

Филологические науки

Николаев П. А.

Существует ли «обществен-
ный эквивалент» литературы?

1

1966

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

1. Статьи, присылаемые в редакцию, должны иметь рекомендацию соответствующей кафедры вуза.

2. Статьи, небрежно написанные и плохо оформленные, редколлегией не рассматриваются. Рукописи должны представляться в двух экземплярах, в готовом для печати виде, хорошо обработанные литературно и подписанные автором. И текст, и подстрочные примечания должны быть напечатаны на машинке с нормальным шрифтом (не на портативной), через два интервала.

После подписи указываются сведения об авторе: фамилия, имя, место работы, занимаемая должность, ученая степень, домашний адрес, телефон.

3. Объем статьи не должен превышать 24 стр., объем рецензии — не более 12 стр. машинописи.

4. Все цитаты и ссылки в статье должны быть тщательно выверены по первоисточникам и подписаны автором во втором экземпляре.

5. Представляемая в журнал хроника (научная жизнь вузов) должна визироваться руководителями кафедр или факультета. В хронике следует освещать работу научного учреждения или кафедры над большими и актуальными темами и проблемами языкознания и литературоведения.

6. При ссылках (в тексте и сносках) необходимо придерживаться порядка: автор, название книги или статьи, название издания, заключенное в кавычки, место издания, год издания, том, страницы. Нумерация сносок — сквозная.

7. Непринятые рукописи авторам не возвращаются.

8. Статьи, опубликованные или направленные в редакцию других журналов, не принимаются.

9. Журнал «Филологические науки» безгонорарный.

Дому Плеханова

- с благодарностью

12. VII. 66

П. А. Николаев

ДИСКУССИИ И ОБСУЖДЕНИЯ

**СУЩЕСТВУЕТ ЛИ «ОБЩЕСТВЕННЫЙ ЭКВИВАЛЕНТ»
ЛИТЕРАТУРЫ?**

(Г. В. Плеханов о двух актах литературной критики)

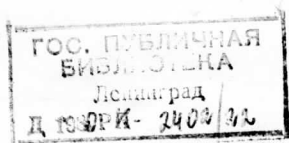
П. А. Николаев

Вопрос о методологических принципах Плеханова — теоретика искусства и литературы не перестал быть предметом дискуссий. Причем теперь он занял значительное место в зарубежной научной литературе. Нашему читателю известны некоторые оценки плехановской эстетики, данные буржуазными исследователями марксистской мысли. С одними из них мы можем согласиться: главным образом с теми, которые заключают в себе признание серьезности эстетических воззрений Плеханова; иные вызывают недоумение и протест.

В самом деле, разве справедливо противопоставлять эстетику Плеханова концепциям Маркса и Ленина и объявлять ее эклектической, как это сделал сравнительно недавно Э. Симмонс в своем обзоре, помещенном в сборнике «Преимственность и изменения в русской и советской мысли»? Можно ли считать верной точку зрения американского прагматиста Сиднея Хука, заявляющего в своей книге «Маркс и марксисты», что в сфере эстетики Плеханов был догматиком?

Естественно, что прогрессивные историки общественной мысли подходят объективнее к характеристике теоретического наследства Плеханова. Но, к сожалению, и среди них встречаются такие, которые ошибаются в своих суждениях о методологической сущности эстетических концепций выдающегося русского марксиста.

Приведу одно из свидетельств такого заблуждения, особенно досадного потому, что оно связано с неверной теоретической позицией в области искусства. В еженедельнике «France nouvelle» два года назад было помещено интервью «Об эстетике» А. Жизельбрешта, редактора журнала «La nouvelle critique» (в связи с дискуссиями о книге Роже Гароди «Реализм, который не знает границ»). В интервью говорится: «В течение долгого времени мое поколение жило эстетикой Плеханова. Это — марксистская эстетика, но она содержит социологическое объяснение произведений искусства. Противники марксизма использовали ее для того, чтобы свести марксистскую эстетику к одной лишь классовой точке зрения на искусство. Однако у Маркса можно найти немало того, что убеждает в недостаточности социологического истолкования искусства (далее А. Жизельбрешт ссылается на известное положение Маркса о греческом искусстве). В Советском Союзе продолжают пропагандировать эстетику Плеханова в то время, когда существует другая школа критики. Наследство Плеханова превалировало в сталинский период. Но сегодня в Советском Союзе отдают должное Виктору



Для Плеханова ¹²⁵
№ 3137 - ОТТ
Инв. кн. № 2

Шкловскому, который ставит проблемы иначе: он великолепным образом обращает внимание исследователей к формальным изысканиям»¹.

Прежде всего, здесь фактические ошибки. О каком «превалировании» наследства Плеханова в 30—40-е годы можно говорить, если оно тогда почти не изучалось, подвергаясь преимущественно критической «проработке»? О неосведомленности критика свидетельствуют и слова о В. Шкловском, который в последние годы прямо заявлял о своем пересмотре прежних формалистических концепций (например, во «Вступлении» к книге «Художественная проза. Размышления и разборы», 1959) и своей научной практикой доказывает серьезность подобного заявления.

Больше же всего в интервью удивляет противопоставление принципов «социологического» исследования формалистическим приемам анализа художественного произведения (поскольку предпочтение отдается последним).

Естественно, подобные взгляды заставляют с особым вниманием отнестись к плехановским принципам «социологического» изучения искусства и литературы, в частности, к его учению о двух актах литературной критики, включающему в себя и суждения об этих принципах.

Положение Плеханова о двух актах литературной критики (оно содержится в предисловии к третьему изданию сборника «За двадцать лет») широко известно. Первый акт (или первая задача) критики состоит, по Плеханову, в том, «чтобы перевести идею данного художественного произведения с языка искусства на язык социологии, чтобы найти то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления»². Вторым актом он считал «оценку эстетических достоинств разбираемого произведения» (XIV, 189).

Схема кажется простой и убедительной. Это подтверждают и многочисленные примеры из литературно-критической практики, использующей данную схему. Поэтому на первый взгляд трудно предположить возможность принципиальных разногласий относительно ее достоинств. Однако разногласия столь велики, а аргументация спорящих сторон столь разнообразна, что возникает ощущение теоретической сложности плехановского тезиса. Постепенно последнее оказывается очевидным. Противоположные мнения — начинаешь понимать — возникли не оттого, что положение о двух актах казалось удобным или неудобным рабочим приемом литературно-критического анализа. Разногласия имели разные теоретические предпосылки и связаны с различным истолкованием искусствоведческих и теоретико-литературных основ плехановской схемы. Не случайно бросается в глаза закономерность: чем активнее одна из спорящих сторон отвергает главные теоретические построения Плеханова, тем решительнее она отрицает и его «два акта», чем больше исследователь сочувствует Плеханову — теоретику искусства, тем он настойчивее защищает и указанный тезис. Вот почему рассмотрение этих противоположных оценок, а главным образом самого плехановского положения о «двух актах», может представить некоторый теоретический интерес.

Но предварительно — два замечания. Одно может показаться несущественным. Но, с моей точки зрения, оно отчасти должно предостеречь от предвзятости в оценке этих «актов» и попросту ликвидировать досадное недоразумение. Исследователи, упрекавшие Плеханова в со-

¹ «France nouvelle», 17/II—25/II, 1964.

² Г. В. Плеханов, Сочинения, М., Госиздат, т. XIV, стр. 183—184. Дальнейшие ссылки на это издание — в тексте.

циологическом схематизме, не заметили его стремления заменить термин «социологический эквивалент» другим термином. В том же, цитированном выше, «Предисловии» Плеханов, расширяя смысловое значение понятия, дал новое терминологическое обозначение последнего: «общественный эквивалент». Это, как увидим дальше, заключало в себе совсем немаловажное теоретическое содержание.

Второе замечание касается полемического характера плехановского тезиса о «двух актах». Плеханов называл полемику в литературе «борьбой за понятия»³. В подобной теоретической борьбе, как свидетельствует исторический опыт, весьма нередки и терминологическая неточность и такая категоричность в определениях, которая вызывает впечатление прямолинейности последних. В этих случаях подчас и диалектически мыслящие люди допускают метафизические построения (например, Чернышевский в полемике с Фишером по поводу прекрасного в действительности и в искусстве).

К таким случаям вполне применима мысль Плеханова о том, что, когда рождается что-то новое (в том числе и в идеологических явлениях), возможно несоответствие формы содержанию. Здесь — «форма» понятия плохо выражает «содержание» понятия. У самого Плеханова это происходило, в частности, тогда, когда он настаивал на существовании объективных и относительных эстетических критериев — некоторые формулировки давали повод говорить о его релятивизме.

Естественно предположить, что и скептическое отношение к плехановским «двум актам» вызывалось отчасти непониманием полемических обстоятельств, при которых рождался данный тезис⁴.

Строго говоря, осознание подобных обстоятельств есть одно из проявлений конкретно-исторического принципа рассмотрения проблемы. На это нужно обратить внимание еще и потому, что такая мысль, не будучи прямо выраженной, однако, логически вытекала из практики плехановского исследования литературно-критической борьбы в России. Достаточно, например, вспомнить, как Плеханов, неоднократно сопоставляя оценки пушкинского творчества, данные Белинским, Чернышевским и Писаревым, пытался определить исторические причины, которые могли бы объяснить полемическую запальчивость последнего, имевшую своими последствиями крайнюю односторонность характеристик. Тут дело, разумеется, не в использовании писаревского опыта, а в самом методе изучения такого явления, как полемическая деятельность Писарева — литературного критика.

К чему же сводятся основные возражения исследователей Плеханову как методологу литературной критики? Во-первых, Плеханов будто бы отделял одну от другой «социологические» и «художественные» задачи марксистской критики, т. е. научное объяснение и оценку явлений искусства⁵. Этот упрек кажется неожиданным и даже несколько загадочным: что за странная характеристика задач критики, почему, например, «художественная» — это «оценка»?

Во-вторых, плехановская концепция «двух актов» будто бы возникла «из не совсем точного разъяснения основного положения исторического материализма. Для Плеханова идеология есть не отражение, а выраже-

³ Литературное наследие Г. В. Плеханова, Сборник VI, стр. 126.

⁴ К сожалению, в плехановедении, как правило, эти обстоятельства или не учитываются, или им не придается теоретического значения. Одно из немногих исключений — замечание Н. Ф. Бельчикова о полемическом характере плехановского подчеркивания объективного смысла литературно-критического анализа. См. его работу «Г. В. Плеханов — литературный критик», 1958, стр. 17—18.

⁵ История русской критики, Изд-во АН СССР, 1958, т. II, стр. 441.

ние данного общества»⁶. Этот упрек отличается определенностью, он понятен.

Бывают, конечно, некоторые варианты — исследователи вводят частные детали, говорящие о намерении дать свою, индивидуальную аргументацию негативного отношения к плехановской методологии, но сущность двух указанных возражений остается неизменной. Бросается в глаза, однако, следующая любопытная особенность в аргументации критиков Плеханова. В ней не находишь того, что, естественно, ожидаешь, — если не тождества, то хотя бы сходства теоретических предпосылок, на основе которых отрицаются методологические принципы литературной критики Плеханова (в его собственном определении).

Так, М. Розенталь, одним из первых (вслед за Луначарским) скептически отозвавшийся об указанных принципах, совсем иначе, чем авторы цитированных выше «Основ марксистско-ленинской эстетики», говорит об идеологии и одной из ее форм — искусстве: «С материалистической точки зрения искусство есть своеобразное идеологическое выражение общественных отношений»⁷ (курсив мой. — П. Н.). В «Основах...» же именно слово «выражение», употребленное Плехановым в аналогичном теоретическом конспекте, вызвало протест. Встречается «несогласованность» и более частного порядка, но также представляющая интерес. Например, в «Истории русской критики» и в «Основах...» дается совершенно различная характеристика взглядов Плеханова на специфику искусства. Это и само по себе странно, поскольку эти взгляды выражены вполне ясно. Но особенно это странно в данном случае потому, что трактовка Плехановым специфики искусства связана с положением о «двух актах» (что, в сущности, и осознается авторами «Основ...»).

Откуда такие противоречия? Главным образом, от отсутствия серьезной аргументации у критиков Плеханова и оттого, что их исходные точки зрения не обладают достаточной теоретической убедительностью и основательностью.

Вследствие этого и все скептические замечания о литературно-критических принципах Плеханова тоже оказываются несостоятельными.

Отделял ли Плеханов, например, «социологические» и «художественные» задачи критики? Утвердительный ответ на подобный вопрос — нетрудно догадаться — имеет то же происхождение, что и упреки Плеханову в «объективизме» (аналог — «социологическая» задача критики), который никак будто бы не был связан с эстетическим пристрастием (аналог — «художественные» задачи критики), иногда обнаруживаемым Плехановым. Причем, как известно, «объективизм» считался теоретически закономерным в суждениях Плеханова, а эстетическая заинтересованность — случайной, обусловленной лишь «вкусом» Плеханова. Но дело обстояло совсем не так.

Критик-социолог, озабоченный прежде всего определением «общественного эквивалента» искусства, Плеханов, однако, считал, что исследование художественного произведения может начинаться с изучения его эстетических достоинств. И только наличие последних подчас служило основанием для выявления указанного «эквивалента».

В статье «Столетие со дня рождения В. Г. Белинского», отвечая на собственный вопрос о том, что такое литературная критика, Плеханов сочувственно сослался на мнение первого русского революционного демократа: «Это — оценка художественных произведений»⁸. А далее, ха-

⁶ Основы марксистско-ленинской эстетики, Госполитиздат, 1960, стр. 151.

⁷ М. Розенталь, Вопросы эстетики Плеханова, 1939, стр. 66.

⁸ Литературное наследие Г. В. Плеханова, Сборник VI, стр. 139.

рактируя критические статьи Белинского как самое надежное руководство при изучении великой русской поэзии, Плеханов так раскрывает их замечательную особенность: «...могучая красота лермонтовской поэзии несравненно лучше чувствуется вами теперь, чем чувствовалась прежде, когда вам были еще незнакомы отзывы о ней Белинского»⁹; «статьи Белинского, посвященные поэзии Пушкина, раскрывают ее красоты и углубляют ее понимание. В сущности то же самое можно сказать и о статьях его, посвященных другим художникам слова»¹⁰.

«Раскрыть красоту» и «углубить понимание» — это и есть «два акта» критики. Но цитируемая статья не дает никаких оснований говорить о том, что Плеханов противопоставляет эти «акты». Интересная подробность: сказав, что статьи Белинского раскрывают красоту поэзии Пушкина и помогают глубже ее понять, Плеханов заявил, что последнее обстоятельство в пушкинском цикле статей великого критика «особенно заметно». Логично предположить, что, по мнению Плеханова, в статьях о Лермонтове преобладает момент эстетической оценки. В данном случае неважно, прав или неправ Плеханов в такой характеристике статей Белинского о Лермонтове и Пушкине. Важно то, что он, как видим, не подчеркивает превосходства одного «акта» над другим, подчиненности одного другому, не противопоставляет их.

В том же, что рассуждения Плеханова о литературно-критических принципах Белинского есть не что иное, как именно рассуждения о «двух актах», мы легко убеждаемся, анализируя плехановскую трактовку критического «понимания» поэзии. Понять художественное произведение, говорит Плеханов, значит понять его идею. Но не только идею. Необходимо выяснить, какие общественные обстоятельства породили ее. Если, например, основная идея лермонтовского стихотворения «Бородино» есть «жалоба поэта на современное ему поколение, дремлющее в бездействии», то, по Плеханову, критику (конечно, и вообще читателю) следует понять, «какие исторические обстоятельства вырвали эту жалобу из сердца Лермонтова»¹¹. Сопоставив эти замечания с прямым плехановским определением первого «акта» критики (из предисловия к третьему изданию сборника «За двадцать лет»), мы без труда обнаруживаем их сходство. Что же касается слов «раскрыть красоту», то они тем более совпадают с характеристикой второго «акта».

После такого сопоставления трудно говорить о том, что Плеханов не видит внутренних связей между «двумя актами» литературной критики. Теперь рассмотрим второе, главное, возражение Плеханову как методологу литературной критики. Верно ли, что концепция «двух актов» возникла из неточного истолкования Плехановым идеологии?

Бесспорно, что с точки зрения исторического материализма главной задачей научной критики должно быть выяснение «социального генезиса» художественного творчества. Плехановский тезис о «социологическом эквиваленте» и предполагал осуществление прежде всего этой задачи¹². Но ясно, что определять «социальный генезис», социальные источники и предпосылки творчества можно по-разному. Все зависит от того, как понимать само художественное творчество во всех его формах и в чем видеть его социальные источники. Плеханов понимал это

⁹ Литературное наследие Г. В. Плеханова, Сборник VI, стр. 139.

¹⁰ Там же, стр. 140.

¹¹ Там же, стр. 141.

¹² Но, разумеется, не только этой. А. Гурштейн правильно писал, что плехановский «социологический эквивалент» включает в себя и другое понятие: «социальная функция» творчества (А. Гурштейн, Избранные статьи, М., «Советский писатель», 1959, стр. 62).

так. Искусство есть идеология, и в качестве таковой оно имеет своим социальным источником (и, стало быть, выражает собой) стремления и настроения данного общества или данного общественного класса. Если речь идет об обществе, разделенном на классы. Как видим, это вполне историко-материалистическая постановка вопроса. Но ведь именно из нее выросло плехановское определение «первого акта» критики. Что значит найти «социологический (или «общественный») эквивалент» художественного произведения? Плеханов говорит: «...литературный критик, берущийся за оценку данного художественного явления, должен прежде всего выяснить себе, какая именно сторона общественного (или классового) сознания выражается в этом произведении» (XIV, 183). То, что при этом осуществляется «перевод» идеи произведения «с языка искусства на язык социологии» (там же), совсем не «унижает» искусство. Тезисом о подобном «перевод» Плеханов ничуть не объявляет искусство низшей формой мышления, а язык социологии — высшей логической формой¹³. Он выражает свою мысль очень ясно. Искусство есть искусство, критика есть наука. И в качестве таковой она должна оперировать логическими понятиями, содержание которых соответствует содержанию искусства как образного вида идеологии.

Для Плеханова подобное соответствие — явление очевидное, заметное особенно потому, что он считает искусство формой *выражения* определенной стороны общественного сознания художника: как ни трудна задача «перевода» этой стороны на язык понятий, она все-таки напрашивается сама собой. Гораздо труднее может выглядеть подобная задача при характеристике искусства как формы *отражения* жизни: как последнюю полно, во всех подробностях определить логическими понятиями?

Но, конечно, естественно возникают и иные вопросы. Может быть, в таком упрощении (сознательном или бессознательном) исследовательской задачи и заключается теоретическая ошибка Плеханова? Может быть, мысль о литературном критике, который должен выяснить, какая сторона общественного сознания выражена в произведении художника, ведет к социологическому схематизму, игнорирующему специфику искусства? И — главное: может быть, говоря об искусстве (как и вообще об идеологии), следует пользоваться только словом «отражение», а не «выражение»? Однако утвердительные ответы на эти вопросы не могут быть вполне справедливыми.

Бесспорно, что Плеханову вследствие его невнимания (отмеченного Лениным) к собственно гносеологическим проблемам не удалось выработать теорию, близкую к ленинской теории отражения. Поэтому мы не встретим у него теоретических положений, подобных тем, что всякой идеологии соответствует объективная истина, что картина изображает объективно существующую модель. В этом смысле Плеханов повторял ошибку некоторых западноевропейских марксистских теоретиков (например, Лафарга). Тем не менее нет оснований видеть лишь принципиальные различия между плехановской и ленинской концепциями: последние имеют точки соприкосновения.

Все дело в том, как трактовать ленинскую позицию. В своей содержательной и интересной статье о книге Ганса Коха «Марксизм и эстетика» М. Овсянников, говоря о ленинской теории отражения и противопоставляя ее взглядам Плеханова и Лафарга (они представляли искусство не как отражение действительности, а как «простое воплоще-

¹³ А именно так иногда исследователями истолковывались слова Плеханова.

ние тех или иных идей, как простой перевод идей в чувственно воспринимаемую форму», что вело «к отрицанию познавательного значения искусства») ¹⁴, истолковывает ее (применительно к искусству) несколько односторонне. Он полагает, что объективное содержание художественного произведения вполне определяется тезисом Ленина о Льве Толстом как зеркале русской революции и знаменитыми словами: «И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях» ¹⁵.

Дело, однако, в том, что этими словами не исчерпывается содержание ленинской концепции художественного творчества. Толстой, с точки зрения Ленина, явился зеркалом русской революции не только потому, что он был «великим художником», но и потому, что он одновременно был выразителем определенных настроений определенного класса. Величие Толстого, собственно, и обусловлено последним обстоятельством. Вспомним Ленина: «Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России» ¹⁶.

Как видим, Ленин отнюдь не противопоставляет две специфические особенности (или функции) художественного творчества, которые могут быть определены словами «отражение» и «выражение». Напротив, он помогает понять глубокую диалектическую связь между ними. В этом смысле интересна сама композиция статьи «Лев Толстой, как зеркало русской революции». Выдвинув в начале статьи тезис о «великом художнике», который «должен отразить...», Ленин затем тщательно исследует социальные истоки творчества Толстого. Он приходит к выводу о том, что величие и слабости Толстого обусловлены в конечном счете силой и слабостью патриархального русского крестьянства, идеологом которого он выступил. Сильная сторона идейного содержания творчества Толстого соответствовала крестьянской ненависти к помещицкому правительству, толстовские идеи непротivления злу насилем выражали настроение той части русского крестьянства, которая «плакала и молилась». Такую методологическому принципу Ленин следует и в других статьях о Толстом. В статье «Л. Н. Толстой» читаем: «В произведениях Толстого выразились и сила и слабость, и мощь и ограниченность именно крестьянского массового движения» ¹⁷. В статье «Л. Н. Толстой и современное рабочее движение» Ленин пишет: «Толстой стоит на точке зрения патриархального, наивного крестьянина» ¹⁸.

Повторяя эту мысль в статье «Л. Н. Толстой и его эпоха», Ленин, однако, снова пользуется тем терминологическим обозначением особенностей художественного творчества, которое мы встречали в начале статьи «Лев Толстой, как зеркало русской революции»: «отражение». Могут предположить, что подобный термин Ленин относит лишь к художественному творчеству как таковому, а термин «выражение» — к учению Толстого, преимущественно к публицистической стороне его творчества. Но такое предположение отвергается первой фразой статьи «Л. Н. Толстой и его эпоха», где слова об «эпохе», которая «рельефно отразилась», одинаково относятся как к художественным произведениям Толстого, так и к его учению. Словом, Ленин не видит непроходимых границ между «выражением» и «отражением».

¹⁴ Послесловие к книге Ганса Коха «Марксизм и эстетика», Изд-во «Прогресс», 1964, стр. 729.

¹⁵ В. И. Ленин о литературе и искусстве, 1957, стр. 201.

¹⁶ Там же, стр. 203.

¹⁷ Там же, стр. 207.

¹⁸ Там же, стр. 213.

Что из всего этого следует? То, что для отрицания плехановской «генетической» концепции искусства бесполезно искать опору в ленинской методологической позиции¹⁹.

Но термин «социологический» применительно к содержанию произведения может, конечно, вызвать возражения. Не потому, что им нельзя вообще пользоваться в литературоведении и искусствознании. Давно доказано, что «социологизм» в искусствознании — не побочный элемент, что поскольку эстетические отношения и искусство как одна из форм этих отношений носят социальный характер, постольку для изучения нужна методология, богатая социологическим анализом, и постольку, стало быть, последний должен входить в литературную критику как закономерный элемент. Известно, что вопрос о контакте критики с социологией — такая проблема, от правильного, не вульгарного решения которой зависит само существование подлинных критериев оценки искусства и литературы²⁰. Ведь можно сколько угодно твердить о необходимости изучать литературу в ее связях с жизнью, но если не будет понят, как любил говорить Плеханов, «инструмент» жизни, то никакое знание литературных закономерностей, специфики «образной формы» не даст критику настоящих критериев оценки. Но как же «инструмент» жизни можно понять без социологии?

Все это бесспорно. Тем не менее понятие «социологического эквивалента» уязвимо с терминологической точки зрения. При таком обозначении содержание художественного произведения, система взглядов автора, воплотившаяся в этом содержании, суживаются, заключаются лишь в социологические рамки. Хотя социологические представления занимают господствующее место в системе воззрений художника, интересующегося преимущественно социальными отношениями людей, социальными типами, к этим представлениям нельзя сводить содержание художественного произведения.

И Плеханов это, конечно, в общем понимал. Именно потому он почувствовал необходимость замены понятия «социологический эквивалент» менее определенным, но более широким и более полно раскрывающим содержание искусства понятием «общественный эквивалент». То, что при этом он не захотел окончательно отказаться от термина «социологический», объясняется его большим пристрастием к социологической проблематике, стремлением рассматривать искусство в социологическом аспекте. Но указанная терминологическая замена, значени которой сам Плеханов, возможно, до конца отчетливо и не осознал, была перспективной в теоретическом отношении.

Тезис об «общественном эквиваленте», который необходимо найти при изучении художественного произведения, открывает перед исследователем пути подлинного научного анализа. Связь искусства с общественной жизнью, как известно, не носит внешнего характера, она вытекает из самой специфической природы искусства, заложена в ее содержании последнего. Поэтому выяснение исследователем и критиком того, какая «сторона общественного сознания» выразилась в данном произ-

¹⁹ Убедительно сопоставление ленинских слов о Толстом как «выразителе» с рассуждениями Плеханова о том, какой стороной действительности преимущественно интересуется искусство: «...искусство начинается тогда, когда человек снова вызывает в себе чувства и мысли, испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и придает им известное образное выражение» (XIV, 2). Подобное сопоставление сделано В. Неждановым в статье «Несколько слов предмете эстетики», ВЛ, 1964, № 6, стр. 104.

²⁰ Этот вопрос хорошо исследован в статье Э. П. Сафроновой «О социологическом анализе в литературной критике», Научные труды Вильнюсского госуниверситета им. В. Капсукаса, вып. XXXI, Литература, т. II, 1960.

веденин, означает не игнорирование специфики искусства, а, напротив, верное ее понимание.

А если мы внимательно разберемся в том, что имел в виду Плеханов, говоря о «стороне общественного сознания», то совершенно невозможно будет считать его положение о «первом акте» критики вульгарно-социологическим. В этом случае в нем будет невозможно увидеть уменьшение познавательного смысла искусства, узкое представление о его содержании. Ни в предисловии к сборнику «За двадцать лет», ни в других работах Плеханов не считает «стороной общественного сознания» лишь субъективные теоретические представления писателя или его личные социальные пристрастия и симпатии, обусловленные его социальным положением. Она понимается Плехановым очень широко — как выражение социального опыта нескольких сословий, как противоречивое общественное «самосознание»²¹. По концепции Плеханова, мировоззрение писателя шире его классовых симпатий, и поэтому он может выражать такие стороны сознания, которые порождены социальной практикой всего общества. Стало быть, выяснив, какая именно сторона общественного сознания нашла свое выражение в творчестве данного писателя (или в данном произведении), критик раскроет не субъективные пристрастия писателя, а объективное социальное содержание его произведения.

Но тут мы сталкиваемся с одним немаловажным обстоятельством. Оказывается, в сущности, и нет принципиального различия между понятием «отражение» и «выражение» — подобное различие возникает при одностороннем истолковании этих понятий. Апелляция исключительно к тому или иному понятию (вернее, термину) порождается чаще всего именно этой односторонностью. Как только исчезала надобность в такой апелляции, Плеханов пользовался обоими терминами на «равных правах». В книге о Чернышевском в одном месте он, сочувственно излагая мысль Чернышевского, пишет, что «литература должна быть выражением общественного самосознания» (V, 305). В другом месте этой книги Плеханов говорит: «...поэзия всегда является отражением общественной жизни, ...поэзия, желающая оставаться «чистой», отражает лишь общественный индифферентизм создавшего ее общественного слоя» (V, 356). В статье «Генрик Ибсен» (служащей, кстати сказать, самой лучшей иллюстрацией плехановских тезисов о «двух актах» критики и «общественном эквиваленте») Плеханов, определяя сущность искусства, пользуется тем же термином, что и Ленин — «зеркало»: «литература и искусство представляют собою зеркало общественной жизни» (XIV, 198)²².

А в одной из статей 1910 г. о Чернышевском Плеханов, сочувственно излагая мысль великого критика о литературе гоголевского периода, пишет, что последняя «стала тем, чем должна быть всякая литература: *выражением народного самосознания*»²³.

Подобное замечание снова заставляет с недоверием отнестись к мнению о «вульгарном социологизме» Плеханова, об «абсолютизации» им классовости литературы. Можно понять самих вульгарных социологов, породивших это мнение, — они не связывали идеологические взгляды

²¹ Правда, Плеханов иногда отступал от такого методологического принципа (например, в некоторых статьях о Толстом).

²² В плане «Истории русской общественной мысли» Плеханова один из вариантов названия последней главы был таким: «Отражение освободительного движения в ... изящной литературе». А вот один из пунктов плана этой главы: «Отражение в беллетристике девяностых годов идейной борьбы марксистов с народниками» (Архив Дома Плеханова, № 6243, ед. хр. Р. 36 1а, л. 26).

²³ Литературное наследие Г. В. Плеханова, Сборник VI, стр. 200.

писателей с отражением в их творчестве народных интересов и поэтому игнорировали плехановские высказывания, не соответствовавшие их прямолинейным концепциям. Труднее понять противников вульгарной социологии, не замечающих попыток Плеханова (как видим, теоретически обоснованных) увидеть в художественном произведении выражение «народного самосознания», народных интересов.

А Плеханов был весьма последователен в этих попытках, что легко подтвердить, сравнив его статьи о народниках (80-е годы) со статьями «Искусство и общественная жизнь» (1912). В основе его исследования народничества как литературного направления лежала мысль о том, что оно, это направление, «возникло из стремления нашего образованного разночинца выяснить себе весь склад народной жизни» (X, 61). Через двадцать с лишним лет Плеханов пишет: «И заметьте, что итальянское искусство выросло на единстве настроения между массой и художниками»²⁴. Ясно, что при такой постановке вопроса Плеханов не мог сводить искусствоведческий или литературно-критический анализ художественного произведения к выяснению лишь классовой позиции автора²⁵. Правда, некоторые историко-литературные характеристики Плеханова (поэзия Пушкина, Лермонтова — «преимущественно поэзия высшего дворянского сословия» — X, 379), историко-литературные ошибки (недооценка крестьянской темы в творчестве Пушкина) могут заставить усомниться в справедливости такого вывода. Дело, однако, в том, что Плеханов и в подобных случаях не считал писателей выразителями лишь сословных интересов, да и сословную ограниченность он видел не в их точке зрения, а главным образом в предмете изображения.

Здесь не место рассматривать подробно проблему народности у Плеханова, но следует заметить, что ее внимательное изучение (в частности, в связи с проблемой периодизации русской литературы XIX в.) заставляет вновь говорить о методологической близости Плеханова и Ленина. Ленин, как известно, дал ключ к познанию соотношения народности и классовости (без чего народность выступает как некое надклассовое, отвлеченное свойство) и своим учением об этапах освободительного движения создал научные основы понимания исторической изменчивости и конкретности самого содержания народности. В плехановских сопоставлениях поэзии Некрасова и Пушкина угадываются подобные же теоретические установки.

Впрочем, надо заметить, что плехановская концепция народности претерпевала изменения. В меньшевистский период деятельности вследствие неправильного понимания роли крестьянства Плеханов чрезвычайно узко смотрел на самое понятие «народ». Более того, неверное представление о тактике рабочего класса делало еще более ограниченной его концепцию народности, лишало ее историзма и перспективности. Известно, что Плеханов не поднялся до осознания высшей степени народности — коммунистической партийности. Все это заставляет говорить и о методологическом различии ленинской и плехановской трактовки категории народности.

Вместе с тем обращение Плеханова к этой категории в некоторой степени может считаться дополнительным свидетельством и широкого теоретического подхода Плеханова к содержанию «общественного эквивалента» литературы и понимания социально-исторической конкретности этого содержания.

²⁴ Литературное наследие Г. В. Плеханова, сб. III, стр. 225.

²⁵ Это впервые отмечено Н. Ф. Бельчиковым в цит. соч., стр. 22. Впрочем, исследователь пишет о непоследовательности Плеханова в данном вопросе.

Плеханов предполагал возможность узкого, вульгарного истолкования тезиса об «общественном эквиваленте» — его известные слова о «злоупотреблении» правильным методом возникли именно в тот момент, когда Плеханов давал характеристику «первого акта» критики. Он считал это обычным явлением и степень «злоупотребления» методом ставил в прямую зависимость от серьезности последнего: чем труднее его усвоить, тем естественнее допустить «нелепые» злоупотребления им, что, разумеется, не может быть доводом против серьезного метода.

Свой метод «материалистической критики» (XIV, 189) Плеханов имел все основания считать сложным не потому только, что сложен ее «первый акт». Дело в том, что критика не может ограничиться нахождением «общественного эквивалента». Она включает в себя закономерно «второй акт», и его игнорирование есть измена специфической, «собственной», природе критики. Теоретическая мотивировка этого положения, по Плеханову, состоит в следующем. Художественные достоинства, которые определяются «вторым актом», — это те особенности художественного творчества, которые находятся в тесной причинной связи с общественным настроением, обусловленным в свою очередь общественными отношениями времени.

Это соответствовало основным методологическим принципам Плеханова, который всегда полагал, что с точки зрения «материалистического понимания» идеологий все специфические особенности последних объясняются общественными, историческими обстоятельствами. Как известно, например, многие жанровые явления во французском искусстве XVIII в. он связывал с социально-историческими предпосылками. Художественные достоинства и недостатки народнической беллетристики, как мы знаем, он объяснял в конечном счете системой взглядов ее создателей, как она закономерно складывалась в 70—80-е годы.

Отсюда становятся понятными причины глубоких внутренних связей между «двумя актами» критики, причины, по которым «социология не должна затворять двери перед эстетикой» (XIV, 189). Но Плеханов не ограничивается констатацией и соответствующей мотивировкой подобных связей. Он ставит вопрос еще глубже.

По его концепции, «первый акт» предполагает «второй» как свое необходимое дополнение не просто потому, что таково элементарное условие критического анализа, учитывающего две стороны художественного произведения: содержание и форму. Плеханов исходит из глубокого понимания единства, взаимодействия содержания и формы и утверждает, что нельзя ограничиваться «первым актом», ибо самодовлеющее исследование «общественного эквивалента» «будет неполным и, следовательно, неточным» (XIV, 189) без оценки художественного своеобразия произведения. То есть, сам «эквивалент» нельзя выяснить до конца, не оценив художественных достоинств произведения. Так признается активность, содержательность художественной формы.

Но окончательное представление о «двух актах» критики составляет после изучения литературно-критической практики Плеханова. В этих целях обратимся к упомянутой выше статье «Генрик Ибсен»²⁶.

²⁶ Эта статья также получила в современной научной литературе совершенно противоположные оценки. В «Основах марксистско-ленинской эстетики» говорится, что в статьях об Ибсене Плеханова «постигает неудача», поскольку он в них «придерживается своих ошибочных общетеоретических установок» (стр. 151; имеется в виду прежде всего учение о «двух актах» критики). В книге Г. Фридлендера «К. Маркс и Ф. Энгельс и ~~литература~~ литературы» (М., 1962), наоборот, статья Плеханова называется «замечательной» и плехановская характеристика Ибсена сближается с суждениями Энгельса о норвежском драматурге (стр. 314).

В ней заключен богатый теоретический материал, относящийся к проблемам взаимоотношения художника и общественной среды, мировоззрения и творчества, содержания и формы в искусстве. Литературно-критические принципы Плеханова в ней имеют, так сказать, хорошую теоретическую опору. Естественно, что статья должна была оказаться неплохой иллюстрацией к тезисам о «двух актах».

Плеханов видит трагизм положения Ибсена в том, что этот цельный человек по воле обстоятельств оказывался в глубочайших противоречиях. Отсюда драматизм в его восприятии мира и историческая бесперспективность в позитивном разрешении мучивших его социально-нравственных проблем. Беспощадное отрицание сменялось наивными проповедями и иллюзорными надеждами. Отрицательное отношение к политике, благородное в своих нравственных источниках, оборачивалось слабостью идейных устремлений.

Всему этому надо было дать социологическое объяснение, и Плеханов находит его. Он детально характеризует социальные условия, сформировавшие Ибсена. Это — условия мелкобуржуазного существования со всеми специфическими подробностями, какие могли возникнуть в определенных национальных рамках. Конечно, взаимоотношения Ибсена с мелкобуржуазной средой были очень сложными; она не подавила его личность, мало того, случилось так, что он восстал против этой среды. Причем, как всякая сильная и одаренная личность, Ибсен шел по «дороге протеста» «своей особой походкой». Но, по мнению Плеханова, общественный детерминизм человеческого поведения сказался и здесь: «...куда ведет эта дорога, это зависит от общественной среды, окружающей протестующую личность... Ибсен родился, вырос и возмужал в мелкобуржуазной среде, и характер его отрицания был, так сказать, предопределен характером этой среды» (XIV, 211).

Что это значит? Испытывая духовное превосходство над средой, Ибсен стоял очень уединенно, ибо его интересы не могли совпадать с интересами большинства. Происходило это потому, что в подобной среде не было большинства, способного восстать против ее уродливых социальных и нравственных норм. В свою очередь уединенность естественно могла привести к одобрению весьма индивидуалистических форм «бунта». У Ибсена это выразилось в отношении к Бранду, его, по словам Плеханова, «духовному сыну» (XIV, 214). Беспощадный суд Бранда над мелкобуржуазным лицемерием революционен лишь по форме, по существу он просто бессодержателен, ибо не имеет социальной опоры. Если в развитом капиталистическом обществе есть класс, способный увлечься всем передовым, то в филистерском обществе, характерном для Норвегии времен Ибсена, он отсутствует. Неудивительно, говорит Плеханов, что Ибсен и не вспоминает о таком классе. Поэтому филиппики драматурга и его героев чаще всего носили отвлеченный характер — «от человека к человеку», в пределах морали (нравственное усовершенствование, «очищение своей воли», «освобождение своего духа» — XIV, 225).

Ибсен, пишет Плеханов, «не умел найти выхода из области морали в политику» (XIV, 225). Поэтому его любимому герою Бранду дорого только то, что «вечно», поэтому Бранд поворачивается спиной ко всему «новому» как «временному», и в итоге его отрицание оказывается бессходным и безрезультатным. Его диалектике, говорит Плеханов, не хватает отрицания отрицания.

Свои «социологические» наблюдения над подобным идейным консерватизмом Плеханов (вновь говоря о среде, окружавшей Ибсена) подытожил следующим образом: «Эта среда была достаточно опреде-

ленна для того, чтобы вызвать в Ибсене отрицательное отношение к ней, но она была недостаточно определена, — потому что слишком неразвита, — для того, чтобы породить в нем определенное стремление к чему-нибудь «новому». Потому-то у него и не было силы произнести волшебные слова, способные вызвать образ будущего. Потому-то он и заблудился в пустыне безвыходного и бесплодного отрицания. Методологическая ошибка Бранда получает, таким образом, свое социологическое объяснение» (XIV, 228).

Так выглядит на практике «первый акт» плехановской критики. Не будем сейчас говорить о его конкретном историко-литературном содержании: возможно, Плеханов не учел кое-каких деталей, характеризующих мировоззрение Ибсена, отчего «акт» может показаться несколько схематичным. Нас интересует сейчас самый метод критики и, следовательно, научная перспективность данной «схемы». Но она, конечно, перспективна, что подтверждается и сопоставлением с литературно-критическими наблюдениями (относящимися не только к Ибсену) основоположников научной методологии и опытом специального литературоведческого исследования творчества норвежского драматурга²⁷. Как же выглядит «второй акт», и верно ли, что без оценки художественного своеобразия нельзя до конца, полно определить «общественный эквивалент» произведения?

Ибсен как художник, с точки зрения Плеханова, обнаруживает свое пристрастие, с одной стороны, к психологизму, а с другой — к символам. Первое великолепно проявляется в «бесподобном» изображении филистерского общества, мелкого буржуа в его обычном духовном состоянии. Образы-символы возникают тогда, когда филистер начинает заниматься самоусовершенствованием, «очищать свою волю». Персонаж перестает быть психологическим типом и превращается в «назидательно-скучную отвлеченность» (XIV, 228—229).

Что же достигается анализом этих двух сторон творчества Ибсена? Плеханов считает, что внимательное изучение психологизма представляет познавательный интерес для всякого, желающего знать особенности мелкой буржуазии, и обязательно для социолога (иллюстрируя эту мысль, он приводит соответствующий пример из пьесы о докторе Стокмане). Изучение символов менее интересно в широком познавательном смысле, но и оно необходимо: без него трудно понять Ибсена в целом.

В соответствии со своей концепцией художественного образа, утверждающей конкретность последнего, Плеханов отрицательно относится к образам-символам у Ибсена, ибо они «бледны», в них мало «живой жизни», а есть лишь «отдаленный намек» на действительность (XIV, 228). Но в этом своем качестве они-то и обнажают отчетливо слабости мирозерцания Ибсена: отвлеченность его позитивных программ и пр. Интересно и то, что именно символы показывают сомнения Ибсена в правильности указанных программ. Как часто бывало с крупными художниками, не знавшими, что делать со своими героями, воплощавшими отвлеченные идеалы, Ибсен колеблется в выборе сюжетных путей для своих «идеальных людей», «людей-пуделей», чаще всего обрывая повествование. Плеханов справедливо замечает, что Ибсен или опускает занавес тотчас после «просветления» героев, или сообщает об их

²⁷ См. книгу В. Адмони, Генрик Ибсен. Очерк творчества, М., Гослитиздат, 1956. Кстати, В. Адмони и прямо соглашается со всеми основными выводами Плеханова относительно мирозерцания и творчества норвежского драматурга.

случайной гибели²⁸. Это — многозначительная подробность. Но только заметив и осмыслив ее, можно окончательно понять и отчетливо представить всю сложность и противоречивость мирозерцания Ибсена. Характерное для него соотношение беспощадного отрицания филистерства и иллюзорных упований на «просветление» приобретало законченное выражение именно в художественном психологизме и отвлеченных символах. Поэтому исследовать последние означало изучать не только то, как, но и то, как а я сторона общественного сознания нашла свое выражение в художественном творчестве. В переводе на язык плехановской терминологии это и означает, что «второй акт» критики участвует в осуществлении задач «первого акта», существенно дополняя его.

Недаром, охарактеризовав сильные и слабые качества образной системы у Ибсена и найдя им соответствие во всем мирозерцании драматурга, Плеханов снова возвращается к социально-историческому объяснению его позиции. Но теперь, поскольку в процессе анализа установлены связи между социальными обстоятельствами, мировоззрением писателя и особенностями его художественного повествования, вопрос об «общественном эквиваленте» не мог бы показаться искусственным. Он хорошо обоснован и социологически и эстетически.

Подобные случаи нередки в исследовательской практике Плеханова. Может быть, еще более показателен в этом отношении известный анализ Плехановым пьесы Гамсуна «У врат царства», когда исследователь в огромных художественных просчетах драматурга увидел естественный результат его идеологических заблуждений и дал им социологическое объяснение.

Литературно-критическая практика Плеханова, осуществлявшая его теоретические принципы, заставляет серьезно отнестись к тезису об «общественном эквиваленте» литературы. Он имеет определенное значение для литературоведения. Он не отводит литературоведческому анализу подчиненную роль — для выполнения только задач социологического исследования. Литературная критика, в интерпретации Плеханова, это не критика «по поводу» (в статье о романе фон-Лоренца «Крестьянин» Плеханов без сочувствия писал о подобной критике), это не просто анализ изображенных в произведении жизненных фактов²⁹, это — анализ литературы в собственном смысле слова³⁰.

²⁸ Последнее вызвало у Плеханова аналогию с Тургеневым, который привел Барзова и Инсарова, не зная, что с ними делать дальше, к физической смерти. Мысль о «занавесе» заставляет вспомнить финалы романов Достоевского «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы». Достоевский тоже опускал «занавес», сомневаясь в правдоподобии картины счастливой жизни «просветленных» героев. Если бы в данном случае речь шла о творческом методе Ибсена, следовало бы заметить, что указанные колебания драматурга сказывались в его реалистических принципах изображения и в отступлении от них.

²⁹ Подобную критику Плеханов соглашался признать публицистической, подчеркивая ее отличие от социологической критики. Прочитав в книге А. М. Скабичевского замечания о взглядах Добролюбова на критику, которая «была чисто публицистическая, имея дело с анализом не самих произведений, а тех фактов жизни, которые в произведениях изображаются», Плеханов на полях поставил «NB», а на обложке книги написал: «Определение публицистической критики. Чем она отличается от социологической» (это, впрочем, не означало, что Плеханов согласился со Скабичевским в истолковании литературно-критической концепции Добролюбова). Библиотека Дома Плеханова. История новейшей русской литературы 1848—1898 гг. А. М. Скабичевского, изд. 4, СПб., 1900, стр. 76, шифр. Д.6211.

³⁰ Об этом же говорит и сочувственное отношение Плеханова к принципам «реальной критики» Добролюбова. На полях статьи Добролюбова против слов: «Точно так же реальная критика не допускает и навязывания автору чужих мыслей. Пред ее судом стоят лица, созданные автором, и их действия» Плеханов написал: «Крайне важно» (подчеркнуто Плехановым). Библиотека Дома Плеханова. Сочинения Н. А. Добролюбова, т. III, СПб., 1885, стр. 13, шифр Д.6256.

Тезис об «общественном эквиваленте» имеет теоретико-литературное значение, помогая понять идеологическую природу искусства. Он признает познавательное значение искусства, ибо не сводит содержание последнего к социальным пристрастиям и теоретическим «нормам» автора. Упреки Плеханову в социологическом схематизме снимаются хотя бы одним его замечанием о том, что у художников Успенского и Горького «может многому научиться самый ученый социолог», ибо в них — «целое откровение» (XXIV, 276). Чему бы мог научиться «самый ученый социолог», если бы содержание, «общественный эквивалент» произведений Успенского сводился лишь к народническим доктринам, составляющим теоретическую «норму» писателя?

Такое же теоретико-литературное значение имеет и тезис о «втором акте» критики, который предостерегает, с одной стороны, от вульгарного социологизма, а с другой — от описательной и субъективной характеристики художественной формы.

Кафедра теории литературы филологического ф-та МГУ

2/6 80

3/37

**УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ПЕРИОДИЧЕСКИХ
ИЗДАНИЙ, ПРИНЯТЫЕ В ЖУРНАЛЕ
«ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ»**

ВДИ	— Вестник древней истории
ВИ	— Вопросы истории
ВЛ	— Вопросы литературы
ВЛУ	— Вестник Ленинградского университета
ВМУ	— Вестник Московского университета
ВФ	— Вопросы философии
ВЯ	— Вопросы языкознания
ЖМНП	— Журнал Министерства народного просвещения
ИАН ОЛЯ	— Известия АН СССР. Отделение литературы и языка
ИОРЯС	— Известия отделения русского языка и словесности Имп. Акад. наук
«Ин. яз. в шк.»	— Иностраный язык в школе
«Лит. в шк.»	— Литература в школе
РЛ	— Русская литература
РФВ	— Русский филологический вестник
«Рус. яз. в шк.»	— Русский язык в школе

за 1 руб.

Индекс 71031

~~Д5~~
Н-63

Отт.
3137

Инв. кн. №2.