится нам, когда мы видим его, скажем, на щеках молодой и красивой женщины. Но какое впечатление произвел бы на нас этот цвет, если бы мы увидели его не на щеках, а на носу нашей красавицы?

Тут замечается полная параллель с *нравственностью*. Далеко не все то, что полезно общественному человеку, нравственно. Но нравственное значение может приобрести для него только то, что полезно для его жизни и для его развития: не человек для нравственности, а нравственность для человека. Точно так же можно сказать, что не человек для красоты, а красота для человека. А это уже утилитаризм, понимаемый в его настоящем, широком смысле, т. е. в смысле полезного не для отдельного человека, а для общества: племени, рода, класса.

Но именно потому, что мы имеем в виду не отдельное лицо, а общество (племя, народ, класс), у нас остается место и для кантовского взгляда на этот вопрос: *суждение вкуса, несомненно, предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у индивидуума, его высказывающего*. Тут тоже полная параллель с суждениями, высказываемыми с точки зрения нравственности: если я объявлю данный поступок нравственным только потому, что он мне полезен, то я не имею никакого нравственного инстинкта.

2. Г.В. Плеханов «Генрик Ибсен». (цит. по кн.: Г.В. Плеханов. Избр. филос. произв. В 5-ти тт. М., 1956-1958. Т. 5. С. 486 — 508 выборочно)²⁰.

Глубочайший трагизм положения Ибсена заключался в том, что этот как нельзя более цельный по своему характеру человек,

более всего дороживший последовательностью, был осужден вечно путаться в противоречиях.

Отвращение Ибсена к пошлости мелкобуржуазной – частной и общественной – жизни заставляло его искать такой области, где хоть немного могла отдохнуть его правдивая и цельная душа. Сначала он находит такую область в народной старине.

Могучие предки современных ему филистеров, норвежские викинги, привлекают к себе его творческую фантазию, и он выводит их в нескольких драматических произведениях. Самым замечательным из этих произведений, без сомнения, является «Борьба за престол».

...»Борьба за престол» интересна своей *политической* идеей: главный герой этой пьесы, король Гаакон Гаконсен, ведет борьбу за объединение Норвегии.

Новое время не может жить идеями давно умершей старины, идеи этой старины не имели никакого практического значения для современников Ибсена.

Таким образом, политические идеи прошлого оказывались бессильными в настоящем, а настоящее не порождало таких политических идей, которые могли бы увлечь Ибсена. Поэтому ему не оставалось ничего другого, как уйти *в область морали*.

Раз повернувшись спиной к политике и приурочив свои упования *к морали*, Ибсен, естественно, встал на точку зрения индивидуализма.

Надо напомнить, впрочем, что в драматических произведениях Г.Ибсена почти совсем не дают себя чувствовать даже и его весьма ограниченные реформаторские стремления. В них его мысль остается аполитической в широком смысле этого слова, т. е. *чуждой общественных вопросов*. Он проповедует в них «очищение воли», «бунт человеческого духа», но он не знает, какую цель должна поставить себе «очищенная воля», против каких общественных отношений должен бороться «взбунтовавшийся» человеческий дух. Это опять огромный недостаток, но и этот огромный недостаток, подобно двум

указанным выше, должен был очень сильно способствовать успеху Ибсена в «мыслящих кругах» капиталистического мира. Эти круги могли сочувствовать «бунту человеческого духа» только до тех пор, пока он совершался ради бунта, т.е. *оставался бесцельным, т.е. не угрожал существующему общественному порядку*.

Теперь ясно, почему *слабость Ибсена*, состоявшая в неумении найти выход из морали в политику и отразившаяся на его произведениях внесением в них элемента символизма и рассудочности, *не только не вредила, но была полезна ему* во мнении большей части читающей публики. «Идеальные люди», «люди-пудели», являются у Ибсена неясными, почти совершенно бескровными образами. Но это-то и нужно было для их успеха во мнении «мыслящих кругов» буржуазии: эти круги могут сочувствовать *только* таким «идеальным людям», которые обнаруживают лишь неясное, неопределенное стремление «*ввысь*» и отнюдь не грешат серьезным стремлением «*hier auf Erden schon das Himmelreich errichten*» (см. примеч. с.508).

Такова психология «мыслящих кругов» буржуазии нашего времени, *психология*, объясняемая, как мы видим, *социологией*. Эта психология положила спую почать на все современное нам искусство. В ней надо искать разгадки того, что символизм пользуется теперь таким широким успехом. Неизбежная неясность создаваемых символистами художественных образов соответствует неизбежной туманности практически совершенно бессильных стремлений, зарождающихся в тех «мыслящих кругах» современного общества, которые даже в моменты самого сильного своего недовольства окружающей действительностью не могут подняться до ее *революционного отрицания*.

Сознавая указанные недостатки мышления и творчества Ибсена и понимая происхождение этих недостатков, «мыслящие круги» пролетариата не могут не любить его как *человека*, глубоко ненавидевшего мелкобуржуазный оппортунизм, и как *художника*, пролившего такой яркий свет на психологию этого оппортунизма. Ведь «бунт человеческого духа», выражающийся

теперь в революционных стремлениях пролетариата, является, между прочим, и восстанием против той мелкобуржуазной пошлости, против той «дряблости душевной», против которой гремел Ибсен устами своего Бранда.

Мы видим, стало быть, что Ибсен представляет собой парадоксальный пример художника, едва ли не в одинаковой мере, хотя и по противоположным причинам, заслуживающего симпатии «мыслящих кругов» двух великих, непримиримо враждебных друг другу классов современного общества. Таким художником мог явиться только человек, развившийся при обстановке, очень мало похожей на ту, при которой совершается великая классовая борьба нашего времени.

3. Г.В.Плеханов «Искусство и общественная жизнь».

(цит. по кн.: Г.В.Плеханов. Избр. филос. произв. В 5-ти тт. М., 1956-1958. Т. 5. С. 699 – 723 выборочно).

Когда грянула освежающая буря февральской революции 1848г., очень многие из тех французских художников, которые держались теории искусства для искусства, решительно отвергли ее. Даже Бодлер, которого Готье приводил впоследствии как образец художника, непоколебимо убежденного в необходимости безусловной автономии искусства, немедленно принял за издание революционного журнала...

Только победа контрреволюции окончательно вернула Бодлера и других художников, близких к нему по настроению, к «ребяческой» теории искусства для искусства. Одно из будущих светил «Парнаса» Леконт де Лиль чрезвычайно ясно обнаружил психологический смысл этого возвращения...

Там мы читаем у него, что поэзия уже не будет более порождать героические действия и внушать общественную добродетель, потому что теперь, как и во все эпохи литературного упадка, ее священный язык может выражать

только узкие личные переживания... и неспособен более учить людей.

Теперь, по словам будущего парнасца, задача поэзии заключается в том, чтобы «дать идеальную жизнь» тому, у кого уже нет «жизни реальной»... Этими глубокими словами раскрывается вся психологическая тайна склонности к искусству для искусства.

... общественный интерес отсутствовал у французских реалистов. Вследствие этого изображение «любовой связи первого встречного виноторговца с первой встречной мелочной лавочницей» в конце концов сделалось неинтересным, скучным и даже просто отвратительным. В своих первых произведениях... сам Гюисманс был чистейшим натуралистом. Но ему надоело изображение «семи смертных грехов» (опять его слова), и он отказался от натурализма, по немецкому выражению, вместе с водой выплеснув из ванны ребенка.

Сочинение подобных типов лишней раз подтверждало справедливость той мысли Леконта де-Лилия, что там, где нет реальной жизни, задача поэзии состоит в создании жизни идеальной.

Пример Гюисманса опять показывает, что художественное произведение не может обойтись без идейного содержания. Но когда художники становятся слепыми по отношению к важнейшим общественным течениям своего времени, тогда очень сильно понижается в своей внутренней стоимости природа идей, выражаемых ими в своих произведениях. А от этого неизбежно страдают и эти последние.

За что презирали романтики современных им «буржуа»? Мы уже знаем за что: за то, что «буржуа» выше всего ставили, по словам Теодора де-Бонвилля, пятифранковую монету. А что защищают в своих произведениях художники вроде де-Кюреля, Бурже и Гамсуна? Те общественные отношения, которые служат для буржуазии источником большого числа пятифранковых монет. Как далеки эти художники от романтизма доброго, старого времени!