



Г. Плеханов об искусстве.

I.

Известно, что Маркс и Энгельс пользовались диалектическим методом объективного идеализма Гегеля. Плеханов остается верен во всех своих трудах взглядам основателей научного социализма и гегелевской диалектике. Эти взгляды проходят красной нитью не только в его произведениях, трактующих о социальных вопросах, но и в тех, которые посвящены разработке искусства и литературы. Как последовательный материалист, он пользуется в своих исторических исследованиях некоторыми взглядами Дарвина.

Как известно, по Гегелю, весь мировой исторический процесс есть проявление абсолютной идеи или объективного духа. Плеханов рассматривает, вместе с Марксом и Энгельсом, мировой процесс, как движение материи, а исторический процесс, — как результат развития общества вследствие развития средств производства. С этой именно точки зрения Плеханов не только рассматривает явления социального характера, связь которых с материальными причинами очевидна для всех, но и такие явления, которые на первый взгляд кажутся трудно связуемыми с названными причинами. К таковым, например, принадлежит область прекрасного в его целом и вопросы искусства и литературы в частности. Чем объясняется эстетическое развитие человечества? Природой ли человека вообще? Или же развитием общественных отношений?

Люди, занимавшиеся прежде эстетикой, ставили эти вопросы на идеалистическую почву. Они больше всего занимались метафизической проблемой о том, что есть прекрасное *an sich*—само по себе. Теперь их приходится перенести прежде всего на почву этнологии.

Плеханов позвятил эстетическим вопросам много внимания, но он смотрит на них с точки зрения развития. Понятие красоты не абсолютно и не может быть таковым; оно меняется в зависимости от места и времени, словом, от внешних условий, окружающих людей, от всего жизненного уклада и их психологии. В статье «Об искусстве» Плеханов ссылается на Дарвина, который, рядом с утверждением, что у животных сильно развито чувство прекрасного, говорит в то же время о том, что само понятие красоты не имеет у людей постоянного характера. Плеханов делает из этого положения тот вывод, что развитие понятия прекрасного объясняется не природой человека, а теми внешними условиями, под влиянием которых меняется сама природа человека. Что прекрасное не имеет абсолютной ценности, доказывается тем обстоятельством, что суждения о нем, неодинаковы не только у людей различных рас и народностей, но часто и различных классов. Что люди одной расы неодинаково думают об этом предмете, доказывает, что не в расовых особенностях, — если таковые и признать постоянными, — т.-е. не в биологии нужно искать причину различия вкусов и изменчивости эстетических суждений.

Но если Плеханов ищет происхождения эстетических норм и вкусов не в человеческой природе, то это отнюдь не значит, что он отрицает существование чувства прекрасного в человеке. Он, наоборот, признает наличие эстетических эмоций и способность к наслаждению ими не только у людей цивилизованных стран, но и у дикарей. Плеханов приводит этнографические данные, доказывающие, что уже дикари умеют наслаждаться известными сочетаниями линий и красок. Но эти эмоции, которые даже у людей отсталой культуры вызываются известными сочетаниями красок, цветов и линий, Плеханов не считает врожденными или субъективными, а развившимися, в свою очередь, от соприкосновения человека с внешним миром. Точно так же, как идеалист-диалектик, Гегель говорит, что субъективные чувства прекрасного являются продуктом объективного духа и вызываются им, материалист-диалектик Плеханов утверждает, что эстетические эмоции людей вызываются и вкладываются в определенные формы и содержание под влиянием объективного материального мира. «Людям, равно как и многим животным, свойственно чувство прекрасного, т.-е. у них есть способности испытывать особого рода («эстетическое») удоволь-

ствие под влиянием известных вещей и явлений. Но какие именно вещи и явления доставляют им такое удовольствие, это зависит от условий, под влиянием которых они воспитываются, живут и действуют. *Природа человека* делает то, что у него *могут быть* эстетические вкусы и понятия. *Окружающие его условия* определяют собою переход этой *возможности в действительность*; ими объясняется то, что данный общественный человек (т.-е. данное общество, данный народ, данный класс) имеет именно эти эстетические вкусы и понятия, а не другие*).

Таким образом, мы видим, что, по мнению Плеханова, человек обладает способностью иметь эстетические эмоции; содержание же этих эмоций: эстетические ощущения, представления, идеи и суждения складываются у него в определенной форме под влиянием окружающей среды как внешней природы, так и социальной обстановки. Эстетические вкусы и понятия, являясь по своему определенному содержанию продуктом внешней среды — природы и социальных явлений, являются отражением реального объективного мира, несмотря на то, что они проходят через субъект. Их непостоянство даже служит доказательством их объективности, потому что, если бы они коренились в какой-то застывшей субъективной форме, они не обладали бы свойством текучести. Только потому, что окружающая человека среда постоянно меняется, по мере его приспособления к ней и ее к нему, меняются и его эстетические вкусы и понятия. Релятивизм вполне совместим с объективной философией диалектического материализма, в то время как метафизический материализм не был бы в состоянии совместить в одно целое истину релятивизма и материализма. Этим обстоятельством объясняется тот факт, что релятивист Чернышевский считал возможным найти постоянную и абсолютную ценность прекрасного, несмотря на то, что он сам постоянно подчеркивал изменимость человеческих понятий и вкусов.

«Чернышевский писал когда-то в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности»: «В растениях нам нравится свежесть, цвета и роскошь, богатство формы, обнаруживающие богатую силами, свежую жизнь. Увядающее растение нехорошо; растение, в котором

* Н. Бельтов. „За двадцать лет“. Издание третье. С.-Петербург, стр. 342—343.

мало жизненных соков, нехорошо». Диссертация Чернышевского—пример приложения к вопросам эстетики общих принципов Фейербахова материализма. Но история всегда была слабым местом этого материализма, и это хорошо видно из только-что цитированных нами строк. «В растениях нам нравится...» Кому же нам? Ведь вкусы людей чрезвычайно изменчивы, как на это не раз указывал в том же сочинении сам Чернышевский*).

Автор диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» выводил любовь людей к растениям из своего определения прекрасного, сущностью которого он считал жизнь. Плеханов показывает, что это определение Чернышевского не удовлетворительно. В статье «Искусство у первобытных народов» он приводит многочисленные данные, говорящие о том, что некоторые первобытные племена, жившие в местностях, богатых цветами, никогда не украшали себя ими. Наоборот, «Мотивы орнаментики» у этих племен берутся из животных и человеческих форм, потому что это охотничьи племена. Этот пример показывает, как образ жизни людей влияет на их эстетические вкусы.

II.

Плеханов, хотя и смотрит, как мы видели, на эстетические эмоции, как на чувства свойственные человеку, но он думает, что эстетические вкусы образуются в зависимости от внешней среды, от обстоятельств, лежащих вне субъекта. В этом духе он разрешает вопрос и о происхождении искусства. Идеалист Шиллер усматривал происхождение искусства в свойстве, присущем человеку от рождения, в стремлении к игре. Он назвал это свойство «Der Spieltrieb». В настоящее время не только субъективисты—романтики выдвигают теорию Шиллера относительно происхождения искусства, но и некоторые ученые. Спенсер объяснял происхождение игры у животных и у людей накоплением энергии до избытка. Немецкий ученый Гроос не удовлетворяется этим объяснением. Он находит, что теория Спенсера не всегда оправдывается в реальной жизни, что очень часто как дети, так и молодые животные играют по-

*) Бельтов *ibid*, стр. 353.

сле краткого отдыха, когда об избытке сил не может быть и речи. По его мнению, происхождение игры нужно искать в инстинктивном упражнении физических сил для будущей утилитарной деятельности. Таким образом Гроос, несмотря на утилитарный принцип, который он видит в игре, приходит к заключению, что игра старше труда, а следовательно и к тому, что начало искусства предшествует определенной деятельности человека. Плеханов обнаруживает ошибку, которая привела немецкого ученого к этому заключению. «Гроос, говорит Плеханов, рассматривал происхождение игры не с родовой точки зрения, а с индивидуальной; поэтому ему показалось, что игра старше полезной деятельности. У индивида игра, действительно, может явиться инстинктивным упражнением своих сил для будущей деятельности. Но этому инстинкту индивида должна была предшествовать полезная деятельность рода или вида. Таким образом, игра, хотя и может казаться предшественницей труда, она на самом деле следует за ним».

«По словам Спенсера, хищные животные ясно показывают нам, что их игра состоит из притворной охоты и притворной драки. Вся она есть «не что иное, как драматическое представление преследования добычи, т. е. идеальное удовлетворение разрушительных инстинктов, при отсутствии их реального удовлетворения». Что же это означает? Это означает то, что у животных содержание игры определяется той деятельностью, с помощью которой поддерживается их существование. Что же чему предшествует: игра утилитарной деятельности или утилитарная деятельность предшествует игре? Ясно, что *утилитарная деятельность предшествует игре, что первая «старше» второй*»*).

Если Гроос, считая игру предшественницей труда, видит в ней все же утилитарное содержание, то экономист Бюхер смотрит на нее, как на первоначальное природное свойство, не имеющее ничего общего с пользою. По его мнению человек начал приручение домашних животных не полезными, а теми, которые ему могли доставить большое удовольствие. «Развитие обрабатывающей промышленности, повидимому, всюду начинается с раскрашивания тела, татуировки, прокалывания или иного обезображивания отдельных частей тела, вслед за тем мало-помалу развивается изготовление ук-

*) Н. Бельтов. „Критика наших критиков“, стр. 353.

рашений, масок, рисунков на коре, иероглифов и т. п. занятий...» Таким образом, технические шноровки вырабатываются при играх и лишь постепенно получают полезное применение. А поэтому принятую прежде последовательность ступеней развития надо заменить прямо противоположной: игра старше труда, а искусство старше производства полезных предметов. *)

Плеханов опровергает только-что приведенное положение Бюхера теми же самыми доводами, которыми он опроверг Грооса. Бюхер по существу сделал ту же ошибку, что и Гроос. Он также взял за первоначальное состояние то, что на самом деле является уже высшей фазой развития. В данном пункте Плеханов солидарен со Спенсером, который находит, что у низших животных все силы организма расходятся на выполнение отравлений, необходимых для поддержания жизни. «Низшие животные знают только утилитарную деятельность. Но на высших ступенях животной лестницы дело обстоит не так. Здесь не все силы поглощаются утилитарной деятельностью. Благодаря лучшему питанию, в организме накапливается некоторый избыток силы, требующий выхода, и когда животное играет,—оно повинуетя именно этому требованию. Игра есть искусственное упражнение силы» (**).

Плеханов соглашается с этим положением Спенсера. Но он при этом имеет в виду не отдельное животное, а целый род или вид. Отдельное единичное животное может предаваться игре и в том случае, когда оно не обладает избытком силы. В данном случае могут быть верны наблюдения Грооса. Но силы рода увеличились в том смысле, что борьба за существование приняла другие формы вследствие приспособления, и животные получили возможность не только заниматься добыванием себе пропитания, а игрой. Причина игры в этом случае ясна. «Таково, говорит Плеханов, происхождение игры. А каково ее содержание? Другими словами: если в игре животное упражняет свои силы, то почему одно животное упражняет их так, а другое иначе; почему животным различных пород свойственны различные игры?» (***)

*) Ibid, стр. 382.

**) Ibid, стр. 383.

***) Ibid.

Мы уже знаем, как Плеханов отвечает на этот вопрос. По его мнению, игра животных определяется характером и способом их прежней деятельности, их борьбой за существование, то же самое он думает и о первобытном искусстве людей. Он приводит многочисленные примеры, свидетельствующие о том, что первоначальное искусство тесно связано с добыванием себе пищи дикарями. «Краснокожие Северной Америки пляшут свою «пляску бизона» как-раз в то время, когда им давно не попадались бизоны и когда им грозит голодная смерть. Пляска продолжается до тех пор, пока не покажутся бизоны, появление которых ставится индейцами в причинную связь с пляской» *).

В данном случае пляска не отделяется еще от добывания средств пропитания и считается, очевидно, непосредственной деятельностью для поддержания жизни. Но когда первоначальное искусство становится менее наивным, содержанием его все же остается изображение борьбы за существование. Дикари воспроизводят животных, за которыми им приходится охотиться, и те препятствия, которые им приходилось преодолевать. Содержанием этого искусства является, без сомнения, первоначальный труд человека, и предположение Бюхера, как и Грооса, как показывает Плеханов, не выдерживает ни малейшей критики.

«Характер художественной деятельности первобытного охотника совершенно недвусмысленно свидетельствует о том, что производство полезных предметов и вообще хозяйственная деятельность предшествовали у него возникновению искусства и наложили на него самую яркую печать. Что изображают рисунки чукчей? Различные сцены из охотничьей жизни. Ясно, что сначала чукчи стали заниматься охотой, а потом уже принялись воспроизводить свою охоту в рисунках. Точно также, если бушмены принялись изображать почти исключительно животных: павлинов, слонов, бегемотов, страусов и т. д., то это происходит потому, что эти животные играют огромную, решающую роль в их охотничьей жизни. Сначала человек стал к животным в определенные отношения (начал охотиться за ними), а потом уже — и именно потому, что он стал к ним в такие отношения, — у него родилось стремление рисовать этих животных».

*) Ibid, стр. 390.

«В виду всего сказанного, я твердо убежден в том, что мы не поймем ровно ничего в истории первобытного искусства, если мы не проникнемся тою мыслью, что труд старших искусства и что вообще человек сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения» *).

III.

Плеханов не признает и позднейшее искусство продуктом одних эстетических эмоций, и в нем он всегда находит отражение, уже более сложной в социальном отношении жизни человека. Как бы искусство ни казалось отдаленным от реальной жизни, в нем всегда выражается положение и стремление какой-нибудь части общества или какого-нибудь класса. В то время, как первобытное искусство отражает положение целого племени, недифференцированного, не разделенного на классы, в позднейшем искусстве проявляются вместе с интересами иногда целой нации или даже всего человечества и интересы отдельных классов и сословий. Мы считаем лишним долго останавливаться над тем, что Плеханов находит главную причину всего исторического процесса в развитии экономики. Эта теорема исторического материализма достаточно известна. Нам, в данном случае, интересно отметить только то, что он усматривает различие эстетических вкусов, с одной стороны, в способе борьбы за существование, с другой, в классовой психологии, в том, что каждому общественному классу свойственны свои привычки и вкусы. На высшей ступени культуры классовые интересы и особенности начинают играть такую же важную роль, как на низшей непосредственная производительная деятельность, определяющаяся окружающими условиями. Точно так же как содержание первобытного искусства связано со способом борьбы за существование, и позднейшее искусство отражает сущность общественного социального строительства людей в разные эпохи. В этом смысле взгляд Ипполита Тэна на содержание искусства,—поскольку он подчеркивает в нем проявление политического и экономического положения страны и состояния умов и нравов,—совершенно верен. Но Тэн не-

*) Ibid. стр. 399.

последователен, потому что он ставит человеческий дух или искусство и философию в зависимость от экономического и политического состояния общества, а экономическое и политическое состояние его—в зависимость от человеческого духа. На эту непоследовательность указал Бельтру в своем труде: «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю»: *«В целой цепи развития следствие, конечно, может в свою очередь явиться причиной, но она не может быть первоначальной причиной, потому что его существование обусловлено существованием первого».*

Плеханов, как мы уже отметили и как это само-собой разумеется, не отрицает того, что природа человека есть сочетание известных свойств, но он доказывает, что эти свойства, а главное их проявление в искусстве, зависят от причин социального характера. Само то положение, что игра есть дитя труда, доказывает, что без раздражательных способностей не было бы искусства. В этом смысле Плеханов признает правильными «законы подражания», указываемые Тардэ. Но он в то же время думает, что Тардэ неправ, поскольку он придает этим законам абсолютный характер, потому что человеку, в той же степени свойственна другая черта, совершенно противоположного характера, а именно не подражать, а противоречить. Дарвин назвал эту черту «началом антитеза», Гегель—«противоречием». Для диалектического материалиста Плеханова эта черта, как и другие человеческие свойства, не отделимы от содержания, благодаря которым они и проявляются. Подобно тому, как способность человека иметь известные эстетические эмоции не может сама создать их, а обнаруживается лишь благодаря внешнему чувственному миру, который вызывает эти эмоции, и так же, как способность играть еще не определяет собою содержание игры, так и свойственное человеческой психике стремление к противоречию может проявиться только в зависимости от материальных причин.

В истории литературы замечается эмпирический закон, который состоит в том, что за реалистическим направлением следует классическое, за классическим романтическое. Иногда после реализма переходят непосредственно к романтизму, и наоборот. Тут не место останавливаться на философском и теоретико-познавательном базисе этих школ и не это в данном случае важно. Брюнетьер видит причину появления различных школ в стремлении человека к противоречию. Плеханов

чувства противоречия реалистическая школа вызывает стремление к романтике, и наоборот. Для Плеханова не существует, как мы уже отметили, бессодержательных психических форм, все человеческие формы наполняются историческим, социальным содержанием.

«Когда реставрация Стюартов временно восстановила в Англии господство старого дворянства, это дворянство не только не обнаружило ни малейшего стремления *подражать* крайним представителям революционной мелкой буржуазии, пуританам, но проявило сильнейшую склонность к привычкам и вкусам, *прямо противоположным* пуританским правилам жизни. Пуританская строгость нравов уступила место самой невероятной распущенности. Тогда стало признаком хорошего тона любить и делать именно то, что запрещали пуритане. Пуритане были очень религиозны: светские люди времен реставрации щеголяли своим безбожием. Пуритане преследовали театр и литературу; их падение дало сигнал к новому и сильному увлечению театром и литературой». «Словом, тут действовало не *подражание*, а *противоречие*, которое, очевидно, тоже коренится в свойствах человеческой природы. Но почему же противоречие, коренящееся в свойствах человеческой природы, проявилось с такой силой в Англии XVII века во взаимных отношениях буржуазии и дворянства? Потому что это был век очень сильного обострения борьбы между дворянством и буржуазией, а лучше сказать—всем «третьим сословием» *).

Стремление противоречить, лежащее как бы в человеческой природе, только тогда начинает обнаруживаться, когда существуют противоречия в общественной жизни. В этом, т. е. в признании причинной связи между субъективными переживаниями и исторической действительностью, заключается основа исторического материализма. Разделение же людей на классы, обусловливаемое производственными отношениями, содействовало тому, что одновременно могут существовать очень различные направления мысли в философии и искусстве. При этом сложном общественном процессе подражание иногда уходит на задний план и человек более склоняется к отрицанию.

«Когда известное сословие является всеобщим поработителем в глазах остального населения, тогда и идеи, гос-

*) «За двадцать лет» стр. 343—344.

подвствующие в среде этого сословия, естественно, представляются населению идеями, достойными лишь поработителей. Общественное сознание вступает в «противоречие» с ними; оно увлекается *противоположными* идеями. Но мы уже сказали, что такого рода борьба никогда не ведется по всей линии: всегда остается известная часть идей, одинаково признаваемых и революционерами и защитниками старого. Самая же сильная атака направляется на те идеи, которые служат выражением самых вредных в данное время сторон отживающего строя. По отношению к этим сторонам идеологи-революционеры испытывают непреодолимое желание «противоречить» своим предшественникам. По отношению же к другим идеям, хотя бы и выросшим на почве старых общественных отношений, они остаются часто совершенно равнодушными, а иногда продолжают, по традиции, держаться за эти идеи. Так французские материалисты, ведя борьбу против философских и политических идей старого режима (т. е. против духовенства и дворянской монархии), оставили почти нетронутыми старые *литературные* предания. Правда, и здесь эстетические теории Дидро явились выражением новых общественных отношений. Но здесь борьба была очень слаба, потому что главные силы сосредоточились на другом поле. Здесь знамя восстания было поднято лишь после и притом такими людьми, которые, горячо сочувствуя свергнутому революцией старому режиму, должны были бы, по идее, сочувствовать и тем литературным взглядам, которые сложились в золотое время этого режима. Но и эта кажущаяся странность объясняется началом «противоречия». Как вы хотите, например, чтобы Шатобриан сочувствовал старой эстетической теории, когда Вольтер,—ненавидящий, зловерный Вольтер,—был одним из ее представителей» *).

Таким образом, мы получаем возможность открыть причину того или другого направления в искусстве и литературе только с помощью изучения классовой идеологии и всех форм, которые она принимает в действительности. Тэн в своей философии искусства только сумел связать расцвет народной жизни с развитием искусства, упадок в экономической и политической жизни с понижением творческих свойств людей. Но его объяснение появления различных на-

*) Бельтов «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» 1905 г., стр. 172.

правлений в искусстве ничего, собственно, не объясняет. Почему в историческом развитии искусства сильнее всего обнаруживается иногда действие закона подражания, а иногда действие закона отрицания или противоречия? Гораздо более верно и глубоко то объяснение, которое дает Плеханов.

Диалектический материализм — философия сложная, очень требующая внимательного отношения к изучаемым явлениям, и только при этом условии философия эта может быть благоприятной как по своим результатам, так и в смысле расширения кругозора и развития мысли. Последнее время раздавались протесты против стремления приложить марксистский метод к литературной критике. Критика некоторых марксистов была действительно, часто неглубока и неинтересна. Но в этом виноваты критики, а не марксизм. Нет такой теории, которой неглубокие люди не могли бы придать поверхностный характер. Мы старались, по возможности нам позволили размеры небольшой статьи, наметить как подходит настоящий марксист, который мыслит оригинально и тонко, к разрешению основных вопросов эстетики и искусства. Дальше мы постараемся показать метод марксистской критики, как он выразился в произведениях Плеханова.

IV.

В вопросе — какое направление в искусстве больше всего соответствует объективным законам действительности: классическое, романтическое или реалистическое, Плеханов стоит скорее всего на точке зрения реализма. Но он признает не тот реализм, которого часто придерживаются эстетики-позитивисты, а тот, который вытекает из диалектического материализма. Реализм не может быть назван истинным реализмом, если в нем изображена действительность в застывшей форме, и обойдены те новые явления и импульсы, которые должны повести к изменению этой действительности. Еще Аристотель высказывал взгляд, что искусство должно стремиться воспроизводить действительность не таковой, как она есть, а какой желательно людям, чтобы она была. Но мерило желательного, как и прекрасного для Аристотеля не будущее эмпирического мира, которое уже существует в зародыше в настоящем, а потусторонняя сверх-эмпирическая идея. В этом смысле он остался верен своему учителю Пла-

тону; для него, также, как и для последнего, идея красоты и добра происходила от другого, трансцендентного мира. Его эстетическая теория стремилась сочетать эмпирическое, материальное содержание со сверх-эмпирической идеей. Благодаря расцвету греческого искусства, в котором в очень яркой форме выразились все верования, обычаи и борьба за существование этого народа, Аристотель не мог не заметить, какую роль играет для искусства окружающая, реальная действительность.

Поэтому, несмотря на то, что для него сущностью прекрасного являлась трансцендентная идея, он понимал в то же время, что искусство имеет своим реальным содержанием окружающую эмпирическую действительность. Эстетическая теория Аристотеля базировалась, таким образом, как и его философия, на дуалистическом принципе; в ней получили право гражданства идеализм и материализм в одинаковой степени. Недостатком этой теории было перенесение сущности прекрасного за пределы действительности, но ее достоинством было требование от искусства гармонического сочетания между идеей и материальным содержанием.

Теоретики немецкого романтизма усматривали сущность прекрасного в абсолюте, значит также переносили его за пределы эмпирической действительности; в реальном, видимом мире они считали самым прекрасным искусство, или человеческое творчество. Эстетики объективного идеализма не отрицали существования прекрасного в эмпирической действительности; но они в то же время находили, что в человеке живет стремление освободить прекрасное, существующее в действительности, от недостатков, мешающих ему быть вполне удовлетворенным. Против этого взгляда выступил Чернышевский в своей диссертации: «Эстетические отношения искусства к действительности». Стоя всецело на объективной материалистической точке зрения Фейербаховской философии, Чернышевский отрицает, что искусство может содержать в себе больше красоты, чем действительность. В своем труде о Чернышевском Плеханов показывает, что, как ни глубока и остроумна его критика, в ней имеется тот недочет, что она не отмечает положительных ее сторон. Ошибка эстетиков-идеалистов лежала, по мнению Плеханова, не в том, что они считали импульсом художественного творчества неудовлетворенность тем прекрасным, которое встречается в действительности. В этом они были

правы, потому что жизнь не стоит на месте, потому что она развивается и потому, что ее развитие развивает несоответствие между тем, что есть, и тем, что, по мнению людей, должно быть. Значит в этом отношении идеалисты-эстетики не ошибались. Ошибка их состояла совсем в другом. Для них прекрасное было выражением абсолютной идеи, развитие которой, по их понятиям, лежало в основе всего мирового процесса.

Неудовлетворенность прекрасным действительности немецкие романтики и эстетики-идеалисты объясняли стремлением к абсолютному. Но этот же диалектический идеализм носил в себе совершенно противоположное объяснение этой неудовлетворенности, которое находилось в противоречии с абсолютным. Диалектический идеализм старой немецкой философии, как известно, отрицал стационарную концепцию мира, чем и уничтожал веру в *застывшие абсолюты*. «Когда Фейербах восстал против идеализма, он был совершенно прав», говорит Плеханов. «Точно также, когда его ученик Чернышевский восстал против идеалистического учения об искусстве, он совсем не ошибался. Он говорил совершенную правду, когда утверждал, что прекрасное есть жизнь «как она должна быть», и что искусство вообще занимается воспроизведением «хорошей жизни». Его ошибка заключалась лишь в том, что он недостаточно выяснил себе, каким образом развиваются в истории человеческие представления о «жизни». «Эстетические взгляды Чернышевского были *только зародышем* того правильного воззрения на искусство, которое усвоив и усовершенствовав диалектический метод старой философии, в то же время отрицает ее метафизическую основу и апеллирует к конкретной общественной жизни, а не к отвлеченной абсолютной идее. Чернышевский не сумел утвердиться на диалектической точке зрения, поэтому в его собственные представления о жизни и об искусстве проник очень значительный элемент метафизики. Он разделял человеческие потребности на естественные и искусственные; сообразно с этим и «жизнь» представлялась частью нормальной—поскольку она соответствует естественным потребностям, а частью, и притом большей частью, ненормальной,—поскольку ее склад обуславливается искусственными потребностями человека. Пользуясь таким критерием, трудно было прийти к тому выводу, что жизнь всех выс-

ших классов общества ненормальна. А отсюда было рукой подать до вывода, что искусство, выражавшее в различные эпохи эту ненормальную жизнь, было ложным искусством*).

Само собой разумеется, что вывод, вытекающий из вышеуказанных положений Чернышевского, был неверен или не соответствовал действительности. Отрицать достоинства искусства, на этих основаниях, могут только рационалисты, мировоззрению которых чужда идея развития. «В истории человечества», говорит дальше Плеханов, «такие отрицания играли положительную роль, потому что они являлись импульсом положительных, позитивных идеалов, а следовательно, необходимым звеном в общем историческом процессе. Но поскольку такие рационалисты отрицали этот процесс, они становились на точку зрения утопичности. Отрицательное отношение к памятникам человеческого творчества представляется столь же допустимым, как и ко всей вообще исторической жизни народов, с которой они связаны неразрывными нитями. В этом творчестве выразилось, как требовали Аристотеля, чтобы искусство изображало жизнь не таковой, какова она в действительности, а таковой, какой она должна быть, так и то стремление, о котором говорили немецкие эстетики-идеалисты,—стремление освободить прекрасное, существующее в действительности, от его недостатков и, наконец, требование самого Чернышевского: искусство должно изображать «хорошую жизнь». Но все эти эстетические формулы и требования ни в одном случае, конечно, не нашли в искусстве своего абсолютного воплощения, будучи продуктом различных эпох. Идеал жизни Аристотеля, без всякого сомнения, сильно отличался от того понятия, которое имел Чернышевский о «хорошей жизни», точно также, как идеал красоты эстетиков-идеалистов, без сомнения, не походил на идеал красоты русского просветителя. Это хорошо знал релятивист Чернышевский, но это не мешало ему, знающему так хорошо и доказывающему так блестяще, что все в мире относительно, придать своему идеалу—«хорошая жизнь»—абсолютный характер.

V.

Эстетики-идеалисты и даже Чернышевский не объяснили критику действительности причинами, лежащими в той

*) Бельтов. За двадцать лет. Издание третье, стр 296—297.

же действительности. Первые видели источник стремления человека освободить прекрасное, существующее в действительности от его недостатков, в существе абсолютной идеи; Чернышевский же, подчеркивавший красоту самой действительности, искал критерия прекрасного в «хорошей жизни», которая в последнем счете получила метафизическое, застывшее понятие. Ни тот, ни другой взгляд не объяснил появления новых, эстетических ценностей и их постоянного изменения в реальной жизни. Это сделал диалектический материализм, воспользовавшийся диалектическим методом Гегеля и отбросивший его метафизический элемент или абсолютную идею.

Разсматривая всю историю человечества как процесс, в котором общество издавна разделено на классы, диалектический материалист Плеханов показывает, в какой сильной степени художественное творчество, точно так же, как вкусы и эстетические суждения, зависели от классовых интересов и классовой идеологии. «Искусство воспроизводит жизнь», говорит он, соглашаясь с Чернышевским, — это так. Но мы видели, что согласно Чернышевскому, представление о жизни, «о хорошей жизни, о жизни, как она должна быть», не одинаково у людей, принадлежащих к различным классам общества. Как же будет относиться человек низшего общественного класса к той жизни, которую ведет высший класс, и к тому искусству, которое воспроизводит эту жизнь высшего класса? Надо думать, что он, — если только в нем уже начала работать мысль, соответствующая его собственному классовому положению, — отнесется и к этой жизни и к этому искусству отрицательно. Если он имеет какое-нибудь отношение к художественному творчеству, то он захочет реформировать господствующие понятия об искусстве, — а господствуют, обыкновенно, до поры до времени, — понятия высшего класса, он станет «творить» на свой особый, новый лад. Тогда и окажется, что его художественное творчество обязано своим происхождением тому обстоятельству, что его не удовлетворяло прекрасное, встречаемое им в действительности *).

В статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века, с точки зрения социологии», Плеханов наглядно показывает каким образом, под

*) Там же.

влиянием социальных условий, меняется взгляд на задачи искусства.

Теория трех единств водворилась во французской литературе благодаря тому, что ее отстаивал высший, тогда господствующий класс. Победила здесь, собственно, утонченность аристократического вкуса, возростающая вместе с упрочением «благородной и благосклонной монархии». Эта теория нашла своих ярых последователей и тогда, когда, благодаря успехам драматической техники, драматическое искусство не только не нуждалось в ней, но наоборот, когда она являлась для его процветания известным тормазом. В связи с вопросом, интересующим нас, само собою разумеется важно не то, какую роль играла теория трех единств для развития французской трагедии, а то, что такая, на первый взгляд отвлеченная, эстетическая теория имеет отношение ко вкусам и эстетическим суждениям общественного класса. Мало того, в только что упомянутой нами статье показано, что высший класс того времени наложил свою печать не только на теорию французской трагедии, но и на драматическое искусство вообще. Требование, чтобы актеры, при своем выступлении, обнаружили величие и возвышенность, было связано с тем, что они должны были изображать людей высшего сословия или класса, которые и являлись главными и положительными действующими лицами в тогдашней трагедии. Плеханов в этой же статье отмечает факт, доказывающий, как сильно влияли представления и вкусы высшего французского общества в деле оценки художественных произведений.

«Драматург», говорит он, «в произведениях которого не было надлежащей дозы условной, придворно-аристократической «возвышенности», даже при большом таланте никогда не дождался бы рукоплесканий от тогдашних зрителей» *).

Этой условной возвышенности не находили люди высшего сословия, задающие тон в деле литературной и художественной критики, в произведениях Шекспира. Гениальный драматург казался им слишком изящным и даже грубым в своем реализме.

Французская литературная критика, с которой так же считались, как с изящной литературой, оказала свое влия-

*) Там же стр. 306.

ние в недооценке Шекспира и на родину поэта, на Англию. Юм находил, что не следует преувеличивать гений Шекспира: непропорциональные тела часто кажутся выше своего действительного роста; для своего времени Шекспир был хорош, но он не подходит для утонченной аудитории. Попе высказывал сожаление о том, что Шекспир писал для народа, а не для светских людей. «Шекспир писал бы лучше», говорил он, «если бы пользовался покровительством государя и поддержкой со стороны придворных». Сам Вольтер, который в своей литературной деятельности являлся глашатаем нового времени, враждебного старому порядку, и который дал многим своим трагедиям философское содержание, заплатил огромную дань эстетическим понятиям аристократического общества. Шекспир казался ему гениальным, но грубым *варваром*. Его отзыв о «Гамлете» в высшей степени замечателен: «Эта пьеса, говорит он, полна анахронизмов и нелепостей, в ней хоронят Офелию на сцене, а это такое чудовищное зрелище, что знаменитый Гаррик выкинул сцену на кладбище. Эта пьеса изобилует вульгарностями» *).

То, что говорит дальше Вольтер о недочетах «Гамлета», чрезвычайно интересно и поучительно и мы отсылаем читателя к статье Плеханова о французской драматической литературе и живописи XVIII века, в которой он, конечно, найдет для себя еще много ценного. В этом труде показано очень наглядно, в какой сильной степени отражаются в художественном творчестве обычаи и общие классовые понятия.

Некоторые думают опровергнуть влияние материального, или в данном случае, социального фактора на искусство на том основании, что искусство управляется своими собственными законами. Этот довод, конечно, не выдерживает серьезной критики. В наше время уже редко кто не согласен с фактом влияния внешней среды на личность, несмотря на признание того, что человек находится, несомненно, в зависимости от своей физической и психической природы.

Большую частью внутренние законы искусства тесно связаны с внешними, точно так же, как психология человека с той внешней обстановкой, в которой он живет и дей-

*) Там же.

ствует. Недочеты французской трагедии, ее манерность и вычурность, были результатом влияния на нее того сословия, которое было лишено внутренних жизненных импульсов и питалось больше внешностью.

В истории искусства и литературы замечается тот факт, что искусство становится манерным и вычурным, когда ему начинает не хватать внутреннего содержания и вдохновения.

„Сословное приличие“, говорит Плеханов, — становится критерием при оценке художественных произведений. Этого достаточно для того, чтобы вызвать падение классической трагедии. Но этого недостаточно для того, чтобы объяснить появление на французской сцене нового рода драматических произведений, а между тем, мы видим, что в тридцатых годах XVIII века появляется новый литературный жанр — так называемая *Comedie Larmoyante*, — слезливая комедия, которая в течение некоторого времени пользуется весьма значительным успехом.

Если сознание определяется бытием, если так-называемое духовное развитие человечества находится в причинной зависимости от его экономического развития, то экономика XVIII должна объяснить нам, между прочим, и появление слезливой комедии *).

Происхождение слезливой комедии, или буржуазной драмы, многие историки литературы связывают с ростом экономического развития буржуазного класса. Бомарше, являвшийся страстным представителем этого литературного жанра во Франции, слишком ярко и сознательно выразил идеологию третьего сословия, чтобы могли существовать сомнения на этот счет. Представителем слезливой комедии или буржуазной драмы был также Наивель де-ля-Шоссе. В его произведениях в очень сильной степени проявилась борьба с дворянскими предрассудками и аристократическими привычками. Мало того, стремления третьего сословия нашли своих выразителей в эстетических теориях, господствовавших тогда во Франции, главным образом в лице Дидро. Дидро явился страстным защитником слезливой комедии, того литературного жанра, в котором воспевались преимущественно семейные «моральные» буржуазные добродетели.

*) Там же стр. 307.

Переход от классической трагедии к буржуазной драме или слезливой комедии объясняется очень легко с материалистической точки зрения. Но существует факт, который при поверхностном отношении к явлениям жизни, служит как бы опровержением этого положения, а именно, тот, что слезливая комедия скоро сходит со сцены и классическая трагедия возрождается и господствует во Франции довольно долго. Плеханов объясняет это кажущееся противоречие социально-политическими же причинами без всяких натяжек.

«В буржуазной драме французский «человек среднего состояния» противопоставил свои домашние добродетели глубокой испорченности аристократии. Но то общественное противоречие, которое надо было разрешить тогдашней Франции, не могло быть решено с помощью нравственной проповеди. Речь шла тогда не об устранении аристократических пороков, а об устранении самой аристократии. Понятно, не могло обойтись без ожесточенной борьбы, и не менее понятно, что отец семейства («Le pere de famille»), при всей своей неоспоримой почтенности, своей буржуазной нравственности, не мог послужить образцом неумолимого и неустрашимого борца *Литературный «портрет» буржуазии не внушал героизма.* А между тем противники старого порядка чувствовали потребность в героизме, сознавали необходимость развития в третьем сословии гражданской добродетели. Где можно было тогда найти образцы такой добродетели? Там уже, где прежде искали образцов литературного вкуса: в античном мире.

И вот опять явилось увлечение античными героями. Теперь противник аристократии уже не говорит, подобно Бомарше: «Какое дело мне, мирному подданному монархического государства XVIII века, до афинских и римских происшествий»? Теперь афинские и римские «происшествия» опять стали вызывать в публике живейший интерес. Но теперь интерес к ним приобрел совсем другой характер.

Если молодые идеологи буржуазии интересовались теперь «принесением в жертву молодой царевны в Авлиде», то они интересовались им, преимущественно, как материалом для обличения «суеверия»; если их внимание могла привлечь смерть какого-нибудь «пелопонесского тирана», то она привлекала их не столько своей психологической, сколько своей политической стороной. Теперь увлекались уже не мо-

нархическим веком Августа, а республиканскими героями Плутарха *).

Итак, переход, совершившийся во Франции от классической трагедии к слезливой комедии и обратно—от слезливой комедии к классической трагедии, не был случайным переходом; он также не коренился во внутренних законах литературы, а имел свои причины в желаниях и стремлениях третьего сословия, в той социальной и политической борьбе, которая тогда совершалась во Франции.

Слезливая комедия явилась как-бы антитезой к классической трагедии, но вновь возрожденная классическая трагедия не только не была противоположна, по своей идеологии, слезливой комедии, а выражала ее еще в более сильной степени. Она делала своими героями старых республиканцев, чтобы их устами взывать к борьбе за свои собственные права и преимущества. После того, как третье сословие победило и укрепилось в своей позиции, на французской сцене опять появилась буржуазная драма, воспевающая те же самые буржуазные добродетели.

Почти таким же метаморфозам, как и французская литература, подверглась в XVIII веке и живопись. Явившись сначала при Людовике XIV выражением того внешнего блеска и пышности, которые существовали при дворе этого прославленного монарха, живопись, с упадком монархической силы, становится манерной и чувственной.

В ней выражаются больше всего претенциозность вкуса высшего дворянства, задающего тогда еще по традиции тон в искусстве, точно так же, как его физическая немощь и умственная и нравственная пустота.

Реформаторы в живописи, об'явившие борьбу старому, отжившему искусству, обратились опять-таки за своими сюжетами к старому классическому времени. Герои римской республики изображались французскими революционными художниками с большой любовью, потому что они являлись в то время идеалом третьего сословия, об'единившего под своим знаменем интересы нации.

Излагая взгляды на искусство диалектического материалиста Плеханова, мы остановились подробно на его труде о французской драме и живописи именно потому, что эта статья очень наглядно показывает применимость к искусству

*) Там же стр. 311.

диалектического материализма. Она иллюстрирует сильное влияние господствующего класса на искусство, а также совершающийся переворот в эстетических взглядах и суждениях, и в самом творчестве, с выступлением на историческую арену нового класса. Взаимоотношение, существовавшее между социально-политическим положением Франции в XVIII веке и всеми превращениями, которые совершились в области искусства и литературы, как нельзя лучше иллюстрированы в этой статье анализом внутреннего содержания художественных произведений.

VI.

Материалистическая философия гораздо труднее поддается общему пониманию, чем философия идеалистическая. О материализме часто имеют самое вульгарное представление и сам метод этого мировоззрения представляется современным «идеалистам», не дающим себе труда поглубже проникнуть в него, мешающим и тормозящим самостоятельную работу мысли. Этим людям кажется невозможным применение этого метода в области литературной и эстетической критики. Некоторые из них думают, что литературный критик, придерживающийся материалистического мировоззрения, считает все те произведения достойными, в которых проявляется влияние среды на личность и наоборот — неважными все те, в которых невиден этот общественный закон. Это неправильное суждение о марксистской литературной критике вызвано двумя причинами: первая из них заключается в том, что некоторые, выдающие себя за литературных критиков, злоупотребляли этим методом в том смысле, что, не имея почти никакого литературного или художественного чутья, занимались тем, что на всякие лады и довольно-таки неумело отыскивали классовые интересы в литературных произведениях. Невнимательные же люди, относящиеся притом очень враждебно к материализму, приписали неудачный литературный разбор таких марксистов не их неспособности или неумению проникнуть в художественное творчество, а материалистическому методу. Но есть и еще более важная причина, ведущая к тому, что этот новый род литературной критики может быть многим не по вкусу, даже в том случае, если они по своей классовой психологии и не относятся враждебно к материалистическому мировоззрению. Со-

временная душа (die moderne Seele) носит в себе то противоречие, что она, с одной стороны, ищет цельное философское мировоззрение, а с другой, — вследствие своей психологической разорванности, — не выносит цельного и законченного. Само собой разумеется, что для человека таких чувствований и настроений художественная критика, исходящая в своей оценке из одного философского, да притом еще материалистического принципа, весьма и весьма непривлекательна.

Посмотрим, так ли действительно ограничена литературная критика, базирующаяся на диалектическом материализме, как это представляется современным импрессионистам. Излагая в этой статье взгляды Плеханова, мы уже несколько раз отмечали, что он пользуется философским методом Гегеля в объяснении эстетических проблем, — задачи литературной критики не являются в этом смысле исключением. «Я сказал, говорит Плеханов, что критики — идеалисты школы Гегеля считали своей обязанностью переводить идею художественного произведения с языка искусства на язык философии. Но они очень хорошо понимали, что выполнением этой обязанности еще далеко не ограничивается их дело. Указанный перевод состоял в их глазах лишь первый акт процесса философской критики; задача второго акта этого процесса состояла для них в том, чтобы, — как писал Белинский, — показать идею художественного создания в ее конкретном проявлении, проследить ее в образах и найти целое и единое в частностях». Это значит, что за оценкой идеи художественного произведения должен был следовать анализ его художественных достоинств; философия не устраняла эстетики, а, наоборот, прокладывала для нее путь, старалась найти для нее прочное основание. То же надо сказать и о материалистической критике. Стремясь найти общественный эквивалент данного литературного явления, критика эта изменяет своей собственной природе, если не понимает, что дело не может ограничиться нахождением этого эквивалента, и что социология должна не затворять двери перед эстетикой, а, напротив, настаивать на раскрытии их перед нею. Вторым актом верной себе материалистической критики должна быть, как это было у критиков-идеалистов, оценка эстетических достоинств разбираемого произведения. Если бы критик-материалист отказался от такой оценки под тем предлогом, что он уже нашел социологический эквива-

лент данного произведения, то этим он только обнаружил бы свое непонимание той точки зрения, на которой ему хочется утвердиться *).

Наличие социального эквивалента произведения важно только в том случае, когда произведение художественно. Следовательно и задача (художественной) критики не сводится только к открытию эквивалента, а, главным образом, к тому, чтобы показать его конкретное проявление в образе и проследить, насколько эти образы соответствуют идее, которую автор намеревался представить в своем произведении. Образец такой литературно-художественной критики мы находим в произведениях Плеханова. Уже в первых своих статьях, посвященных разбору произведений беллетристов-народников, он показывает, что изображенная ими крестьянская жизнь находилась в полном противоречии к тому миросозерцанию, которое они стремились воплотить в художественных образах. Противоречие, существовавшее здесь между изображаемым и тем, что эти художники стремились показать, не было замечено только потому, что миросозерцание народников коренилось в русской действительности. Передовая русская интеллигенция не замечала недостатков изображаемого русского крестьянина точно также, как не видела их долго и в реальной жизни.

Из других работ Плеханова, этого же рода, брошюра об Ибсене является настоящим образцом литературной критики, с точки зрения диалектического материализма. В этом труде изображена индивидуальность Ибсена рядом с теми окружающими условиями, под влиянием которых сложилось мировоззрение творца современной драмы. Диалектический материализм никогда не думал, как это некоторые утверждают, отрицать психические свойства и особенности личности, он только говорит, что в различной среде эти свойства и особенности принимают различное направление. Ибсен, по своей природе, имел предрасположение к отрицанию, и эта склонность приняла слишком большие размеры благодаря тому, что он жил в мелко-мещанской среде, дающей его мефистофельскому уму большую пищу. «Влияние всякой данной общественной среды испытывает на себе не только тот, кто уживается с нею, но также и тот, кто об'являет

*) Вельтов. За двадцать лет. Издание третье, стр. XV—XVI.

ей войну» *). Это очень оригинальная и верная мысль, об'ясняющая каким образом Ибсен, под влиянием экономический отсталости Скандинавии, пришел к отрицанию эмпирической действительности.

Брошюра об Ибсене нам вполне об'ясняет происхождение, я скажу, скептического идеализма скандинавского драматурга, так как Ибсен, подобно всем современным идеалистам, больше всего скептик. Но она не только дает нам ключ к пониманию происхождения скептического идеализма Ибсена, а также раскрывает причины недочетов Ибсеновского творчества. Мыслитель Ибсен, благодаря своему идеалистическому мировоззрению, часто насилует жизнь, изображая ее не вполне верно. Русская критика уже давно отметила разлад, существующий в творчестве Толстого, а также и то, что, в его произведениях художник часто побивает мыслителя. Творец «Войны и мира» настолько великий художник, что его философские заблуждения терпели крушение от его же вдохновения. У Ибсена, как это доказал Плеханов, мыслитель иногда мешал художнику в смысле реального изображения действительности. Художественные создания великого драматурга, вследствие только что указанной причины, противоречили действительной правде, и образы его не соответствовали идейному целому.

Таким образом мы видим, что метод литературной критики, которым пользуется диалектический материалист Плеханов, оказался прекрасным, как для об'яснения происхождения идеалистического мировоззрения Ибсена, так и тех недочетов, которые существуют в его произведениях. Этот метод, следовательно, оказывается плодотворным не только для об'яснения происхождения эстетических ценностей, причин и импульсов первоначального человеческого творчества, но он также применим и в смысле истинной оценки художественных произведений. И фактически многие из современных историков литературы и искусства пользуются материалистическим методом, не признаваясь, конечно, в этом. «Sie trinken heimlich Wein und predigen öffentlich Wasser».

*) Г. Плеханов: Генрих Ибсен стр. 27.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	<u>Стр.</u>
С. Я. Вольфсон. Ида Аксельрод	III—XVI
Г. Плеханов об искусстве	1
Жан Жак Руссо	26
Готфрид Келлер	37
Основные мотивы в произведениях Германа Зудермана	82
Социальные мотивы в драмах Гер- гарта Гауптмана	117
Психология неоромантики	156

