

В. ЩЕРБИНА

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОГО
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

61-3

3044a В. ЩЕРБИНА

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОГО
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

*Государственное издательство
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Москва 1961*

Г. В. ПЛЕХАНОВ — ТЕОРЕТИК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Г. В. Плеханов явился первым в России представителем марксистской эстетики и литературной критики. Круг интересов Г. В. Плеханова в этой области чрезвычайно широк. Он занимается освещением с марксистских позиций вопросов происхождения искусства, его своеобразия среди других видов духовной жизни человечества, его назначения, содержания и формы, общественной роли, закономерностей исторического развития. Свои исследования Г. В. Плеханов проводил на огромном материале искусства и литературы многих эпох и стран. Его перу принадлежит ряд выдающихся работ о многих писателях и художниках, об эстетических воззрениях классиков зарубежной и русской общественной мысли. Особенно много и плодотворно он занимался изучением трудов деятелей русской революционно-демократической эстетики — В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского. Пристальное внимание Г. В. Плеханова привлекали проблемы развития современного ему художественного творчества, он настойчиво выступал против декадентства и натурализма, защищал принципы реалистической правды, идейные основы нового революционного искусства и литературы.

При анализе эстетических и критических взглядов Плеханова необходимо руководствоваться принципом историзма, требующим оценки воззрений деятелей прошлого с учетом конкретных общественных условий и со-

стояния науки их времени. Плеханов выступил пионером марксизма в России, когда это мировоззрение только начинало пробивать себе дорогу в нашей стране. С тех пор прошло много десятилетий, далеко двинувших вперед развитие марксизма, поднятого В. И. Лениным на новую ступень, обогащенного опытом пролетарской революции и строительства социализма. Естественно, у Плеханова можно найти и ряд ошибочных, с нашей точки зрения, положений и формулировок, тем более заметных, что с тех пор марксистская эстетика прошла большой путь. Но при освещении эстетических воззрений Г. В. Плеханова необходимо прежде всего выяснить, что нового он внес по сравнению со своими предшественниками в развитие эстетики и литературоведения, объективно определить значение этого вклада в прошлое и для современности. Именно при соблюдении принципа историзма могут быть наиболее точно определены как сильные, так и слабые стороны деятельности Плеханова.

Однако эстетическое наследие Плеханова еще не нашло достойной всесторонней оценки. Вследствие ряда причин, в первую очередь влияния вульгарного социализма, его труды по литературе и искусству зачастую получали тенденциозное, одностороннее освещение. На первый план нередко выдвигались только его слабые стороны и ошибки. Некоторые авторы даже декларировали необходимость подобного антиисторического подхода к наследию Плеханова. Так, автор предисловия к сборнику «Плеханов — литературный критик» прямо требовал «акцентировать критику на выяснении слабых сторон плехановской эстетики, ее ошибок и недостатков»¹. И нужно сказать, что многое написанное о Плеханове в последующие годы в основном было выдержано в духе этой вульгарной антиисторической установки. Из таких односторонних работ читатель не мог узнать ничего о том, что нового внес Плеханов в эстетику по сравнению со своими предшественниками. Без всяких оснований на него иногда возлагалась ответственность за порочные теории разных эклектиков и вульгаризаторов.

¹ «Г. В. Плеханов — литературный критик», Журнально-газетное объединение, М. 1933, стр. 7.

Чужда истине и такая крайность, как имевшее место в конце 20-х и начале 30-х годов увлечение так называемой плехановской «ортодоксией».

Первой литературно-критической работой Плеханова, написанной с точки зрения марксизма, является статья о Гл. Успенском (1888). Затем последовали статьи о Каронине (1890), Наумове (1897), о книге А. Л. Волюнского «Русские критики» (1897) и другие.

Плеханов выступил на литературном поприще в то время, когда наряду с распространением субъективно-социологических воззрений либерального народничества подняли свой голос проповедники различных форм декадентства и мистики. К концу XIX века в России усилились реакционные течения в литературе. Характернейшим проявлением реакции в области критики был поход против революционных традиций великих русских мыслителей — Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Плеханов решительно защищал традиции революционно-демократической критики 60-х годов. С большим темпераментом он бичевал различные направления реакционной мысли (см. его статьи против А. Л. Волюнского, М. О. Гершензона, Д. В. Философова, Д. С. Мережковского и других). Немалое значение в истории русской общественной мысли и критики имеют выступления Плеханова против всякого рода эклектики и идеализма. Его борьба за марксистские принципы в эстетике и критике, против реакционеров и псевдоinovаторов — яркая страница революционной общественной мысли и литературной критики.

Постоянно подчеркивал Плеханов близость своих воззрений к взглядам Белинского и Чернышевского, считавших основой искусства реальную жизнь. Особенно выделял Плеханов у Белинского его «стремление освободить критические приговоры и суждения от личных вкусов и симпатий критика и поставить их на объективную, научную почву... Это зачаток научной критики, опирающейся на материалистическое понимание истории»¹. Гениальным открытием в полном смысле этого сло-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, изд. 2-е, т. X, Госиздат, М.—Л. 1925, стр. 348—349; в дальнейшем все ссылки даются по этому изданию, за исключением особо оговоренных.

ва он называет вывод Чернышевского, что различные классы общества имеют различные идеалы красоты в зависимости от общественно-экономических условий их существования.

В противоположность идеалистической эстетике, заявлявшей о независимости художественного творчества от объективного мира, рассматривавшей искусство только как имманентное проявление человеческого духа, Плеханов утверждал реальные, жизненные корни искусства, производные его от общественного бытия. В известной статье о книге идеалиста А. Л. Волинского «Русские критики» Плеханов писал, что критики-идеалисты основную задачу изучения явлений искусства видели в том, чтобы обнаружить таинственную неземную силу, водившую рукой художника, проследить за тем, как вневременная, абстрактная поэтическая идея, возникнув в таинственной глубине человеческого духа, пробивается сквозь пестрый материал жизненных представлений и взглядов. Спор с Волинским не представляется для Плеханова самоцелью. Poleмику с ним он ведет с более широкими целями, прежде всего для утверждения материалистического понимания явлений искусства, для разоблачения основ идеалистической эстетики.

При всей своей близости к классической революционно-демократической мысли Плеханов шел дальше. Для всех его исследований характерна основная задача — обоснование марксистского понимания искусства и литературы. Важнейшей стороной деятельности Плеханова является его стремление сделать критику научной, найти твердые теоретические основания для суждений о литературе. Такую научную основу теории искусства и критического суждения Плеханов нашел в марксистском мировоззрении. Еще в одной из своих первых работ об искусстве он выразил уверенность, что дальнейшее развитие теории искусства и критики возможно только на основе марксизма: «Я глубоко убежден, — заявил он, — что отныне критика (точнее: научная теория эстетики) в состоянии будет подвигаться вперед, лишь опираясь на материалистическое понимание истории»¹.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 30.

Плеханов исходил из убеждения, что марксизм, давший научный метод для сознательного применения объективных общественных законов, ставит перед эстетикой новые задачи. Прежде всего эстетика должна достигнуть осознания законов развития и специфики искусства, дать прочные объективные художественные критерии.

Большая заслуга Плеханова в том, что он раскрыл отношения типического и индивидуального, объективного и субъективного в искусстве. Известно, что понятие социальной обусловленности искусства, его зависимости от бытия определенных классов подвергалось и подвергается различным истолкованиям. Большое распространение среди теоретиков искусства, многие из которых искренне считали себя марксистами, имело представление, будто бы писатель воплощает в художественном образе лишь отвлеченные идеи. В частности, так рассуждали вульгарные социологи типа Шулятикова, смыкавшиеся с идеалистами в своем пренебрежении к отображению действительности в искусстве. Впоследствии такую точку зрения пытались пропагандировать и некоторые пролеткультовцы.

По Плеханову, художник воспроизводит явления действительности в свете своих классовых воззрений. Отображение определенных сторон жизни в искусстве он связывает с воззрениями тех или иных общественных групп. Вместе с тем Плеханов был далек от мысли о тождестве, гармонии всех сторон мировоззрения художника — и объективного содержания его творчества, изображаемых им картин жизни. Вслед за Энгельсом, он отмечал, например, ограниченность политических взглядов Бальзака, но в произведениях французского романиста его прежде всего привлекали реализм, правдивость отображения жизни. Плеханов указывал, что Бальзак много сделал для объяснения психологии различных классов современного ему общества. В рецензии на книгу Г. Лансона (1897) Плеханов пишет, что Бальзак «брал» страсти в том виде, какой давало им *современное ему буржуазное общество*; он со вниманием естествоиспытателя следил за тем, как они растут и развиваются в данной общественной среде. Благодаря этому он сделался реалистом в самом глубоком смысле этого слова, и его сочинения представляют собою незаменимый источ-

ник для изучения психологии французского общества времен Реставрации и Людовика-Филиппа»¹.

В объективности изображения Плеханов находит главную положительную черту реализма Г. Флобера. Вопреки консервативности своего мышления Флобер смог хорошо изучить окружающую его среду, верно ее изобразить и создать высокохудожественные произведения. Для Плеханова является несомненным, что реакционность взглядов Флобера сильно сузила его поле зрения. Отчужденно относясь к освободительному движению своего времени, он упустил из виду наиболее яркие и богатые внутренней жизнью человеческие типы. Тем не менее Флобер остался правдивым писателем в изображении буржуазного общества. «Флобер, — замечает Плеханов, — считал своей обязанностью относиться к изображаемой им общественной среде так же объективно, как естествоиспытатель относится к природе»².

С позиций материалистической эстетики Плеханов подошел и к оценке явлений русской литературы. По его мнению, реалистические произведения некоторых писателей-народников опрокидывали их народнические доктрины. Правдивость изображения жизни приходила в противоречие с узкой и неверной мыслью. Рассматривая очерки С. Каронина, Плеханов констатирует, что изображение деревни этим писателем идет вразрез общим народническим настроениям. Оригинальность Каронина он видит в том, что тот, несмотря на свои субъективные убеждения, взялся за изображение именно тех сторон крестьянской жизни, от столкновения с которыми разлетаются в прах все идеалы народников. Главное достоинство очерков и рассказов Каронина, по Плеханову, заключается в том, что в них отразился важнейший из современных ему общественных процессов: разложение старых деревенских порядков, исчезновение крестьянской непосредственности, появление у народа новых чувств, новых взглядов на вещи и новых духовных потребностей.

То же самое отмечает Плеханов и у Гл. Успенского. «Самый наблюдательный, самый умный, самый талант-

¹ Г. В. Плеханов, Литература и эстетика, т. 2, История литературы и литературная критика, Гослитиздат, М., 1958, стр. 598—599.

² Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 143.

ливый из всех народников-беллетристов, Гл. Успенский, взявшись указать нам «совершенно-определенные», «реальные формы народного дела», совсем незаметно для самого себя пришел к тому, что подписал смертный приговор народничеству и всем «программам» и планам практической деятельности, хоть отчасти с ним связанным»¹.

Статьи Плеханова о беллетристах-народниках — Гл. Успенском, С. Каронине, Н. Наумове — сыграли большую роль в борьбе против народничества. Другое, не менее важное, положительное значение этих статей состоит в утверждении реалистического критерия оценки явлений литературы.

Поиски Плехановым марксистской основы для теории искусства и критики были направлены в первую очередь против всякого субъективизма — будь то воззрения народников или декадентов. Многолетняя борьба Плеханова за принципы реалистической литературы наиболее ярко характеризует направленность его эстетики. Последовательная защита Плехановым художественного реализма закономерно вытекала из материалистической основы его теории искусства. Развивая и защищая традиции материалистической эстетики, Плеханов считал основным критерием в искусстве и его высшим достоинством правдивость изображения действительности, последовательно рассматривал действительность как главный источник искусства. Плеханов в данном вопросе продолжал реалистические традиции классической критики. Ссылаясь на Белинского, Плеханов утверждал: «Поэт должен изображать жизнь, как она есть, не прикрашивая ее и не искажая»². Именно этот реалистический принцип является основополагающим в работах Плеханова.

Понятие реализма определено Плехановым в общей форме как требование правдивости воспроизведения действительности. Теоретически понятие правдивости художественного воплощения шире понятия реализма, так как правдивое изображение жизни может быть осуществлено различными художественными средствами. В своих критических характеристиках и оценках Пле-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, стр. 40.

² Там же, стр. 276.

ханов отчетливо разграничивал реализм и натурализм. Критик не отбрасывал начисто всех произведений натуралистов, но он всегда указывал на художественную неполноценность натурализма, расценивал это направление как один из признаков снижения искусства. «Натурализм,— замечает Плеханов,—...скоро попал, по выражению Гюисманса, в «тупой переулочек, в туннель с загороженным выходом». Он мог, как выразился Гюисманс, сделать своим предметом все до сифилиса включительно. Но для него осталось недоступным современное рабочее движение»¹. Для подтверждения мысли о творческой сниженности натурализма Плеханов ссылался на пример склонявшегося к социализму Э. Золя, автора многих значительных произведений, так называемый экспериментальный метод которого до конца, однако, остался малопригодным для художественного изучения и изображения великих общественных движений. Философская основа натуралистических произведений, повествующих о «любви связи первого встречного винооторговца с первой встречной мелочной лавочницей», справедливо связывается Плехановым с вульгарным материализмом, стремящимся найти в физиологии или патологии объяснение тому, что относится к общественной и психологической сфере.

Плеханов близок нам, как убежденный защитник реалистического искусства от всяких попыток его дискредитировать. Попытки принизить классическое художественное наследие наиболее обнаженно и настойчиво повторяются в современном зарубежном литературоведении, представители которого открыли буквально поход против реализма. Классический реализм объявляется ими старомодным, отжившим направлением, непригодным для художественного выражения современности. Наряду с открытым объявлением модернистами устарелости художественных средств искусства прошлого, большую роль в борьбе против классического реализма играют и такие фальсификации, подделки под реализм, как, например, проповедь «магического реализма». Современное научное литературоведение наследует и последовательно развивает традиции борьбы за реализм,

которую вели выдающиеся деятели марксистской мысли, в том числе и Г. В. Плеханов.

Правда, иногда Плеханов в период воздействия на него меньшевистских взглядов трактовал явления и вопросы реализма односторонне и непоследовательно. Особенно это сказывалось в оценке произведений литературы, связанных с пониманием движущих сил назревающей социалистической революции, в частности в оценке некоторых творений М. Горького. В силу такого узкого понимания реализма Плеханов не увидел и декадентского характера романа Ропшина (Б. Савинкова) «То, чего не было», охарактеризовал его как произведение художественно правдивое. Однако в своем общем содержании и устремленности эстетическая концепция Плеханова глубоко реалистична, устремлена против отвлечения искусства от жизни, против искажения облика действительности.

Обоснование материалистической обусловленности и общественной природы искусства составляет главную направленность большинства работ Плеханова об искусстве и литературе: «Литературные взгляды В. Г. Белинского» (1897), «Эстетическая теория Н. Г. Чернышевского» (1897), «Письма без адреса» (1899—1900), «Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории» (1903), «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» (1905), «Искусство и общественная жизнь» (1912—1913) и др.

Происхождение и развитие художественных вкусов людей различных положений и общественных групп Плеханов выводил из условий общественного бытия. Убедительно раскрывал он несостоятельность теорий, связывающих чувство красоты преимущественно с биологическим восприятием человека. Биология не объясняет нам происхождения наших эстетических вкусов, тем менее может она объяснить их историческое развитие. «Природа человека,— заключает Плеханов,— делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия. Окружающие его условия определяют собой переход этой возможности в действительность; ими объясняется то, что данный общественный человек (т. е. данное об-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 146.

щество, данный народ, данный класс) имеет именно эти эстетические вкусы и понятия, а не другие»¹.

В освещении Плехановым роли социального и биологического моментов в происхождении и развитии искусства имеются спорные и явно ошибочные моменты. В суждениях Плеханова более позднего периода чрезмерное место отводится биологической организации человека. «Идеал красоты,— писал он в 1912 году,— господствующий в данное время, в данном обществе или в данном классе общества, коренится частью в биологических условиях развития человеческого рода... а частью — в исторических условиях возникновения и существования этого общества или этого класса»². Это положение Плеханова неправомерно уравнивает биологические и исторические факторы, нуждается в критике. Но не следует и преувеличивать его значение, игнорируя другие высказывания Плеханова по данному вопросу, общий смысл и дух его воззрений. Если исходить из всей эстетической концепции Плеханова, то совершенно очевидно, что он не придавал биологическому элементу решающего значения, настойчиво проводил мысль о социальной природе эстетического восприятия человека. С другой стороны, критикуя Плеханова, нет оснований присоединяться к позиции его вульгарно-социологических оппонентов, нигилистически отрицавших всякое значение в искусстве особенностей восприятия человеком цвета, пространства, перспективы, гармонии, ритма и т. д. Действительно, как указывал К. Маркс, чувства человека также подвержены социальному воздействию, являются общественными, но игнорирование всякого значения биологических данных человека для искусства есть вульгарно-социологическая нелепость. Отсюда исходило пренебрежение к таким необходимым специфическим предпосылкам художественного творчества, как одаренность, талант, развитость музыкального слуха, обостренная восприимчивость,— ко всем тем особым природным данным, без которых нельзя стать художником, писателем, музыкантом. Позиция полного невнимания к этим необходимым предпосылкам художественного творчества порождена односторонним социологизированием,

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 11.

² Там же, стр. 141.

приносящим большой вред развитию искусства и эстетики.

Вполне закономерно большое внимание Плеханова к первобытным формам искусства. В образцах первобытного искусства с наибольшей наглядностью выражена его связь с трудовой деятельностью людей, его социальная обусловленность. Плеханов обращается главным образом к художественному творчеству охотничьих племен, у которых производительные силы менее развиты, чем у племен пастушеских, и еще менее, нежели у земледельческих. Это дает возможность рассматривать искусство в самых его истоках, где связь его с трудовой деятельностью и бытом особенно отчетлива. В конспекте лекций по искусству Плеханов обосновывает свое обращение к первобытному искусству следующим образом: «Примеры рисунков из Гроссе. Замечание о том, что нельзя относиться пренебрежительно к таким произведениям. Ботаник, который захотел бы изучать только роскошные цветы и магнолиевые деревья, ушел бы недалеко. Польза изучения низших органов. Тут жизнь стоит пред нами в своем простейшем виде и тем легче открывает нам свои тайны»¹.

Плеханов считает, что первоначально рисование, танец преследовали утилитарную цель или же были тесно связаны с производством: нарисованные на берегу реки рыбы означали породу рыб, которые в ней водились; пляска у древнего человека воспроизводила определенный производственный процесс и имела значение упражнения; определенный такт в пении и музыке соответствовал ритму работы и т. д. В результате исследования места художественного творчества в первобытном обществе Плеханов приходит к выводу, «что труд старше 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»².

Проблема исследования первобытного искусства осталась актуальной и в наше время, является предметом научных споров. До сих пор еще распространены

¹ «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. III, Соцэкгиз, М. 1936, стр. 90.

² Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 73.

исследования, в которых природа первобытного искусства ставится в главную зависимость исключительно от интуитивно сексуальной стороны человека. Такую точку зрения развивают, например, английские ученые Роджер Фрай и Эрлик Ньютон. С их взглядами недавно полемизировал австралийский искусствовед Пауль Мортнер в книге «Искусство, его происхождение и социальная функция» (Сидней, 1955). Развивая воззрения Плеханова, австралийский ученый считает роль труда определяющей в развитии первобытного искусства. Он критикует взгляды современных исследователей, пытающихся объяснить успехи примитивного искусства у некоторых первобытных народов сексуальными и иными инстинктами. Мортнер приводит убедительные доказательства того, что именно художественное творчество первобытных людей наиболее наглядно свидетельствует о роли труда в развитии искусства.

Исследование проблемы происхождения искусства Плеханов подчинял задаче выработки материалистических основ научной эстетики. На основании большого исторического материала он доказал несостоятельность концепций, утверждавших, будто искусство старше производственной деятельности людей. В этом вопросе Плеханов плодотворно полемизирует со Спенсером и Гроссе и приходит к выводу, что искусство в первобытном обществе непосредственно обусловлено трудовой деятельностью человека. Плеханов согласен с Бюхером, что работа, музыка и поэзия на начальной ступени развития сливались вместе. Но основным элементом этой триады была работа, между тем как музыка и поэзия имели лишь подчиненное значение.

Материалистическое обоснование Г. В. Плехановым природы искусства, последовательность и настойчивость, с какой он проводил в ряде работ мысль о социальной обусловленности искусства, объясняются жизненной необходимостью устранить с пути революционной мысли в области искусства как идеализм, так и разного рода вульгарное упрощенчество. Дальновидно выступал Плеханов против попыток вульгаризации материалистической трактовки литературы, раскрывал антинаучность взглядов так называемых «экономических материалистов», связывавших искусство непосредственно и только с состоянием производительных сил и своими грубыми

схемами лишь дискредитировавших марксистскую эстетику.

Изучение искусства первобытных людей помогает ответить на вопрос о происхождении искусства, но не может дать материала для раскрытия законов его развития на более высоких ступенях человеческого общества. Если в начале своего возникновения искусство непосредственно связано с производственными процессами, то в дальнейшем эта связь проявляется в неизмеримо более сложных формах. Вульгарно-социологические историки искусства пытались распространить положение о непосредственной связи искусства с производственно-экономическим укладом, справедливое для первобытного общества, и на искусство последующего периода. Плеханов отвергал такую примитивную точку зрения. Свой конспект на тему о материалистическом понимании истории Плеханов заканчивает следующим выводом, ясно выражающим его точку зрения по этому вопросу: «Таким образом, в первобытном, более или менее коммунистическом обществе искусство подвергается непосредственному влиянию экономического положения... и состояния производительных сил. В цивилизованном обществе эволюция изящных искусств определяется *борьбой классов*»¹.

Возражая против эклектической точки зрения известного историка искусства Вильгельма Любке, Плеханов разъясняет: «...Художественное творчество цивилизованных народов — не менее первобытного подчинено необходимости. Разница состоит лишь в том, что у цивилизованных народов исчезает *непосредственная зависимость* искусства от техники и способов производства. Я знаю, конечно, что это очень большая разница. Но я знаю также, что она причиняется не чем иным, как именно развитием общественных производительных сил, ведущих к разделению общественного труда между различными классами. Она не опровергает материалистического взгляда на историю искусства, а, напротив, дает новое и убедительное свидетельство в его пользу»². Эти мысли Плеханова, направленные в первую очередь про-

¹ «Литературное наследие Плеханова», сб. III, Соцэкгиз, М. 1936, стр. 179.

² Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 28.

тив упрощенческих взглядов так называемых экономических материалистов, имеют не только историческое значение. Они обнажают примитивность суждений и некоторых современных писателей и критиков, предполагающих, будто изображение производственных процессов уже само по себе представляет главный признак социалистического искусства.

Подчеркивая сложность связей между материальной основой общества и искусством, Плеханов стремился раскрыть его своеобразие как особого вида духовной деятельности людей. В отличие от идеалистических систем эстетики прошлого и настоящего, он считал главной движущей силой развития искусства общественные отношения. В статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» он говорит: «...Сказать, что искусство — равно как и литература — есть отражение жизни, значит высказать хотя и верную, но все-таки еще очень неопределенную мысль. Чтобы понять, *каким образом* искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и изучив ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно объяснить себе *«духовную»* историю цивилизованного общества: «ход его идей» отражает собою историю его классов и их борьбы друг с другом»¹.

Развиваемое Плехановым марксистское положение, что идеи господствующего класса есть господствующие идеи данного общества, нередко трактуется без учета других сторон его эстетической концепции. Согласно таким упрощенным воззрениям, Плеханов представляет надстройку любого общества как нечто целостное, лишенное противоречий, исключающее рождение и развитие передовых и революционных явлений в области художественного творчества в пределах старого общества. Труды Плеханова, развивающие мысль о наличии в самой художественной надстройке противоречивых тенденций, определяемых конкретно-историческими клас-

совыми противоречиями того или иного периода, опровергают это упрощенное представление. Плеханов видел противоречивость надстройки антагонистического общества, отражающей противоречия и борьбу классов. Здесь он находил объяснение возможности существования и развития в старом обществе передовой, прогрессивной литературы и искусства. Если же исходить из представления, будто в антагонистическом обществе все определяет искусство господствующих классов, то передовое, революционное в этой области не нашло бы теоретического объяснения.

Плеханов утверждал неотделимость искусства от общественного бытия, от воззрений и борьбы классов. В противоположность идеалистической эстетике, заявлявшей о независимости художественного творчества от объективного мира, рассматривавшей искусство только как имманентное проявление человеческого духа, он подчеркивал его реальные, жизненные корни, решающее значение самой действительности, общественных позиций и взглядов художника, игнорируемых идеалистической эстетикой. Истоки возникновения и исчезновения тех или иных художественных направлений, конфликтов и столкновений в области литературы Плеханов находит в самой жизни, в позиции классов, в общественных отношениях.

Утверждение Плехановым объективных материалистических закономерностей искусства, его выступления против всяких видов субъективно-идеалистической эстетики имеют большой жизненный смысл и в наши дни. Движение современной истории ясно показывает, что основные принципы марксистской эстетики нужно развивать, обогащать и защищать. Об этом говорит, например, длительная полемика по поводу аксиоматического для нас утверждения общественной природы искусства. С течением времени споры вокруг этой проблемы становятся еще острее. В послевоенные годы особенно широкое распространение за рубежом получили различные антиматериалистические, фрейдистские и формалистические воззрения, в корне отбрасывающие мысль об общественной природе искусства. Сейчас в определенных кругах зарубежной интеллигенции выдаются за новейшую истину сочинения Тойнби, Юнга. Особенно поднимаются на щит работы американского критика Лио-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 118.

неля Триллинга, проецирующего положения фрейдизма на сферу художественного творчества. Характерно, что Триллин и многие другие социологи и теоретики искусства для подкрепления своей психологической концепции настойчиво заменяют само понятие «общество» понятием «культура». Необходимость этой замены обосновывается тем, что будто бы «культура» — термин «более определенный», означающий «духовную цивилизацию» в отличие от «материальной цивилизации». Понятно, что это отрицание связи литературы с обществом есть одно из проявлений полемики с материалистической теорией искусства, утверждающей зависимость литературы от социальной жизни, от настроений народных масс.

В противовес марксистской эстетике фрейдисты выдвигают как основную закономерность художественного творчества некий, неизбежно возникающий конфликт между «я» и культурой, который, по их словам, уже в течение двух столетий составляет основное содержание литературы. Главной задачей искусствознания фрейдисты объявили рассмотрение творчества крупнейших художников в свете постоянно возрождающегося конфликта «я» и общества. В частности, к распространенным антиматериалистическим направлениям можно отнести влиятельное в американском литературоведении направление «нового критицизма». Во взглядах представителей «нового критицизма» наблюдаются определенные различия. Но всех их объединяет стремление рассматривать художественные произведения вне связи с объективной действительностью. Игнорируя связь искусства с общественной жизнью, сторонники «нового критицизма» все внимание концентрируют на изучении элементов формы, художественной техники, в полной изоляции от социального, человеческого содержания творчества. Вместе с тем, рассматривая искусство как выражение подсознательной сферы человека, представители «нового критицизма» пристрастно восхваляют только писателей, связанных с субъективистскими и символистскими традициями в искусстве. Нетрудно установить известное сходство между ними и теми направлениями, которые в свое время критиковал Плеханов и другие марксисты. Но в наши дни эта борьба противостоящих направлений в критике и литературе приобрела неизмеримо более широкие масштабы и остроту.

Насколько актуальна и в настоящее время трактовка Плехановым общественной природы и роли искусства, наглядно подтверждают попытки современных буржуазных идеологов и ревизионистов опровергнуть эти основные положения марксистской эстетики. Весьма характерно, что один из югославских литературоведов-ревизионистов, Р. Тошевич, счел нужным посвятить «программную» статью в газете «Политика» полемике против эстетических взглядов Плеханова, прежде всего — против его воззрений на общественную роль искусства¹.

Взгляды Плеханова на взаимоотношения искусства и общественной жизни Р. Тошевич считает нужным заменить своей трактовкой проблемы внутреннего богатства искусства. Под внутренним богатством, составляющим содержание великих произведений искусства, понимается то «неисчерпаемое», что несет с собой подлинно художественное произведение, независимо от сознательного вмешательства утилитарных потребностей общества, действовавших в момент рождения этого произведения. Эта неправомерная изоляция искусства от морально-политических задач своего времени имеет определенный, политически целенаправленный смысл.

Сделав несколько малозначительных оговорок, назвав работы Плеханова «Искусство и общественная жизнь» и «Письма без адреса» одним из значительных вкладов в марксистское толкование искусства, автор статьи в газете «Политика» настойчиво пытается доказать устарелость, несостоятельность взглядов Плеханова на искусство и его место в жизни общества. При этом Р. Тошевич объективно вульгаризирует мысль об общественном назначении искусства.

Пафос статьи Р. Тошевича состоит в стремлении доказать несостоятельность суждений Плеханова «об определенных явлениях и течениях искусства». Ревизионистского автора беспокоят главным образом те стороны эстетики Плеханова, которые приняты и развиты советским литературоведением. Поэтому запальчивая полемика против Плеханова в конечном счете подчинена главной цели — опровержению теоретических основ советской литературы. «Из всего этого можно сделать

¹ Номер от 2/ХІ 1958.

вывод,— замечает Р. Тошевич,— что любое аподиктическое осуждение новых тенденций и устремлений содержит в себе и определенную догматическую позицию, задерживающую свободное развитие искусства. Позиция Плеханова не оказала между тем какого-либо существенного влияния на развитие этого искусства, но зато она встретила глубокий отклик в рецептах теоретиков социалистического реализма». В данном случае речь идет об основном творческом принципе советской литературы — необходимости тесной связи искусства с жизнью народа, с идеалами и целями социалистического государства. Все суждения Плеханова о связи искусства с общественной жизнью представлены лишь как обращение в прошлое, ограниченное задачами полемики со сторонниками «чистого искусства» конца XIX — начала XX веков. Искажая смысл взглядов Плеханова, автор статьи в газете «Политика» пытается представить его сторонником понимания свободы творчества как разединения художника с политическими и моральными задачами общества и государства. Раз Плеханов ставил проблему общественной роли искусства в условиях, когда пролетариат еще не добился политической власти, рассуждает Р. Тошевич, значит, все его размышления были прикреплены к одной цели — привлечению на сторону нового искусства сил будущего. Автор статьи приписывает Плеханову взгляд, будто бы в социалистическом обществе исчезнет потребность в художественном воплощении «ложной моральности», под которой подразумевается идея общественной роли искусства. По его уверению, Плеханов не мог предвидеть, что эта благородная мысль превратится-де в социалистическом реализме в догму, мешающую развитию искусства. Понятно, что подобные измышления не имеют ничего общего ни со взглядами Плеханова, ни с теоретическими основами советского литературоведения. Утверждение важной общественной миссии передового искусства далеко от его пошлой трактовки как узкого утилитаризма. Историческое развитие искусства в настоящее время особенно наглядно раскрыло, что только органическое слияние художественного творчества с верным решением основных проблем эпохи рождает подлинно великое искусство, духовно возвышающее человечество.

Плеханов стремился раскрыть активную роль искусства, доказывая, что только марксистская эстетика дает подлинно научное обоснование и решение этого вопроса. Именно глубокое понимание воздействия искусства на жизнь во многом определило огромное внимание Плеханова к проблемам эстетики и литературоведения. Между тем эта сторона эстетики Плеханова некоторыми теоретиками искусства трактовалась односторонне. Как правило, указывалось только на утверждение Плехановым социальной обусловленности искусства, его зависимости от базиса. Гораздо менее освещены положения плехановской эстетики, говорящие об историческом своеобразии этой обусловленности, о взаимодействии искусства и общественного бытия, о специфичности его исторического развития.

Народники и другие противники марксизма заявляли, будто марксистская точка зрения оставляет искусству лишь пассивную, фаталистическую роль, всецело predeterminedную движением базиса, отрицает его влияние на жизнь общества. Плеханов настойчиво раскрывал несостоятельность подобных утверждений. Для выяснения активного воздействия искусства на жизнь очень ценны его высказывания о познавательном значении искусства, его роли в преобразовании действительности, в открытии новых путей. В этом отношении эстетика Плеханова противостоит многим теориям искусства прошлого и настоящего, ограничивающим функцию искусства только пассивным отображением жизни. Как правило, такие бескрылые «теории» служили и служат основой серого, натуралистического искусства. Плеханов не приемлет позиции «чистого отображательства», отделения искусства от мысли, от других видов познания действительности.

Эстетической концепции Г. В. Плеханова чужда мысль об автоматической смене одних видов искусства другими. На большом материале он показывает, что литература и искусство, несмотря на свою зависимость от переворотов, происходящих при смене одной общественной формации другой, обладают преемственностью, относительной самостоятельностью и специфическими законами развития. Искусство накапливает непреходящие художественные ценности. Лучшие его явления много переживают время, их породившее, и оказывают

все растущее воздействие на сознание новых поколений людей.

Плеханов в данном вопросе не всегда был последователен. Нельзя, например, согласиться с его истолкованием творчества А. С. Пушкина, с мнением об устарелости Пушкина для современного рабочего читателя. Но из его работ, взятых в целом, видно, что марксизм высоко ценит передовое художественное наследие прошлого, представляет создание нового искусства как закономерное продолжение всего художественного развития предшествующей истории человечества.

Эстетическая концепция Плеханова раскрывает историческое своеобразие форм зависимости искусства от классовых отношений, исторических процессов эпохи. В связи с этим он обращает внимание на ряд положений эстетики Гегеля. В чем заключается идея «Антигоны» Софокла? В столкновении родового права с государственным, — отвечает Гегель, — представительницей первого является Антигона, а второго — Креон. Антигона становится жертвой этого столкновения. Рациональное содержание утверждения Гегеля Плеханов использует для подтверждения своей мысли о сложности взаимосвязи искусства с его общественно-экономической основой. Именно в свете этой мысли возможно самое глубокое и всестороннее понимание художественного произведения как выражения основных начал, столкновением, противоречием, развитием которых обусловлен ход всемирной истории. Психологические и все иные процессы, происходящие в душе индивидуумов, предстают как выражение общего поступательного развития человеческого общества. Эту же мысль Плеханов доказывает на примере развития французской драмы XVIII века. Основным народным драматическим жанром в средневековой Франции был фарс. Этот драматический жанр служил выражением взглядов народа, его недовольства высшими сословиями. Со времени Людовика XVIII фарс приходит в упадок и провозглашается недостойным «порядочного» общества. На смену фарсу является трагедия. Французская трагедия, говорит Плеханов, не имеет ничего общего со взглядами, стремлениями и чувствами народных масс. Она представляет собой сознание аристократии и выражает взгляды, настроения и вкусы высшего сословия. Особенности фран-

цузской трагедии — три единства, искусственность и манерность актерской игры — Плеханов выводит из условности аристократического вкуса, возраставшей вместе с упрочением абсолютной монархии. Критерием в оценке художественных произведений становится сословное приличие. Падение классической трагедии, появление и развитие «слезной комедии» Плеханов связывает с развитием французской буржуазии. Основное во французской «слезной комедии», как и в старшей по возрасту английской буржуазной драме, — это нравственная тенденция, идеализация буржуазного существования. Тем не менее французская буржуазная драма вскоре снова уступила место классической трагедии. Причиной этого была потребность в идеалах гражданских добродетелей и в героических одеждах, необходимых для революционного свержения власти феодалов. Образцы гражданской добродетели и героизма были найдены в античном мире, герои которого ранее отвергались авторами «слезной комедии». В старые литературные формы вливается новое содержание.

На примерах трагедий Сорэна и Лемверра Плеханов показывает, что в них осуществляется одно из основных требований эстетики просветителя Дидро: изображать не характеры, а общественные положения и особенно революционные стремления того времени. Закат классической трагедии Плеханов связывает с временем окончательного торжества французской буржуазии, победившей защитников старого порядка. Когда увлечение республиканскими героями утратило всякое общественное значение, буржуазная драма воскресла к новой жизни. Говоря о переодевании революционной буржуазии в античные одежды, Плеханов исходил из данного К. Марксом объяснения сложности выражения классового идеала в искусстве и критики им идеалистических и вульгарно-социологических представлений по этому вопросу. «...Как ни мало героично буржуазное общество, — писал К. Маркс, — для его появления на свет понадобились героизм, самопожертвование, террор, междоусобная война и битвы народов. В классически строгих преданиях римской республики борцы за буржуазное общество нашли идеалы и искусственные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, что-

бы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии. Так, одним столетием раньше, на другой ступени развития, Кромвель и английский народ воспользовались для своей буржуазной революции языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из Ветхого завета»¹.

Нельзя полностью согласиться со всеми конкретными историко-литературными суждениями Плеханова в отношении французской драмы XVIII века. Тем не менее основные положения Плеханова о классовой обусловленности искусства убедительны.

Плеханов писал: «Идеалистическая эстетика знала, разумеется, что каждая великая историческая эпоха имела свое искусство (напр., Гегель различает восточное, классическое и романтическое искусства); но в этом случае она, констатируя очевидные факты, давала им совершенно неудовлетворительное объяснение»². Плеханов подчеркивал историческую изменчивость искусства, то, что искусство каждой эпохи имеет свой особый характер.

Искусство и литература, по Плеханову,— одно из выражений общественной жизни человечества, в первую очередь, творческой деятельности народных масс. Плеханов показывает, что своеобразие художественных творений Шекспира определено общественными отношениями в Англии периода царствования Елизаветы, когда высшие классы еще не совсем разорвали связь свою с народом, сохранив общий с ним запас вкусов и эстетических потребностей, когда сверх того прекращение недавних смут и повышение уровня народного благосостояния дали сильнейший толчок нравственным и умственным силам нации. «Уже тогда накопилась та колоссальная энергия, которая сказалась впоследствии в революционном движении; но эта энергия пока еще сказывалась, главным образом, на мирном поприще. Шекспир выразил ее в своих драмах»³.

Общественно-историческую обусловленность искусства Плеханов иллюстрирует также на примере утон-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. VIII, Соцэкгиз, М. 1931, стр. 324.

² Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, стр. 178.

³ Там же, стр. 182.

ченной аристократической живописи Буше и противостоящей ей якобински строгой кисти Давида.

Вместе с тем Плеханов убедительно отвергал утверждения народников и иных недругов марксизма, будто марксизм упрощает и схематизирует сложное живое развитие искусства, не учитывает роли идей, традиций, влияний, взаимосвязей и других сложных факторов художественного творчества.

Материалистическая целостность эстетических воззрений Плеханова раскрывается в решении им проблемы так называемых «факторов». По его мнению, связь искусства с общественным бытием выражается в самых разнообразных формах, нередко она осуществляется и косвенно. Он старался выяснить роль таких непосредственно связанных с искусством факторов, как политика, философия, психология, мораль.

Вопреки схематике экономического материализма, Плеханов показывает значение в искусстве всех сторон политической и духовной жизни человечества, влияния культурных традиций и художественного взаимодействия. Нередко в силу исторических условий на первый план выдвигается влияние той или иной из этих сторон жизни общества. «В известные моменты общественного развития,— пишет Плеханов в конспектах лекций по искусству,— влияние на литературу политического фактора сильнее, чем влияние на него фактора экономического, напр. в XIX в. (при реставрации). В корне и там лежит экономия, но иногда она не влияет через политику, а например, через философию. Это зависит от того, *какие* общественные отношения выросли на данной экономической почве, а кажется, как будто тут дело зависит от того, что факторы, по какой-то непонятной причине, то слабее, то сильнее действуют один на другой»¹.

Раскрывая роль разных сторон политической, культурной и художественной жизни общества, Плеханов не уравнивает их значение в истории искусства. Идеалистическая эстетика выдвигала теорию имманентного «саморазвития» искусства или ставила его в зависимость от множества самых различных «факторов»: нравствен-

¹ «Литературное наследие Плеханова», сб. III, Соцэкгиз, М. 1936, стр. 161.

ного, «общего устремления эпохи», художественных влияний. В работе «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» Плеханов раскрывает идеалистический характер теории «факторов», поскольку в своем существе она не идет дальше признания зависимости искусства от «состояния умов и нравов» и приходит в конечном итоге к отрицанию закономерностей развития искусства.

Теория «факторов» не выдерживает критики, так как она расчленяет деятельность общественного человека, превращая различные ее стороны и проявления в особые силы, будто бы определяющие собою историческое движение общества. Между «факторами» существует взаимодействие: каждый из них влияет на все остальные и в свою очередь испытывает на себе их влияние. В результате получается запутанная сеть взаимных влияний, прямых действий и отраженных воздействий, заслоняющих основные закономерности развития литературы. Как на пример такого эклектического подхода, Плеханов ссылается на историю литературы Германа Клуге. Эта история характеризуется Плехановым как сочинение эклектическое, то есть построенное не на основании одного принципа, что является необходимым условием всякой научной классификации и деления, а на основании нескольких (взаимоисключающих) принципов. В первые два периода литература развивается якобы под исключительным влиянием религиозных идей. Затем наступают третий и четвертый периоды, в которые ее развитие определяется социальной структурой, и т. д. Полемизируя с эклектической теорией «факторов», которая пыталась совместить несовместимое, Плеханов дает материалистическое объяснение природы и развития искусства. Если на литературу определенной эпохи наибольшее и ближайшее воздействие оказало философское, нравственное, религиозное сознание, то это означает лишь то, что именно через этот вид сознания выразились наиболее полно общественные позиции определенных классов и групп, их положение в обществе, стремления и идеалы, а вместе с тем — и смысл движения истории в данную эпоху.

На реальную, историческую почву ставится Плехановым вопрос о литературных влияниях и взаимосвязях. В трактовке вопросов литературы и искусства Плеха-

нов всегда выступал как сторонник самых широких международных связей, как противник национальной замкнутости. Поступательное движение литературы и искусства он мыслил как опирающееся на достижения всей предшествующей человеческой культуры. Несмотря на некоторую отвлеченность в понимании и исследовании проблемы литературных влияний, Плеханов дал в целом плодотворную материалистическую ее трактовку. Как марксист, Плеханов способствовал выявлению и развитию самых широких связей между литературами различных народов. Он рассматривал развитие общественной жизни, классовое бытие как основу развития литературы. Поэтому он считал несостоятельными идеалистические компаративистские теории, выдвигающие фактор влияний как главный, определяющий возникновение и развитие литературных явлений. Само по себе то или иное литературное воздействие, как бы оно ни было значительно, не является первоосновой развития литературы. Согласно точке зрения Плеханова, в основе литературного процесса лежат как общие закономерности, так и своеобразие исторического пути каждого народа и его культуры. Для возникновения сходных явлений в разных литературах, для активного взаимодействия нужны прежде всего соответствующие экономические, общественно-политические и культурные основы. По Плеханову, *«влияние литературы одной страны на литературу другой находится в прямом отношении к сходству социальных структур, свойственных каждой из этих стран. Оно совершенно не существует, когда это сходство ничтожно»*¹.

Проще говоря, по убеждению Плеханова, чтобы писатель данной страны приобрел влияние на умы жителей других стран, необходимо, чтобы «настроение» этого писателя соответствовало «настроению» тех иностранцев, которые читают его произведения. В частности, широкое распространение символизма в конце XIX — начале XX веков он объясняет сходством умонастроений определенных кругов мыслящего общества в различных странах, то есть интеллигенции ряда стран, отдаленной от революционного движения. Отвлеченность и неясность

¹ «Литературное наследие Плеханова», сб. III, Соцэкгиз, М. 1936, стр. 169.

создаваемых символистами художественных образов соответствует неизбежной туманности практически совершенно бессильных стремлений, зарождающихся в тех «мыслящих кругах» современного общества, которые, испытывая известное недовольство окружающей действительностью, не могут подняться до ее последовательного отрицания.

Плеханов менее всего склонен был ограничиваться только подобными общими определениями. Каждое явление литературы он стремился рассматривать в его конкретно-историческом своеобразии. Наглядный пример — его анализ творчества Г. Ибсена. Плеханов превосходно определил как сильные, так и слабые стороны творчества Ибсена. Силу писателя Плеханов видел в его беспощадной ненависти и презрении к буржуазной пошлости, к засилью собственничества и обывательщины, в романтической мечте о вольной, свободной личности. Именно это привлекало к Ибсену прогрессивные круги общества во всем мире. С другой стороны, распространение влияния Г. Ибсена далеко за пределы его родины Плеханов объяснял и наличием в его произведениях таких черт, которые соответствовали настроению людей, думающих, что за эпохой веры в большинство наступит эпоха веры в меньшинство, что путь к прогрессу ведет через процесс изоляции личности от общества, уход в сферу индивидуальной «свободы».

Как уже говорилось, по Плеханову, влияние литературы одной страны на литературу другой зависит от сходства общественных отношений, идейных и жизненных стремлений народов. Вместе с тем Плеханов понимал, что это объяснение не универсально. Например, нельзя сходимостью общественных отношений объяснить подражание французских драматургов XVII—XVIII веков греческой трагедии. Плеханов делает по этому поводу специальное разъяснение: когда Вергилий писал «Энеиду», римское общество ни в чем не походило на греческое общество времен Гомера. Это обстоятельство не мешало Вергилию подражать Гомеру, но подражание это ограничивается только формой. Следовательно, если отсутствует общность социальных или идейных устремлений, то подражание будет чисто внешним. Греческая литература повлияла не только на римскую литературу, но и на литературу народов, живших гораздо позже.

Здесь напрашивается сопоставление «Илиады» с «Энеидой» или трагедии греков с ложноклассической французской трагедией XVIII века. Недостаточно хотеть подражать, говорит Плеханов. Подражающий отделен от своего образца всем расстоянием, разделяющим общества, к которым каждый из них принадлежит. Является ли расиновский Ахилл греком или же это придворный маркиз? И разве персонажи «Энеиды», в сущности, не римляне времен Августа?

Значение общественно-идейных предпосылок, определявших характер литературного влияния, Плеханов наглядно иллюстрирует примером воздействия французской драматургии XVIII столетия на английскую буржуазную драму. Широкое международное воздействие передовой французской литературы в конце XVIII — первой половине XIX столетия Плеханов объясняет глубокими социальными и идейными сдвигами, вызванными французской революцией во всем мире.

Научная плодотворность марксистских принципов в трудах Плеханова при освещении вопросов литературных взаимосвязей и взаимодействия убедительно раскрывается в сопоставлении с известными работами А. Веселовского «Три главы из исторической поэтики» и «Поэтика сюжетов». Эти труды А. Веселовского связаны с наиболее прогрессивным и научно плодотворным периодом его деятельности. Но, несмотря на всю ценность своих огромных историко-фактических наблюдений, он тем не менее остался далеким от материалистического понимания художественного процесса. Он развивал концепцию религиозного происхождения искусства, обогащая в основном лишь его историко-бытовое и психологическое истолкования. Именно поэтому Веселовский в своих исследованиях, видя следствия, не замечал причины, — устанавливая сходство сюжетов и образов, не выяснял, чем оно вызвано. Труды Плеханова по этому вопросу были написаны в то же время, с использованием тех же исторических и этнографических материалов (работ Зибера, Тейлора, Моргана, Ковалевского, Штернберга). Однако именно Плеханов смог дать материалистическое объяснение происхождения художественного творчества из трудовой деятельности людей, разнообразия форм связи искусства с общественным бытием, выдержавшее подтверждение и дальнейшими

археологическими открытиями и развитием передовой научной мысли.

Позиция Плеханова в вопросе взаимовлияния и взаимосвязей национальных литератур до сих пор вызывает резкое противодействие со стороны различных открыто реакционных и компаративистских направлений. Антимарксистские круги зарубежных литературоведов особенно нападают на положение, что влияние литературы одной страны на другую находится в зависимости от сходства социальных отношений в этих странах. В частности, американский критик Глеб Струве в статье «Сравнительное литературоведение в Советском Союзе прежде и теперь»¹ берет компаративизм под защиту от Плеханова и марксистской критики вообще, усматривая в нем высшее достижение современного литературоведения.

Выводя развитие литературы из общественного бытия, Плеханов видит в художественных воздействиях сложный процесс, в котором проявляются и прогрессивные и реакционные тенденции. В его работах четко отграничиваются прогрессивные художественные влияния, содействующие развитию передовых элементов национальных литератур, от реакционных, тормозящих выражение освободительных идей и традиций в литературе.

Проблема литературных взаимосвязей была и остается в высшей степени актуальной; ее исследование необходимо для понимания исторического развития литературы. На актуальность этой проблемы для развития советской литературы обращал внимание М. Горький. Ссылаясь на богатство международных связей передовой русской литературы, на плодотворность «духовного сожителства и формальных связей между русскими и иноземными писателями», он выдвигал мысль о творческом взаимодействии как необходимом условии развития художественного творчества. Он полагал полезным «всюду, где является эта возможность, указывать на взаимные влияния романского, англо-саксонского и славянского творчества». Исследования подобного рода, по мнению М. Горького, чрезвычайно важны, так как «XIX век достаточно насыщен фактом идеологических

и формальных связей в области духовной жизни и эти связи необходимо ценить очень высоко, — может быть, они являются началом того великого единства, последствия которого хотя и трудно представить себе, но во всяком случае, они будут благостны»¹. Каждая национальная литература развивается в неразрывной связи с жизнью народа, опираясь на свою историческую традицию. Но это развитие не совершается изолированно, вне связей и взаимодействия с литературами других народов.

Положение марксизма, выводящее влияние литературы одной страны на литературу другой из сходства социальных отношений в этих странах, дает ключ к объяснению многих явлений современного искусства. Оно позволяет, с одной стороны, глубже осознать общественные основы столь тесных культурных взаимосвязей советских союзных республик и стран народной демократии, с другой — объяснить, почему так охотно экспортируются и импортируются ныне произведения декоративного искусства буржуазией различных стран.

Для доказательства своих положений в области эстетики Плеханов широко использует труды зарубежных теоретиков и историков искусства — И. Тэна, Ш. Сент-Бева, Ф. Брюнетьера, Г. Лансона. Плеханова привлекали в работе этих ученых идеи исторического развития искусства, его зависимости от общественной жизни, единства художественного процесса и социальной эволюции.

В «Письмах без адреса» Плеханов, оценивая тэновскую концепцию эстетического развития, особенно отмечает разработку этим ученым значения принципа антитезы. Анализируя развитие искусства, Плеханов иногда некритически воспринимал взгляды Тэна, выводящие законы искусства из двух противоположных стремлений человеческой природы — стремлений к подражанию и к противоречию. По Тэну, эти стремления заложены в природе человека; именно они делают возможными чувства ритма и симметрии. Но, по мысли Плеханова, ха-

¹ Yearbook of Comparative and General Literature. «Chapel Hill», North Carolina, 1955, № 4.

¹ «М. Горький. Материалы и исследования», сб. I, Изд. АН СССР, Ленинград, 1934, стр. 253.

рактор проявления «подражания» и «противоречия» и их конкретное содержание в каждом отдельном случае определены историческими силами. Свое понимание действия законов «подражания» и «противоречия», а также их взаимосвязи Плеханов иллюстрирует в области драматургии примером отношения английского общества к произведениям Шекспира.

После того как английские аристократы, жившие во Франции во время своего изгнания, познакомились там с французской литературой и французским театром, которые представляли собой образцовый продукт утонченного, аристократического общества и потому гораздо более соответствовали их собственным аристократическим тенденциям, нежели английский театр и английская литература времен Елизаветы, после Реставрации началось господство французских вкусов на английской сцене и в английской литературе. Шекспира стали третировать как «пьяного дикаря». Но зато, добавляет Плеханов, демократическая часть английской публики продолжала питать самую горячую привязанность к Шекспиру.

Распушенность дворянских нравов в Англии второй половины XVII века отразилась на театре. Комедии, ставившиеся в конце XVII века, по сути просто порнографические пьесы. Ввиду этого, развивает свою мысль Плеханов, рано или поздно в силу антитезы в Англии должен был развиться такой род драматических произведений, главной целью которых было бы изображение и восхваление мещанских семейных добродетелей. И такой жанр был создан английской буржуазией.

Схемы развития искусства по закону антитезы Плеханов повторяет также в своих лекциях о материалистическом понимании истории. Новый драматический жанр «слезной комедии» определяется им как «реакция» против выражения нравственной распушенности в литературе и театре.

Показательны также иллюстрации действия закона антитезы в животном мире и человеческом обществе, приведенные Плехановым в «Письмах без адреса». Значительная часть обычаев, по его мнению, вызвана антитезой. Чувство печали во время траурных обрядов у примитивных народов выражается в действиях, противоположных тем, которые считаются естественными,

необходимыми или приятными при нормальном образе жизни. Сделав заключение, что значительная часть обычаев обязана своим происхождением началу антитезы, Плеханов утверждает, что «развитие наших эстетических вкусов также совершается отчасти под его влиянием»¹.

Было бы односторонним не заметить рационального положительного зерна этих суждений Плеханова. Вскрывая ход развития искусства, Плеханов стремился подойти к нему диалектически, рассматривая его в реальных исторических противоречиях, в острых конфликтах, в исторической закономерности смены одних художественных явлений другими. Но анализ сложных конкретных процессов искусства здесь во многом заменен внешней логической схемой, где одно художественное направление механически заменяет другое по принципу тезы и антитезы. Конечно, этот принцип не придуман искусственно, но Плеханов в данном случае рассматривает явления в узколитературном ряду, принимает за причину то, что на самом деле является следствием иных, более сложных, социально-экономических закономерностей, своеобразным проявлением более общего диалектического закона отрицания отрицания. Характерно, например, уже само заявление Плеханова о том, что появление «слезной» комедии можно было предугадать а priori. Да, можно — но не потому только, что стремление к подражанию и противоречию заложено, по Плеханову, в самой человеческой природе, а потому, что «слезная комедия» — эстетический эквивалент той социальной силы, которая шла на смену классу, «диктовавшему» нравственную распушенность в искусстве.

Некритически воспринятый Плехановым в качестве основного закона развития литературы и искусства закон тезы и антитезы — частный случай диалектического движения, и объявлять его общим законом художественного развития нет оснований.

Обычно Плеханов рассматривает искусство с марксистской точки зрения, прежде всего как явление социальной истории. Он считает, что Г. Тард поставил исследование закона «подражания» на ложную биологическую основу. Природное стремление человека к подражанию проявляется лишь при известных общественных

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 16—17.

условиях и отношениях. При их отсутствии стремление к подражанию исчезает, уступая место противоположному стремлению — к противоречию. Поэтому и проявление влияний и подражания в области искусства и их характер определены общественными условиями. Тем не менее Плеханов иногда абсолютизирует принцип тезы и антитезы, возводит его в основной закон развития литературы и искусства не только в отношении к примитивному искусству первобытных народов, но и к развитому художественному творчеству нового времени. Бесспорно, эти ошибочные суждения противоречат в основном верным, научным, материалистическим воззрениям Плеханова.

Плеханов выдвигает марксистскую мысль о том, что противоречия в литературном развитии эпохи всегда служат выражением социальных противоречий, отражением взглядов, позиций и борьбы классов. Эту мысль в дальнейшем он развивает на конкретном историческом анализе явлений литературы. Положение Плеханова о классовости искусства, несмотря на некоторые отклонения, является основным в его эстетике. «В обществе, разделенном на классы,— пишет он,— искусство выражает то, что считается хорошим и важным в том или другом классе, и вообще все то, что наиболее занимает данный класс в настоящее время...»¹. Субъективно-идеалистической эстетике Плеханов противопоставил понимание объективных основ искусства, объясняющих появление и своеобразие того или другого художественного направления.

Упреки Плеханову в полном отсутствии критического отношения с его стороны к концепциям Брюнетьера, Тэна и Лансона несправедливы. На самом деле Плеханов, признавая ценность трудов этих ученых, не разделял их исходных методологических позиций, относился к основному содержанию их концепций критически. Например, еще до написания «Писем без адреса», в книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (1895) он следующим образом отзывался о теории Брюнетьера: «Там, где Брюнетьер видит лишь влияние одних литературных произведений на другие, мы видим, кроме того, глубже лежащие взаимные влияния общественных

групп, слоев и классов; там, где он просто говорит: являлось противоречие, людям захотелось сделать обратное тому, что делали их предшественники,— мы прибавляем: а захотелось потому, что явилось новое противоречие в их фактических отношениях, что выдвинулся новый общественный слой или класс, который уже не мог жить так, как жили люди старого времени»¹.

Тэн был близок Плеханову в своем утверждении зависимости истории искусства от социальной истории. По мнению Плеханова, Тэн значительно продвинул вперед понимание истории искусства по сравнению с расплывчатым определением: «Литература есть выражение общества». Указав на отражение в литературе дифференциации общества, Тэн многое сделал для истории изящных искусств и литературы. Но все же даже в своих лучших работах, как, например, «Философия искусства», Тэн не дал удовлетворительного объяснения происхождению и своеобразию явлений искусства. Он не смог верно реализовать свое же требование основывать историческую эстетику на научном понимании истории общества. В этом, по убеждению Плеханова, виновата его историческая концепция. Материалист в области философии искусства, он был идеалистом в понимании истории. И потому то, что «Тэн рассказывает нам о древней Греции, об Италии эпохи Ренессанса, о Нидерландах, знакомит нас с главными чертами искусства каждой из этих стран, но ничуть не объясняет нам их исторического происхождения или объясняет их лишь в очень незначительной степени. И следует заметить, что в данном случае виноват не автор, а его точка зрения, его понимание истории»². Отсюда, по мнению Плеханова, исходит ряд противоречий концепции Тэна, из которых он, подобно философам XVII века, пытался выйти посредством апелляции к человеческой природе. Когда Тэн говорил, что психика людей изменяется вслед за изменением их положения, он был материалистом, а когда тот же Тэн говорил, что положение людей определяется их психикой, он повторял идеалистический взгляд XVIII века.

Методологию Тэна Плеханов критикует в «Очерках по истории материализма». «Французские философы

¹ «Литературное наследие Плеханова», сб. III, Соцэкгиз, М. 1936, стр. 150.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. VII, стр. 217.

² Там же, т. VIII, стр. 164.

XVIII столетия,—пишет он,—думали объяснить историю искусств и литературы, обращаясь к свойствам человеческой природы. Человечество проходит те же фазы жизни, что и отдельный индивидуум: детство, юность, зрелый возраст и т. д.; эпос соответствует детству, красноречие и драма — юности, философия — зрелому возрасту и т. д. Мы уже сказали в одном из наших предыдущих очерков, что подобное сравнение совершенно обоснованно. Здесь можно еще прибавить, что «историческая» эстетика Тэна не помешала ему пользоваться «человеческой природой» как ключом для открытия всех дверей, не открывающихся для анализа при первом натиске. Но у Тэна апелляция к человеческой природе приняла другую форму. Он не говорит о фазах эволюции человеческого индивидуума; вместо этого он часто — к сожалению, слишком часто — говорит о *расе*¹.

По убеждению Плеханова, лишь материалистическое понимание истории избавляет эстетику и литературоведение от этих противоречий. Плеханов предупреждает, что материалистическое понимание истории не дает нам магической формулы,— было бы смешно требовать таковой,— позволяющей в одну минуту разрешить все проблемы духовной истории человечества, но все же оно выводит нас из заколдованного круга, указывая верный путь научного исследования литературы и искусства.

Как указывалось выше, Плеханов разделял взгляды Брюнетьера на историчность развития литературы и искусства по сходству или противоположности. Но, принимая эту схему, Плеханов относился к Брюнетьеру критически за идеалистическое понимание природы искусства, его связи с обществом. Так же диалектически подходит он к оценке эстетических воззрений Сент-Бева. Заслугу Сент-Бева он находит в стремлении искать решающие причины литературных движений не в имманентных законах развития сознания, а в общественных отношениях, в том, что он считался с историческими условиями бытия художников. Но вследствие идеализма своих общественных воззрений он не мог найти связь между особенностями индивидуального художественного творчества и общими законами движения общества.

Несмотря, однако, на критическое отношение к

исходным теоретическим позициям Тэна и Брюнетьера, Плеханов нередко воспринимал некоторые недостатки эстетических концепций этих исследователей. В частности, ни «подражание», ни «противопоставление» сами по себе не могут еще объяснить сложного процесса преемственности исторического развития искусства, критического усвоения и переработки культурных ценностей прошлого последующими поколениями.

Истины ради следует сказать, что система представлений Плеханова о закономерностях исторического развития литературы гораздо богаче схемы о «подражании» и «противоречии». Показательно, что в своих историко-критических трудах он редко обращается к данной схеме. Поэтому неоправданно, как это делают некоторые исследователи, сосредоточивать внимание только на этом положении Плеханова, без освещения других, более плодотворных его мыслей о закономерностях развития искусства.

Плеханов всесторонне обосновывал мысль, что искусство и литература всякого народа находятся в тесной связи с его историей, с борьбой классов, их воззрениями и психологией. Эта позиция имела и имеет политическую боевую направленность, служит научному опровержению распространенных в прошлом и в настоящее время реакционных концепций о независимости искусства от истории, от движения политических сил и страстей. Несмотря на частные ошибки, главное содержание концепции Плеханова — прежде всего утверждение историчности развития и классовых основ художественного творчества. И наследие Плеханова оказывает большую пользу в преодолении различных проявлений антиисторизма в литературной науке и эстетике.

Для выяснения особой важности этой проблемы нужно указать на широкое распространение за рубежом воззрений, отрицающих самую возможность истории литературы и искусства. Господствующую роль здесь играют формалистические и фрейдистские воззрения, отрицающие связь между личностью и эпохой. Отсюда исходит отрицание правомерности истории литературы и искусства, наличия в их движении каких-либо объективных закономерностей. Некоторые современные зарубежные авторы особенно подчеркивают именно эту сторону воззрений покойного Бенедетто Кроче, согласно которой

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. VIII, стр. 165.

личность художника отрешена от живой связи с историей и культурой определенных периодов. Кроче считал возможным только изучение отдельных творческих индивидуальностей. В этом смысле особенно показательна книга швейцарского профессора М. Верли («Общее литературоведение», Берн, 1951), посвященная выявлению и характеристике основных концепций в зарубежном литературоведении за последние пятнадцать лет. На основании исследования более четырехсот работ М. Верли приходит к выводу о господстве в современном литературоведении концепций, решительно отвергающих самую идею развития литературы. Движение литературы, согласно подобным воззрениям, предстает не как исторический процесс, своеобразно отражающий определенные стороны общественного бытия и сознания, а как проявление и смена отдельных творческих индивидуальностей или их группировок.

Проблема историзма имеет отношение и к нашему литературоведению. У нас еще есть работы, рассматривающие явления литературы статично, вне их жизненных истоков, изолированно от общего потока движения общества и его культуры, лишенные идеи исторического развития. Как правило, это всегда ведет к эмпиризму, односторонности обобщений.

В эстетике Плеханова верные выводы и живые, меткие наблюдения иногда уступают место схеме. Успешно показав классовый характер искусства, нанеся решительный удар различным народническим и декадентским литературным теориям, Плеханов не всегда исторически конкретно характеризовал законы художественного развития. Но чувство действительности, живое восприятие искусства большей частью брали верх, и он давал глубокие оценки, делал правильные выводы.

Труды Плеханова по вопросам эстетики отличаются вниманием к своеобразию искусства, к особенностям, отграничивающим его от других видов идеологической деятельности. Наиболее всестороннее освещение проблема специфичности художественного изображения нашла у Плеханова в «Письмах без адреса». Своеобразие искусства, по его мнению, состоит в том, что если наука познает общественную жизнь в отвлеченных понятиях,

то искусство начинается там, где впечатления, мысли и чувства получают образное выражение. В образности Плеханов находит обязательное специфическое свойство искусства. В данном вопросе он исходил из прочной традиции классической эстетики.

Взгляды Плеханова на специфичность искусства основаны на материалистических суждениях Белинского и Чернышевского. С другой стороны, он очень внимательно относился и к ценностям классической идеалистической мысли, особенно эстетики Гегеля. Стремясь осмыслить сложные вопросы истории и теории искусства с позиций материализма, Плеханов старался по-марксистски критически воспринять и наиболее ценные мысли о природе художественного образа, заключающиеся в трудах классиков идеалистической эстетики. Но он резко отвергал положения, противоречащие принципам материалистической эстетики. Не вполне разделял он положение об единстве предмета искусства и философии. В одном из вариантов «Писем без адреса» Плеханов замечает: «...так как не всякая мысль может быть выражена в живом образе (попробуйте выразить, например, ту мысль, что сумма квадратов катетов равна квадрату гипотенузы), то оказывается, что Гегель (а с ним и наш Белинский) был не совсем прав, когда говорил, что у искусства предмет тот же, что и у философии...»¹ Плеханов несколько упрощал взгляды Гегеля и Белинского по этому вопросу. Но он верно указывал на своеобразие предмета искусства, выделяя общественное человека как центр искусства.

Неправомерны, на наш взгляд, попытки ряда критиков на основании приведенной выше записи обвинить Плеханова в отрицании единства предмета искусства и науки, — а именно из этого необоснованного обвинения вытекают упреки в наличии у Плеханова кантианской тенденции, приведшей его к ряду крупных теоретических промахов. У Плеханова были кантианские ошибки, но их следует искать там, где они действительно есть, — в теории познания, а не там, где их нет, на основании незаконченной черновой записи.

Разработка Плехановым проблемы специфики искусства, образного воспроизведения действительности име-

¹ «Литературное наследие Плеханова», сб. III, Соцэкгиз, М. 1936, стр. 61.

ла в то время и имеет сейчас актуальное значение. Образная природа художественного воплощения была определена классической эстетикой еще задолго до Плеханова. В понимании искусства, как образного воспроизведения жизни, Плеханов в основном исходил из известных положений эстетики Гегеля и Белинского. Но Плеханов не просто повторял сказанное до него. Подчеркивание образной природы искусства было вызвано насущной необходимостью. Проблема художественного образа в различные эпохи раскрывается в новых гранях, обостряется и становится предметом новых ожесточенных споров. Плеханов не только напомнил о классической трактовке специфики искусства, он еще и чутко уловил огромное жизненное значение верного решения проблемы художественного образа в борьбе за реализм. С одной стороны, акцентирование Плехановым образной специфики искусства во многом было вызвано потребностями борьбы с вульгарными социологами типа Шулятикова, игнорировавшими различие между литературой и публицистикой. С другой стороны, еще в конце XIX — начале XX веков Плеханов ясно видел начало похода декадентства не только против общих идейных принципов реалистической литературы, но и против ее художественных основ, тенденцию к растворению художественного образа в разных видах безжизненной отвлеченности, формализма и мистики. Актуальный смысл этого особенно понятен сейчас, когда дальнейшее движение истории ясно показало стремление декадентов подорвать и дискредитировать образную основу искусства. Эта тенденция по-настоящему, во всей полноте, раскрылась в наше время, достигнув своего предела в так называемом беспредметном абстрактном искусстве и в эстетике модернизма. Распространение различного рода беспредметного искусства сопровождается в зарубежной эстетике отрицанием какого-либо существенного значения образности в искусстве, и все теории, исходящие из признания образного характера искусства, не только объявляются несостоятельными и устаревшими, но и нередко высмеиваются как выражение духовной примитивности или отсталости. В борьбе с подобными теориями многие аргументы Плеханова и сегодня сохраняют свою силу, и формулируемые им по этому поводу положения касаются

жгучих проблем развития современной литературы. Они обращают внимание писателей и критиков на необходимость разоблачения убожества творений всяких псевдосовременников, разрушающих образную основу искусства. А ведь и теперь находятся критики, дезориентирующие в этом вопросе художников, равняющиеся на различного рода эксцентрическое кривляние под флагом новаторства или пытающиеся обосновать невнимание к вопросам художественной формы. Их измышления принесли и приносят большой вред развитию искусства и литературы, влекут за собой снижение его художественного качества.

Критерий художественности у Плеханова во многом определен его пониманием сущности искусства. Плеханов отрицает абсолютность критериев «прекрасного», нормативной эстетики. Возражая А. В. Луначарскому, он доказывает в работе «Искусство и общественная жизнь», что абсолютного критерия красоты нет и быть не может, так как понятия людей о красоте не остаются все время одинаковыми, изменяются в ходе исторического развития. Но если нет абсолютного критерия прекрасного, продолжает развивать свой взгляд Плеханов, то это не значит, что отсутствует объективный художественный критерий. Объективный критерий художественности состоит в соответствии формы содержанию. «Чем более соответствует исполнению замыслу или, — чтобы употребить более общее выражение, — чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, — говорит Плеханов, — тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило»¹. Это же положение он подчеркивает и в первоначальных вариантах «Писем без адреса». Все законы художественного творчества, замечает Плеханов, «в последнем счете сводятся к одному: форма должна соответствовать содержанию. Но этот закон важен для всех школ: и для классиков и для романтиков и т. д.»².

Соответствие выполнения замыслу, формы — содержанию служит, по Плеханову, ключом, мерилем к выяснению художественности произведений искусства.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 180.

² «Литературное наследие Плеханова», сб. III, Соцэкгиз, М. 1936, стр. 64.

Именно только потому, что подобное мерило существует, доказывает Плеханов свою мысль, мы имеем право утверждать, что рисунки, например, Леонардо да Винчи лучше рисунков какого-нибудь маленького Фемистоклюса, пачкающего бумагу для своего развлечения. «Когда Леонардо да Винчи рисовал, скажем, старика с бородой, то у него и выходил старик с бородой. Да еще как выходил!.. А когда Фемистоклюс нарисует такого старика, то мы лучше сделаем, если во избежание недоразумений, напишем: это старик с бородой, а не что-нибудь другое. Утверждая, что не может быть объективного мерила красоты, т. Луначарский совершил тот самый грех, каким грешат столь многие буржуазные идеологи до кубистов включительно: грех крайнего субъективизма»¹.

Мысль Плеханова о наличии объективных художественных критериев в высшей степени плодотворна. Утверждение им объективных критериев эстетической оценки в период распространения народнической и декадентской эстетики, а затем и махистских взглядов в конце XIX — начале XX веков вооружало русскую общественную мысль и критику против различных видов субъективизма, помогало защищать подлинные ценности искусства и литературы. Стремление Плеханова найти объективные мерила художественности, несомненно, заложено в научной, марксистской основе его эстетических воззрений.

Положение о единстве формы и содержания не есть внеисторическая и бессодержательная формула, как это утверждали критики плехановского понятия художественности. Как известно, это положение нашло свое развитие в классической эстетике еще задолго до Плеханова. У Лессинга, Белинского, Чернышевского вопрос о художественности неотделим от вопроса об общем отношении к действительности. Утверждение единства формы и содержания как объективного критерия художественности конкретно-исторически связано с концепцией все большего и большего сближения литературы с жизнью, как основной закономерности развития искусства. Данная концепция проясняет нам широкое материалистическое понимание единства формы и содержа-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 180.

ния, как объективного критерия художественности. Степень приближения искусства к более совершенному воспроизведению жизни и обуславливает художественную силу того или иного произведения искусства. Таким образом, широкое материалистическое понимание единства содержания и формы (образного воспроизведения) предполагает отношение произведений искусства к действительности как основу для суждения о художественном совершенстве. В то же время классики критики не отделяли эту основу от специфичности ее воспроизведения в искусстве. Суждение о верности, глубине и характере отображения жизни в произведениях искусства не может не быть в то же время суждением о совершенстве технологического выполнения замысла художника (образов, языка, композиции). Однако основу объективного критерия художественности материалистическая эстетика находит не в соответствии искусства умозрительной идее, а в его соотношении с живой, реальной действительностью.

Нужно, однако, отметить, что в некоторых случаях Плеханов трактовал критерий художественности лишь как соответствие выполнения авторскому замыслу, основываясь на частном, подчиненном моменте диалектики формы и содержания, на высоте выполнения художественного замысла; исполнение должно соответствовать замыслу — так формулировал Плеханов объективный критерий художественности. Вместо того чтобы сопоставить художественные образы с действительностью, их породившей, он иногда ограничивался соотношением художественного замысла и выполнения. Общий и всеобъемлющий принцип заменялся в таких случаях частным, производным.

Нет оснований для отрицания в искусстве, как и во всякой области деятельности, существенности требования, чтобы работа была «хорошо сделана», соответственно плану, замыслу. Но это требование не является специфической чертой искусства. Еще Чернышевский, на материале огромного опыта мировой эстетической мысли, обоснованно доказал, что «хорошо сделать» относится ко всем видам деятельности людей. Когда начинается спор по поводу того, что в искусстве «хорошо» и что «плохо», т. е. есть ли соответствие между художественным замыслом и выполнением, то здесь обязательно

выступит необходимость соотнесения явлений искусства с действительностью, как объективной основы критерия художественности. Общая марксистская направленность эстетической концепции Плеханова подсказывает именно такое решение вопроса о критерии художественности, хотя в его работах можно найти отдельные противоречивые, даже неприемлемые суждения и оценки. Например, ошибочность отрицательного отзыва Плеханова о художественных достоинствах поэзии Некрасова есть прямое следствие его отвлечения от действительности, которую отображал поэт. Эта действительность, взгляды Некрасова и поэтическое своеобразие его произведений были взяты отдельно друг от друга, в то время как только их соотношение объясняет особенности его стиля.

Сочувственно высказавшись о революционной направленности поэзии Некрасова — «певца горя народного», Плеханов не увидел соответствия формы некрасовских стихов новому содержанию. Вообще он низко оценивал художественные достоинства стихов Некрасова, хотя указывал на наличие многих мест, ярко отмеченных «печатью самого несомненного таланта»¹. Согласно точке зрения Плеханова, произведения Некрасова часто представляют «топорную работу», «очень часто не удовлетворяют художественным требованиям *даже по своему внутреннему строению*»².

Одностороннее отношение к Некрасову-художнику исходит в конечном счете из одностороннего понимания Плехановым русского исторического процесса. Для него был ясен лишь общий процесс капитализации России, вне его особенной исторической формы, которую он принял на русской почве. Основа же мировоззрения поэта — идея крестьянской революции — остается вне поля зрения критика. Поэтому для Плеханова Некрасов — только революционный разночинец. Плеханов рассматривал Некрасова вне его связи с крестьянской демократией. Недооценивая роль крестьянства в России, он, естественно, эстетически недооценил в полной мере художественную прелесть стихов поэта крестьянской демократии.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, стр. 388.

² Там же, стр. 378.

Плеханов находил в богатствах русского и мирового искусства доказательство объективности критериев художественности. Он никогда не возводил каменной стены между искусством и публицистикой. Мы знаем, что имеются замечательнейшие произведения, где публицистика является неотъемлемой частью художественного образа: например, у Чернышевского, Успенского и Салтыкова-Щедрина. Публицистические отступления у этих авторов не являются чем-то «посторонним» художественным образам произведения, вторгнувшимся извне, а рождаются самой направленностью, творческим замыслом автора. Потому публицистичность произведений этих писателей не опровергает верности развиваемого Плехановым эстетического критерия. Но существует определенная мера, перейдя которую художник превращается в публициста или, наоборот, публицист в художника. «...Поэтические и вообще художественные произведения, — писал Плеханов, — всегда что-нибудь *рассказывают*, потому что они всегда что-нибудь *выражают*. Конечно, они «рассказывают» на свой особый лад. Художник выражает свою идею образами, между тем как публицист доказывает свою мысль с помощью *логических выводов*. И если писатель вместо образов оперирует логическими доводами, или если образы придумываются им для доказательства известной темы, тогда он не художник, а публицист, хотя бы он писал не исследования и статьи, а романы, повести или театральные пьесы»¹. Данная мысль Плеханова чрезвычайно существенна. Подмену художественной ткани дидактической отвлеченностью он обоснованно считает нарушением эстетических критериев. С этих позиций он справедливо критиковал недостатки художественного изображения действительности в произведениях народников, где отвлеченные рассуждения по поводу жгучих вопросов экономики и социальной действительности нередко отесняли на задний план образную ткань, порождали пренебрежение к языку.

Жизнь, ее явления воспроизводятся искусством в форме образа, конкретного индивидуального явления, одухотворенного сознанием и чувством художника. Первым условием художественности Плеханов считает об-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 137.

разность воплощения действительности, воспроизведение ее типических черт в чувственной конкретной форме. Рассуждения о действительности не могут заменить ее живого показа. В них еще нет искусства. Искусство начинается там, где жизнь воспроизводится художником в живых образах, носящих на себе печать творческой индивидуальности их создателя. Нельзя отрицать плодотворность этого общего представления Плеханова о художественности.

В настоящее время этот критерий декадентская эстетика подменяет другим: отвергая принцип правдивости, то есть соответствия изображенного в искусстве подлинному облику действительности, современные эстетические теории находят главное достоинство произведений искусства в степени изображения субъективности, искусственного, подсознательного. Отсюда следует отрицание образности как условия художественности и, напротив, утверждение бесплодной отвлеченности или патологического натурализма как существенного признака искусства современности.

Поиски Плехановым объективных критериев, его выступления против всяких видов субъективизма имеют большой жизненный смысл в наши дни. Не секрет, что у нас в критике литературы и искусства еще наблюдаются произвольные оценки литературных явлений, лишённые объективного основания, широты общественного кругозора. Эта субъективистская вкусовщина часто мешает установлению подлинного состояния литературы, снижает и делает зыбкими, неубедительными критерии оценки художественных произведений.

Сильные и слабые стороны критерия художественности и всей литературоведческой методологии Плеханова наиболее наглядно проявились в его статьях о Л. Толстом. Статьи эти — «Отсюда и досюда» (1910), «Смещение представлений» (1910), «Карл Маркс и Лев Толстой» (1911), «Еще о Толстом» (1911) — писались в связи со смертью Л. Толстого, примерно в один период со статьями В. И. Ленина. Консервативные стороны толстовства в конце XIX — начале XX веков в России были подхвачены реакционными общественными кругами, пытавшимися использовать их в борьбе против революционного движения. Эти слабые стороны мировоззрения писателя пытались идеализировать также

различные ревизионистские и ликвидаторские элементы. Плеханов резко критиковал реакционную проповедь непротivления злу насилием и ее апологетов. Положительное значение плехановских статей в этом отношении отметил В. И. Ленин. В письме к Горькому от 3 января 1911 года В. И. Ленин одобрительно отозвался о статье Плеханова «Отсюда и досюда», выразил свое согласие с ее общей направленностью. «Плеханов,— пишет он М. Горькому,— тоже взбесился враньем и холопством перед Толстым, и мы тут сошлись». Примечание, которым редакция «Звезды» сопровождала эту статью Плеханова, Ленин назвал «пошлым». «В «Звезде» № 1,— сообщает Ленин М. Горькому в том же письме,— ...есть тоже хороший фельетон Плеханова с *пошлым* примечанием, за которое мы уже обругали редакцию»¹. Пошлость примечания редакции «Звезды» заключается в беспринципности и неопределенности высказанного в нем взгляда на Толстого, по существу уравнивающего все точки зрения, не позволяющего разобраться, какие из них правильны, приемлемы, а какие — ошибочны, неприемлемы.

Плеханов справедливо выделяет беспощадную критику Л. Толстым общественных устоев самодержавия и официальной церкви. Трудящиеся «ценят в Толстом такого писателя, который хотя и не понял борьбы за переустройство общественных отношений, оставшись к ней совершенно равнодушным, но глубоко почувствовал, однако, неудовлетворительность нынешнего общественного строя. А главное — они ценят в нем такого писателя, который воспользовался своим огромным талантом для того, чтобы наглядно, хотя, правда, только эпизодически, изобразить эту неудовлетворительность»².

Статьи Плеханова, разоблачающие реакционный смысл «холопства» перед Толстым, явились крупным явлением русской общественной мысли и литературной критики начала XX века. Однако при сопоставлении их с ленинскими работами о Л. Толстом наглядно раскрываются и их слабые стороны. Они в значительной степени зависели от меньшевистского представления Плеханова о движущих силах русской революции, представ-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 34, стр. 383.

² Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXIV, стр. 193—194.

ления, игнорировавшего роль крестьянства. В. И. Ленин находит истоки противоречивости Л. Толстого в своеобразии русской крестьянской революции. Для Плеханова же Толстой — прежде всего дворянин-аристократ. Высказав о Толстом много верного и ценного, нашедшего одобрение у В. И. Ленина, он, однако, упрощенно характеризовал великого писателя только как аристократа. Не учитывая значения участия миллионов крестьян в русской революции, Плеханов выдвигал на первый план утверждение, что «Толстой был и до конца жизни остался большим барин»¹, не замечал того, что писатель путем долгих, мучительных исканий пришел к патриархальному крестьянскому сознанию, ушел от своего класса. Ленин же, анализируя позиции Толстого в русском историческом процессе, называет его «зеркалом русской революции», выразителем воззрений патриархального крестьянства, его силы и слабости. Плеханов при политическом и литературном анализе не всегда имел в виду целостную картину, своеобразие социальных отношений данной исторической эпохи. Между тем для полного понимания социальной и художественной жизни общества необходимо исходить из всей совокупности и сложности его классовых отношений.

Если Ленин прежде всего соотносит мировоззрение и творчество Л. Толстого с русской действительностью, со всеми ее особенностями, раскрывая их в связи со всей сложностью общественных отношений эпохи, то Плеханов характеризует его как мыслителя и художника, оторванного от современной действительности. Об этом он говорит прямо и безоговорочно: «Когда человек (то есть Толстой — В. Ш.), — читаем мы у него, — до такой степени удаляется от «современности», то смешно говорить об его «живой связи» с нею»².

Правильно выступив против Базарова и Потресова, повинных в «холопстве» перед Толстым, высказав при этом много верного и интересного, Плеханов оставляет вне поля зрения жизненные, исторические корни противоречий мировоззрения и творчества писателя. Потому противоречия эти он характеризует как абстрактную борьбу «христианского» и «языческого» начал в созна-

нии Толстого, связывая эту борьбу только с его дворянской психологией.

Если Ленин рассматривает Л. Толстого — художника и мыслителя — в единстве, то Плеханов противопоставляет эти две стороны деятельности великого писателя. По его мнению, слабости, присущие Толстому-мыслителю, не были свойственны Толстому-художнику. «Прошу заметить, — пишет он в статье «Карл Маркс и Лев Толстой», — что я говорю о приемах его мысли, а не о приемах его творчества. Приемы его творчества были совершенно чужды указанного недостатка, и он сам смеялся над ним, встречая его у других художников»¹. Такое противопоставление мышления и произведений Л. Н. Толстого можно принять только в определенном, ограниченном смысле, так как художественное творчество по своей природе более непосредственно связано с правдой воплощения материала живой действительности. Однако вопиющие противоречия проникают не только в мировоззрение, но и в художественные произведения Л. Н. Толстого, проникнутые мыслями, убеждениями автора.

В обстановке 90-х и начала 900-х годов, когда безыдейность возводилась декадентами и натуралистами в степень основного достоинства искусства, Плеханов отстаивал идейность искусства, его обязанность нести в народ передовые общественные идеалы. В статье «Литературные взгляды В. Г. Белинского» критик метко формулирует значение идей в художественном творчестве: «... великий поэт велик лишь постольку, поскольку является выразителем великого момента в историческом развитии общества»². Убежденно писал он, что каждый художник много выиграет, если проникнется передовыми идеями времени.

Убедительно развивал и материалистически обосновывал Плеханов положение классической эстетики об единстве мысли и чувства в искусстве. Как известно, он был не согласен с определением сущности искусства как средства эмоционального общения людей, данным Л. Н. Толстым, считал его односторонним. Критикуя

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXIV, стр. 192.

² Там же, стр. 217.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXIV, стр. 216.

² Там же, т. X, стр. 298.

его, Плеханов следующим образом сформулировал свою точку зрения: «Неверно также и то, что искусство выражает *только* чувства людей. Нет, оно выражает и чувства их, и *мысли*, но выражает *не отвлеченно*, а в *живых образах*... Я же думаю, что 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*»¹. Это утверждение Плеханова исходило из материалистического представления о природе искусства, его субъекте и объекте.

Достоинство произведения искусства зависит, наряду с правдивостью изображения явлений действительности, от значительности выраженных в нем идей. По Плеханову, нет художественного произведения, совершенно лишённого идейного содержания, но не всякая идея может лечь в основу художественного произведения. Приводя известные слова Рескина: «Девушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах», — Плеханов сопровождает их своим комментарием. «Почему, — спрашивает Плеханов, — скряге нельзя петь о потерянных деньгах? Очень просто: потому что, если бы он запел о своей утрате, то его песня никого не тронула бы, т. е. не могла бы служить средством общения между ним и другими людьми»². Данное суждение есть основа известного плехановского положения о «ложных идеях». Его сущность наиболее обстоятельно изложена автором в статьях «Искусство и общественная жизнь», «Генрик Ибсен» и «Сын доктора Стюкмана».

Плеханов никогда не отстаивал упрощенную мысль, будто бы талантливый писатель, исходящий из ошибочных взглядов, не может создать отдельных удачных произведений. Говоря о губительности «ложных идей», Плеханов имел в виду главным образом цельный процесс развития литературы, а не частные явления. «Странно было бы, поэтому, думать, — пишет он, — что нынешние буржуазные идеологи окончательно не способны дать какие-нибудь выдающиеся произведения. Такие произведения возможны, разумеется, и теперь.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 2.

² Там же, стр. 138.

Но шансы их появления роковым образом уменьшаются. Кроме того, даже и выдающиеся произведения носят на себе теперь печать эпохи упадка»¹. Свою мысль Плеханов иллюстрирует примером романа Д. Мережковского «Александр Первый», который, несмотря на талантливость автора, оказался непоправимо испорченным его религиозной философией.

Разъясняя свой взгляд на роль ложных идей в искусстве, Плеханов пишет о пьесе де Кюреля «Le geras du lion»: «В основе этой пьесы лежит, как мы знаем, та ложная идея, что предприниматель относится к своим рабочим так же, как лев относится к шакалам, питающимся теми крохами, которые падают с его царского стола. Спрашивается, мог ли бы де Кюсель верно выразить в своей драме эту ошибочную идею? Нет! Эта идея потому и ошибочна, что противоречит действительным отношениям между предпринимателем и его рабочими. Изобразить ее в художественном произведении значит исказить действительность. А когда художественное произведение искажает действительность, тогда оно неудачно»².

Плеханов вполне прав, утверждая, что ложные идеи снижают качество произведений искусства. Консервативный образ мыслей некоторых крупных писателей-реалистов не помешал им, хорошо зная окружающую среду, создать первоклассные в художественном отношении вещи. Вместе с тем Плеханов обоснованно отмечает: «...не подлежит сомнению, что он (этот образ мыслей. — В. Ш.) сильно сузил их поле зрения»³. Из поля зрения первых критических реалистов, мастерски раскрывших анатомию буржуазного общества, были исключены существеннейшие социальные процессы — становление ведущей освободительной социальной силы. «Враждебно отворачиваясь от великого освободительного движения своего времени, они тем самым исключали из числа наблюдаемых ими «мастодонтов» и «крокодилов» наиболее интересные экземпляры, обладающие наиболее богатой внутренней жизнью»⁴. Нельзя не согласиться со многими суждениями Плеханова по

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 181.

² Там же, стр. 180—181.

³ Там же, стр. 145—146.

⁴ Там же, стр. 146.

этому вопросу. Утверждение о том, что ложная, реакционная идея в искусстве сковывает кругозор художника, совершенно справедливо. Требование передового идейного содержания для произведений искусства является одним из основополагающих в русской и мировой классической критике. Часто ложная идея, положенная в основу художественного произведения, приводит к искажению действительности в ее самых существенных чертах. Это закономерно снижает познавательные и художественные достоинства произведения, вносит в него такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает и его эстетическое достоинство.

Чрезвычайно показателен для понимания учения о «ложных идеях» плехановский разбор драм Г. Ибсена. В богатой международной критической литературе о знаменитом норвежском драматурге статья Плеханова «Генрик Ибсен» — одна из лучших. По тонкости наблюдений и глубине анализа пьес Ибсена она может много дать и современному читателю. Тем большее значение она имела в свое время.

Плеханов подробно характеризует беспредметность бунта Бранда и Стокмана с точки зрения современного социализма. Неопределенность протеста Ибсена и его героев, утверждает Плеханов, вносит в произведения драматурга антихудожественный элемент. «Как вредно отзывается бессодержательность ибсеновского «бунта», — пишет критик, — на характере его художественного творчества, яснее всего показывают именно самые лучшие его драмы. Возьмите хотя бы «Столпы общества». Это — во многих отношениях великолепное произведение. Оно беспощадно и в то же время художественно разоблачает перед нами нравственную гниль и лицемерие буржуазного общества. Но какова его развязка? Самый типичный и закоренелый из бичуемых Ибсеном буржуазных лицемеров, консул Берник, приходит к сознанию своей нравственной гнусности, громогласно кается в ней...»¹ Символические элементы в драмах Ибсена, делает вывод Плеханов, есть следствие туманности социального идеала их автора.

Однако в этой статье идеи и содержание драм Ибсена разбираются в отрыве от исторической среды, их

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 200.

породившей. Между тем «причудливость» действий Стокмана и Бранда не может быть объяснена лишь их мелкобуржуазностью, как это делает Плеханов. Их инициативность, стремление к истине и самостоятельности имеют свои корни в своеобразии исторической жизни Норвегии.

Односторонность методологии Плеханова в анализе драматургии Ибсена наглядно видна в сопоставлении с суждениями об авторе «Доктора Стокмана» Ф. Энгельса в письме к немецкому писателю Паулю Эрнсту. Энгельс отмечал в норвежском мещанине не только общесоциальное, но и конкретно-национальное. «Всю Норвегию, — обращается Энгельс к Эрнсту, — и все, что там происходит, Вы подводите под одну категорию — мещанство, а затем это норвежское мещанство преспокойно подменяете своим представлением о немецком мещанстве... Норвежский крестьянин никогда не был крепостным, и это дает всему развитию, подобно тому как в Кастилии, совсем другой фон. Норвежский мелкий буржуа — сын свободного крестьянина, и вследствие этого он *настоящий человек* по сравнению с опустившимся немецким мещанином. И каковы бы ни были недостатки, например ибсеновских драм, они отображают перед нами хотя маленький и среднебуржуазный, но совершенно несоизмеримый с немецким мир — мир, в котором люди еще обладают характером и инициативой и действуют, хотя зачастую с точки зрения иноземных понятий довольно странно, но самостоятельно»¹.

Заключительные строки статьи «Генрик Ибсен» обнажают положительные и отрицательные стороны плехановской критики драм Ибсена. Плеханов пишет: «Слабость Ибсена, состоявшая в неумении найти выход из морали в политику, «безусловно должна» была отразиться на его произведениях внесением в них элемента символизма и рассудочности, если хотите — тенденциозности. Она обескровила некоторые его художественные образы, причем пострадали именно его «идеальные люди», «люди-пудели». Вот почему я и говорю, что как драматург он оказался бы ниже Шекспира, даже если бы имел его талант»². Норвежский писатель

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I, «Искусство», 1957, стр. 124, 125.

² Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 237.

Бьёрнсон замечательно сказал, что произведения Ибсена подобны маякам: они указывают человеку, куда не следует плыть. Куда же следует плыть — Ибсен не мог указать. Его доктор Стокман достоин сожаления в своей социальной наивности. Но тот же доктор Стокман потрясает своей преданностью истине, общественному благу. По иронии судьбы «жирные господа» называли его «врагом народа». Стокман обрушился на слепую силу буржуазной общественности, хотя в силу исторических условий Норвегии его протест был «причудливым». Недаром постановка МХАТом «Доктора Стокмана» в 1905 году вызвала революционные демонстрации в зрительном зале (роль Стокмана исполнял К. С. Станиславский). Воздействие произведений Ибсена оказалось шире субъективных идей автора, которыми Плеханов объясняет все художественные недостатки и достоинства его произведений. Содержание драм Ибсена обогащено свободолобивыми тенденциями «настоящих людей», имеющими начало в своеобразии норвежской действительности эпохи Ибсена.

Но живая действительность нередко вливается в суждения Плеханова о драмах Ибсена. Плеханов подчеркивает познавательное значение пьес Ибсена, их сильную сторону он видит в ярком изображении мелкобуржуазных героев. Изучение этой стороны произведений Ибсена «обязательно для всякого социолога»¹.

Как на пример художественного произведения, страдающего от ложности основной идеи, Плеханов указывает и на пьесу Кнута Гамсуна «У царских врат». Герой этой пьесы, писатель Ивар Карено, называет себя человеком «со свободными, как птица, мыслями». Он призывает ненавидеть пролетариат, сопротивляется ему, то есть пропагандирует реакционную, буржуазную идею. Пролетариат он представляет эксплуатирующим другие классы общества. По Плеханову, эту мысль Карено разделяет и сам Гамсун. Вместе с тем Карено травит городская буржуазия, не дающая ему возможности не только получить профессорскую кафедру, но даже издать написанную им книгу. Но, говорит Плеханов, коллизия пьесы Гамсуна, построенная на ложной идее, нереальна, утопична: где можно найти буржуазию,

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 228.

мстящую за сопротивление пролетариату? «Кнут Гамсун,— пишет Плеханов,— положил в основу своей пьесы идею, находящуюся в непримиримом противоречии с действительностью. А это так сильно повредило пьесе, что она вызывает смех как раз в тех местах, где по плану автора ход действия должен был бы принять трагический оборот.

Кнут Гамсун — большой талант. Но никакой талант не превратит в истину того, что составляет ее прямую противоположность. Огромные недостатки драмы «У царских врат» являются естественным следствием полной несостоятельности ее основной идеи. А несостоятельность ее идеи обуславливается неумением автора понять смысл той взаимной борьбы классов в нынешнем обществе, литературным отголоском которой явилась его драма»¹. Но, критикуя ницшеанские идеи Карено и Гамсуна и ряд возникших на этой почве коллизий, Плеханов вместе с тем не в полной мере занимается второй, не менее важной проблемой — степенью правдивости художественного изображения действительности. Пороки мировоззрения не помешали К. Гамсуну в драме «У царских врат» показать ряд существеннейших процессов, происходивших в среде новейшей буржуазной индивидуалистической интеллигенции.

Основа искусства — конкретная жизнь, преломленная в процессе ее воспроизведения через творческое сознание художника. Развивая свои мысли об отрицательной роли ложных идей в искусстве, Плеханов отвергал упрощенное представление о постоянном единстве идеи и её воспроизведения. Возможность противоречия между политическими взглядами и творчеством, идеей и ее воплощением в искусстве заложена в самой сущности художественного образного изображения. Исторические условия деятельности того или иного писателя определяют своеобразие проявления данного противоречия. В своих конкретных критических суждениях Плеханов проникательно раскрывал реальные противоречия мировоззрения и творчества писателей. Например, разбирая особенности народнической литературы, он рельефно осветил расхождение между народническими идеями и реализмом произведений Глеба Успенского.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 152—153.

Вопрос об отношении Плеханова к народнической литературе заслуживает особого внимания. В давлении ложной идеи Плеханов усматривал причины художественного несовершенства произведений некоторых писателей-народников. «...Откуда же,—спрашивает он,—взялась эта слабая сторона народнической беллетристики? Она явилась именно в силу преобладания у народников-писателей общественных интересов над литературными. С чисто литературной, художественной точки зрения данный рассказ или очерк много выиграл бы от более объективного отношения автора к предмету»¹.

В этом утверждении Плеханова, взятом в отрыве от общего содержания статьи, некоторые критики увидели чуть ли не его отказ от признания общественного значения искусства. На самом деле, в объяснении особенностей народнической литературы сказались положительные стороны эстетики Плеханова. Призывая к более объективному отношению к жизни, Плеханов совсем не декларировал своего пристрастия к искусству, чуждому общественных интересов. Он стремился указать здесь на *ошибочность* общественных взглядов писателей-народников, мешавших объективности их взгляда на действительность. Нельзя оспаривать того, что народническая точка зрения, искажавшая действительное положение в России, мешала объективному взгляду на жизнь. Только преодолевая ее, такие писатели-реалисты, как Г. Успенский, создавали правдивые волнующие произведения. Плеханов специально ставит своей целью исследовать, «насколько основательны усвоенные нашими народниками-беллетристами взгляды на русскую жизнь, и не зависят ли главные художественные недостатки их произведений, хотя бы отчасти, от ошибочности и узости этих взглядов»².

Настаивая на необходимости более объективного взгляда на жизнь, Плеханов выводил художественные недостатки произведений писателей-народников во многом из ошибочности их общественных идей. Истинная же общественная мысль, соответствующая реальному развитию действительности, никогда не может противостоять художественности. Об этом Плеханов говорит в

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, стр. 13.

² Там же, стр. 16.

той же статье о Гл. Успенском: «Теперь нам остается только спросить себя: какая же точка зрения могла бы примирить требования художественности с тем интересом к общественным вопросам, от которого передовая часть наших беллетристов не может и ни в коем случае не должна отказываться?»¹ Ответ Плеханова на этот вопрос очень прост и не требует особых комментариев. Он выражен в форме совета писателям-народникам: «Нашим народникам-беллетристам стоило бы только понять смысл нашей поворотной эпохи, чтобы придать своим произведениям высокое общественное и литературное значение»².

Плеханов-критик ярко показывает, как стремление к жизненной правде у наиболее талантливых и чутких писателей-народников побеждает ошибочную социальную идею. После внимательного анализа творчества Глеба Успенского Плеханов делает следующее глубоко верное заключение, легшее в основу большинства последующих марксистских исследований о творчестве этого писателя: «Самый наблюдательный, самый умный, самый талантливый из всех народников-беллетристов, Гл. Успенский, взявшись указать нам «совершенно определенные», «реальные формы народного дела», совсем незаметно для самого себя, пришел к тому, что подписал смертный приговор народничеству и всем «программам» и планам практической деятельности, хоть отчасти с ним связанным»³. Подчеркивая реалистическое содержание творчества лучших писателей-народников, Плеханов нанес сокрушительный удар по народническим взглядам. Народнические идеи вскоре потеряли свое обаяние для широких кругов русской демократической интеллигенции, хотя их пережитки остались еще надолго.

Плеханов высказал справедливое утверждение о том, что ложная, реакционная идея в искусстве, несомненно, сковывает кругозор художника, вносит в него внутренние противоречия. Но, несмотря на это, плехановская теория «ложных идей» применительно к художественному творчеству вызывала к себе критическое отношение у многих авторов книг и статей, как упро-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, стр. 60.

² Там же, стр. 61.

³ Там же, стр. 40.

щающая сложную диалектику отношений действительности и взглядов художника. Наиболее резко выступил против плехановского положения о ложных идеях А. В. Луначарский. Как известно, статья «Искусство и общественная жизнь», где изложены взгляды Плеханова на роль ложных идей в искусстве, была первоначально прочитана автором как реферат в 1912 году в Льеже. Высказываясь по поводу реферата, А. В. Луначарский утверждал, что «форма может соответствовать и ложной идее», произведение, основанное на ложной идее, может быть художественным.

При правильности общих положений, понятие «ложной идеи» Плехановым иногда берется внеисторически, развивается прямолинейно. Такое истолкование «ложности идеи» опровергается огромным материалом искусства, выросшего на мифологической и религиозной почве, оно противоречит ряду явлений нового искусства. Плеханов здесь не учитывает, что многие идеи, ложные с современной точки зрения, отражали, хотя бы в искаженной форме, определенные стороны или тенденции действительности. Нередко в «ложности» таких идей выражена относительность человеческого познания в определенный исторический момент. Разве можно не увидеть в греческой мифологии и греческом античном искусстве важнейших черт эпохи, ее духа «здорового детства человечества»! Плеханов в содержании произведений Л. Толстого видел лишь «ложные идеи», воспринимая их только как уклонение от истины. Но исторические проявления истины относительны. На эту относительность, на подлинное историческое содержание учения Толстого не обратил внимания Плеханов. Идеи произведений Толстого не просто были ложными, как утверждал Плеханов, а являлись своеобразным отражением существеннейших сторон русской жизни, зеркалом русской крестьянской революции.

Однако в критике теории «ложных идей» зачастую наблюдается и явный перегиб, — возможность расхождения между субъективными представлениями писателя и реальным, жизненным содержанием его образов абсолютизируется. С 30-х годов у части исследователей выявилась тенденция возвести исторически наблюдавшиеся и наблюдающиеся противоречия между мировоззрением и творчеством в некий обязательный закон. Как

известно, в прошлом и настоящем наиболее реакционные художественные учения были направлены в первую очередь против утверждения идейного начала в искусстве, базировались на абсолютизации извечной якобы борьбы между сознательным и бессознательным началами в человеке. Но, констатируя в истории литературы неравномерность художественного развития, нет оснований возводить ее в должное, в закон для искусства всех времен и народов. Органическое единство мировоззрения и метода, идей и характера художественного воспроизведения действительности представлено, например, в произведениях М. Горького. Особенно неправомерны тенденции внеисторической абсолютизации расхождения мировоззрения и творчества художника применительно к советскому искусству, основанному на идеях социализма.

Защита Плехановым значения передовых идей, мысли в искусстве представляет исключительную актуальность и в настоящее время. Деятели прогрессивного искусства исходят из признания огромной роли передовых идей в художественном творчестве. И напротив, широко распространенные в современной реакционной эстетике различные варианты фрейдизма всецело относят художественное творчество к области подсознательного. Модные сейчас декадентские направления основаны на мнении об иррациональности творческой деятельности художника. Так, австрийский теоретик искусства Макс Ризер в книге «Анализ поэтического мышления» (Вена, 1954) резко отделяет поэтическое мышление, представляющее «естественную функцию человеческой души», от научного мышления. По его мнению, оно сходно с сознанием «ребенка или примитивного человека». Поэтическое творчество — это «взрыв бессознательного», возвращение к изначальному, образному сознанию. Большинство зарубежных теоретиков искусства в настоящее время отказывает художественному творчеству в мысли. В сотнях книг и статей доказывается, что чем более искусство освобождается от мысли и общественного наполнения, чем более стихийно и неосознан порыв художника, тем более оно становится свободным, тем более оно становится искусством. На этом фоне еще яснее значение защиты Плехановым принципа идейности искусства — принципа, который в настоящее время развивает социалистический реализм.

Плеханов в своих работах исходил из положения эстетики К. Маркса о неравномерности развития искусства в различные эпохи, в различных странах. Характеризуя искусство капиталистического общества, он развивает мысль К. Маркса, что расцвет нового искусства не всегда совпадает с прогрессом материальной основы общества, составляющей как бы скелет его организма. «Тут самый капитализм,— пишет Плеханов,— который в области производства является препятствием для употребления в дело всех тех производительных сил, которыми располагает современное человечество, является тормозом также и в области художественного творчества»¹. Явления кризиса и упадка в искусстве и литературе конца XIX и начала XX века — распространение разных видов декадентства, натуралистической бескрылости — Плеханов объясняет враждебностью капиталистического строя искусству.

Пропагандируя художественный реализм, Плеханов подвергал резкой критике всякие декадентские течения в искусстве и литературе. Основной признак новейшего буржуазного искусства он находит в отрыве от правды воплощения жизни, в обезчеловечении, в измелчанию и извращении устремлений. Анализ Плехановым происхождения и содержания декадентских и формалистических направлений помогает глубже раскрыть логику дальнейшего их развития, их отрицательную роль в духовной жизни современного человечества. В ответ на мнение о заимствованном характере русского декадентства Плеханов убедительно отвечал: «Но если возникновение русского декадентства не может быть в достаточной мере объяснено нашими, так сказать, домашними причинами, то это нисколько не изменяет его природы. Занесенное к нам с Запада, оно и у нас не перестает быть тем, чем было у себя дома: порождением «бледной немочи», сопровождающей упадок класса, господствующего теперь в Западной Европе»². Измелчание эстетических и общественных идей у современных реакционных писателей не означает того, что они чужды всяких общественных интересов. На примере сочинений З. Гиппиус, Д. Ме-

режковского, Д. Философова Плеханов раскрывает консервативность их социальных идей. Мистик не отказывается от мысли, но мысль его реакционна и находится в непримиримой вражде с разумом, с действительностью. Самое главное проявление реакционности мировоззрения декадентских художников заключается во враждебности к прогрессивным движениям эпохи. Нередко антиреволюционная, реакционная идея облекается в формы равнодушия к земному, сказывается в стремлении убежать в потусторонний мир, в особом пристрастии к подсознательному.

«Чепухой в кубе» называл Плеханов направление кубизма в живописи. Кубизм, по его мнению, имеет своим творческим началом философию субъективного идеализма и опирается на ту мысль, что нет никакой другой реальности, кроме нашего «я». Но «понадобился весь беспредельный индивидуализм эпохи упадка буржуазии для того, чтобы сделать из этой узкой мысли не только эгоистическое правило, определяющее взаимные отношения» между людьми, но также и теоретическую основу эстетики. В этой связи Плеханов сочувственно цитирует критику К. Моклером книги художников-кубистов А. Глейза и Ж. Метцэнжэ, излагающей доктрины их школы. «Нет ничего реального вне нас,— говорят они...— Мы не думаем сомневаться в существовании предметов, действующих на наши внешние чувства: но разумная достоверность возможна лишь по отношению к тому образу, какой вызывается ими в нашем уме»¹.

Единственным судьей произведений искусства декаденты считали самого художника. Основываясь на этом, художник может позволить себе в живописи все что угодно. «Если я вместо «женщины в синем»,— пишет Г. В. Плеханов,— («La femme en bleu»): под таким названием была выставлена в последнем осеннем «Салоне» картина Ф. Лежэ) изображу несколько стереометрических фигур, то кто имеет право сказать мне, что я написал неудачную картину? Женщины составляют часть окружающего меня внешнего мира. Внешний мир непознаваем. Чтобы изобразить женщину, мне остается апеллировать к своей собственной «личности», а моя «личность» придает женщине форму нескольких беспорядочно

¹ «Г. В. Плеханов — литературный критик», Журнально-газетное объединение, М. 1933, стр. 130.

² Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 164.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 171.

разбросанных кубиков или, скорее, параллелепипедов. Эти кубики заставляют смеяться всех посетителей «Салона». Но это совсем не беда. «Толпа» смеется только потому, что не понимает языка художника. Художник ни в коем случае не должен уступать ей. «Художник, воздерживающийся от всяких уступок, ничего не объясняющий и ничего не рассказывающий, накапливает внутреннюю силу, которая все освещает вокруг него». И в ожидании накопления этой силы остается рисовать стереометрические фигуры»¹.

Плеханов дал интересную характеристику декадентских течений и, в частности, символизма. Прежде всего он разбивает ходячее утверждение, будто бы футуризм и символизм есть наиболее удобные пути для поэтического преодоления неприглядной прозы буржуазной действительности. Символисты выдвигали на первый план как свой основной принцип неудовлетворенность натуралистическим изображением, вызванную кризисом в современном искусстве, стремлением раскрыть внутренний смысл явлений, недостижимый для обычных форм познания. Они заявляли, что, кроме отображения действительности, есть еще нечто другое. Полемизируя с символистами, Плеханов писал: «Но за пределы данной действительности... мысль может выйти двумя путями: во-первых, путем *символов*, ведущих в область абстракции; во-вторых, тем же путем, которым сама действительность — действительность *нынешнего дня*, — развивая своими собственными силами свое собственное содержание, выходит за свои пределы, переживая самое себя и создавая основу для *действительности будущего*»².

На шестой международной художественной выставке в Венеции внимание Плеханова привлекли картины голландца Яна Тооропа. Критикуя его картину «Молодое поколение», Плеханов дал глубокую и острую характеристику идейных основ символизма: «Тут даже и не фантазия, а все, что в голову взбредет. Что-то вроде леса, состоящего из чего-то вроде деревьев. Какая-то женская голова, выглядывающая из какой-то расщелины, а на переднем плане, с левой стороны — телеграфный столб. Пойми кто может! Это не картина, а ребус,

и когда я стоял перед этим ребусом, тщетно усиливаясь разгадать его, я думал: очень возможно, даже вероятно, что многие из тех критиков, которые превозносят подобные произведения, встают в то же время против идейности в искусстве. Но что такое *символизм*, которому мы обязаны подобными произведениями? Это — невольный протест художников против *безыдейности*. Но это протест, возникший на безыдейной почве, лишенный всякого определенного содержания и потому теряющийся в тумане отвлеченности, — как мы это видим в литературе в некоторых произведениях Ибсена и Гауптмана, и в хаосе смутных, хаотических образов, — как мы это можем видеть на некоторых картинах Тооропа и Годлера»¹.

Ориентация на символизм свидетельствует, что мысль художника не вникает в смысл совершающегося перед ним общественного развития. «Символизм — это нечто вроде свидетельства о бедности», — утверждает Плеханов. Когда художник вооружен пониманием действительности, то ему незачем идти в пустыню символизма: тогда он ищет выхода в самой действительности, и тогда искусство способно, по прекрасному выражению Гегеля, произнести волшебные слова, вызывающие образ будущего.

Тонкие и меткие замечания Плеханова об импрессионизме особенно интересно воскресить в памяти в связи с проходящей в нашей печати дискуссии об этом течении. В вопросе о возникновении импрессионизма Плеханов разделяет точку зрения Боне, рассматривающего это течение как реакцию на условность рисунка и колорита в классицизме и романтизме². Импрессионизм, долгое время непризнаваемая, гонимая и высмеиваемая школа, завоевал себе право существования в искусстве своим стремлением к натуральной естественности воспроизведения мира в его многокрасочности. Плеханов видит немалую ценность в изобразительных исканиях и достижениях импрессионистов, находит серьезный смысл в поставленных ими живописно-технических вопросах. Правильно увидя в творчестве импрессионистов своеобразный протест против безысходности натурализма, Пле-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 172.

² Там же, стр. 197—198.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 76—77.

² См. Г. Боне, «Очерк истории искусства», Париж, 1905.

ханов пронизательно охарактеризовал сильные стороны этого направления — живую непосредственность восприятия действительности, мастерство передачи богатства красок природы, окружающего живого мира, стремление к просветленности живописи. Особо выделяется им значение световых эффектов импрессионистов для увеличения «запаса наслаждений», доставляемых человеку природой. Знакомясь с книгой Камилла Моклера «Импрессионизм» (Париж, 1904), Плеханов обращает особое внимание на ту сторону его программы, которая выражена в известных словах Мане: «Главное действующее лицо картины — свет». Так определил сущность импрессионизма один из виднейших представителей этого направления. Своеобразное решение проблемы света — бесспорное достижение импрессионизма. Импрессионизм «принес нам ласку освещенной солнцем жизни», — сказал Камилл Моклер. И соглашаясь с Моклером, Плеханов считает нужным поблагодарить импрессионизм, хотя им далеко не всегда удачно передавалась эта чудесная ласка природы. Вместе с тем чисто живописная, декоративная задача всегда преобладала у импрессионистов над заботой о выразительности и о чувствах, пробужденных сюжетом. Отсюда исходит *«стусывывание сюжета перед задачами выполнения*, старание изолировать живопись от идей, присущих литературной области, и инстинктивное приближение к симфонизации красок и, следовательно, к музыке — вот основные черты эстетики реалистов-импрессионистов»¹. Признавая достоинства произведений некоторых художников-импрессионистов, Плеханов критиковал это течение за равнодушие к общественному содержанию искусства. Художник, ограничивающий свое внимание областью ощущений, остается равнодушным к чувству и мыслям. Он может написать хороший пейзаж. Но пейзаж — это еще не вся живопись. Главный предмет искусства — человек.

Плеханов ясно выделил главную слабость импрессионизма — неразвитость человеческого, социального начала. С этих позиций он рассматривал картины Германа Англады «Белый павлин», «Женщина в белом, лежащая

¹ «Литературное наследие Плеханова», сб. III, Соцэжгиз, М. 1936, стр. 383.

на кушетке», «Елисейские поля в Париже», «Ресторан ночью», «Цветы зла», «Ночные цветы», «Светящийся червячок». Главное внимание автор этих картин обратил на поиски сильных световых эффектов, получающихся при искусственном ночном освещении больших городов. Плеханов одобряет замысел художника изобразить своих героев при ночном освещении, так как новые источники света в больших городах дают возможность оригинальных живописных решений. Современная живопись, по мнению Плеханова, непременно должна обращать внимание на возникающие в связи с проникновением в быт новой техники световые эффекты. Однако беда Англады в том, что поиски световых эффектов он сделал альфой и омегой своего творчества, сосредоточил свое внимание только на воплощении поражающего, парадоксального. И именно это ограничение художника целью поражать зрителя парадоксальностью эффектов мешает ему во всей полноте раскрыть возможности своего дарования, создать первоклассные произведения. Плеханов отвергает утверждения ряда критиков, будто бы Англада воскрешает славную традицию старой испанской живописи. Старая испанская живопись не чуждалась эффектов, но у нее было богатое внутреннее содержание; у нее был целый мир идей, сообщавший ей «душу живу». Теперь эти идеи отжили свое время, чужды господствующим общественным классам.

Изобразительные принципы импрессионизма связаны с невниманием к культуре пластической формы, выражающейся прежде всего в реалистическом изображении человека. Именно здесь — ахиллесова пята импрессионизма, грань, отличающая и его от высокого реализма. Записывая свои впечатления от картины итальянского художника Джулио Луиджи «На ярмарку», Плеханов метко подмечает основной недостаток импрессионизма: «Ярмарка скота на площади, обсаженной деревьями. Тут хороши, в самом деле, световые эффекты. Так красивы световые пятна на спинах быков. Но когда речь идет о человеке, мы требуем большего. Сравни Тайную вечерю Леонардо да Винчи»¹.

Сопоставляя в статье «Искусство и общественная

¹ «Литературное наследие Плеханова», сб. III, Соцэжгиз, М. 1936, стр. 276.

жизнь» знаменитую картину Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» с картинами импрессионистов, Плеханов подчеркивает глубокою человечность высших творений искусства. Леонардо да Винчи прекрасно изобразил духовную человеческую драму — главнейшее в искусстве, в то время как импрессионизм ограничивает задачу художника хорошо написанными световыми пятнами. «Вспомним «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи, — пишет Плеханов, — и спросим себя: свет ли был главным действующим лицом в этой знаменитой фреске? Известно, что ее предметом является тот полный потрясающего драматизма момент из истории отношений Иисуса к своим ученикам, когда он говорит им: «Один из вас предаст меня». Задача Леонардо да Винчи заключалась в том, чтобы изобразить как состояние души самого Иисуса, глубоко опечаленного своим страшным открытием, так и его учеников, не могущих поверить тому, что в их небольшую семью закралось предательство. Если бы художник считал, что главное действующее лицо в картине свет, то он и не подумал бы изображать эту драму. И если бы он, тем не менее, написал свою фреску, то главный художественный интерес ее приурочивался бы не к тому, что происходит в душе Иисуса и его учеников, а к тому, что происходит на стенах комнаты, в которой они собрались, на столе, перед которым они сидят, и на их собственной коже, т. е. к разнообразным световым эффектам. Перед нами была бы не потрясающая душевная драма, а ряд хорошо написанных световых пятен: одно, скажем, на стене комнаты, другое — на скатерти, третье — на крючковатом носу Иуды, четвертое — на щеке Иисуса и т. д. и т. д.»¹.

Значение данного сопоставления для выяснения эстетических позиций Плеханова чрезвычайно велико. По существу здесь противопоставляются два типа искусства. Первый в центре изображаемого ставит человека, глубочайшие жизненные проблемы, прямо или косвенно задевающие его интересы. Второй тип искусства ограничивается задачами эмоционально-эстетического характера. Искусство такого рода основано на исключительном внимании к приемам изображения. В то же время оно равнодушно проходит мимо человеческой жизни, чувств, мысли, то есть того, что больше всего волнует

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 169.

людей. Плеханов решительно становится на сторону искусства человеческого, полного передовой мысли и большого чувства. В статье «Искусство и общественная жизнь» Г. В. Плеханов чрезвычайно точно указал, что если свет является главным действующим лицом в искусстве импрессионистов, то им становится недоступным воплощение драматизма духовной и социальной сложности жизни.

Свою позицию защиты человеческого, подлинно драматического начала в искусстве Плеханов отстаивал весьма последовательно. Картина художника Бильбао Гонцано «Рабыня» вызвала замечания некоторых критиков, что затронутая в ней драматическая тема (протитуция) не имеет отношения к искусству. Плеханов выступил против распространенного декадентского, формалистического воззрения, будто бы изображение таких драм вовсе не дело живописи, задачи которой не похожи на задачи литературы. Задача искусства, утверждает он, заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека, и живопись во все не составляет исключения из общего правила.

Характеризуя общие творческие принципы импрессионизма, Плеханов вместе с тем остро чувствовал серьезные различия в произведениях его отдельных представителей, наличие определенных оттенков внутри этого направления. Он видел не только искателей световых парадоксов, скатывающихся к бессодержательности, но и художников, умеющих передать в световых эффектах улыбку природы. «Есть импрессионисты и импрессионисты», — подчеркивает он. К числу подлинно жизнерадостных художников-импрессионистов Плеханов относит шведа Карла Ларссона, который, по его мнению, далек от самоцельного увлечения поисками парадоксальных эффектов. Отличительные черты Ларссона — простота и естественность. Для него свет — средство, а не главное действующее лицо художественного произведения. С его акварелей смотрит на нас настоящая, неподдельная, «живая» жизнь, существующая для самой себя, а не для того чтобы дать импрессионисту возможность изобразить тот или другой световой эффект. В этом смысле Плеханов особо выделяет картину Ларссона «Ужин», изображающую двух ребят с нежным, любовным, трогательным юмором, который сразу располагает к ним зри-

теля. «...Впрочем,— замечает Плеханов о картинах Ларссона,— у него все *особенно хорошо*, и от любого из его произведений трудно оторваться. У него так много света, воздуха, жизни, что стена, занятая в шведской зале его акварелями, производит поистине освежающее и бодрящее впечатление. Если кто умеет передать световую «улыбку», то это именно Ларссон, и если он в самом деле многим обязан импрессионистам, то они, по справедливости, могут гордиться своим благотворным влиянием»¹.

В свете многогранной, конкретно-исторической характеристики Плехановым импрессионизма выглядит несколько упрощенным, однолинейным недавний спор в нашей печати по поводу этого течения. Как известно, в этой полемике сторонники одной точки зрения доказывали, что импрессионизм по существу является одной из разновидностей реалистического искусства. Сторонники другой, противоположной, точки зрения, напротив, настойчиво старались доказать полную чуждость импрессионизма для нас. В своих суждениях об импрессионизме Плеханов не занимался выкрашиванием этого течения в одну краску, а раскрывал его в реальных противоречиях, на фоне всего развития искусства начала XX века. Суждения Плеханова об импрессионизме напоминают, что он имел свою историю, свою дифференциацию, которая вела, с одной стороны, к явному формализму, к потере предметности, к растворению образа, а с другой — смыкала его с реализмом, позволяла создавать замечательные произведения живописи. Следовательно, отношение к импрессионизму не может быть сведено к примитивному отрицанию или подражанию, а более сложно, требует расчленения ряда его сторон.

Неоправданно закрывать глаза на следы импрессионизма в ряде, например, замечательных произведений Серова или Коровина. Ведь только человек, не желающий считаться с фактами, не увидит в превосходных произведениях этих художников воздействия творчески воспринятых живописных достижений импрессионизма.

Авторам, всецело относящим импрессионизм к ряду декадентства, полностью его отбрасывающим, сле-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 80.

дует иметь в виду эволюцию и место импрессионизма в современном искусстве. Импрессионизм, кроме самых своих «левых» оттенков, давно уже перестал во всем мире рассматриваться как некая модернистская мода. Выдвинувшиеся на первый план разные виды декадентского абстрактного искусства признали его устаревшим, рассматривают в одном ряду с реализмом и романтизмом. Представители новейших декадентских школ с пренебрежением третируют импрессионизм, отворачиваются от него, как от искусства образного, связанного с предметным внешним миром.

Вполне закономерен проявившийся в последние годы в нашей художественной среде интерес к наследию импрессионистов. Этот интерес объясняется своеобразием импрессионистического течения, многие ранние произведения которого еще представляют причудливый сплав реалистического и декадентского начал. Нередко появление импрессионизма и символизма трактовалось как закономерная реакция на бескрылость натурализма. Сторонники данной точки зрения есть и в настоящее время. Считая импрессионизм одной из первых ступеней на пути от реализма к модернистскому искусству, они достаточно ясно ограничивают его от различных школ символизма, воспринимающего искусство только как проекцию подсознания и интуиции, утверждающего их как единственный источник поэзии. В их высказываниях много верного, много противоречивого, много и просто неправильного. Было бы исторически неверно отрицать определенный элемент протеста импрессионистов против бескрылого натурализма. Но нельзя согласиться с основами этой концепции, утверждающей главный путь современного искусства от реализма к различным формам модернистского, прежде всего символистского искусства.

Критика Плехановым декадентских течений в искусстве не потеряла своей действительности по отношению ко многим современным концепциям. Особо следует отметить, что и в наши дни зарубежные реакционные критики всячески доказывают прогрессивный, даже новаторский характер модернистских течений, в частности футуризма и символизма. И для выявления подлинной декадентской сущности этих направлений много полезного можно найти в работах Плеханова.

Существенно, что в полемике против марксистского понимания искусства югославский литератор Р. Тошевич в упоминавшейся выше статье «Общественная роль искусства» (газета «Политика», 2 ноября 1958 г.) пытается опровергнуть критику Плехановым декадентского искусства. Вопреки исторической истине, он заявляет, будто бы суждения Плеханова оказались несостоятельными, в значительной мере превзойденными и опровергнутыми дальнейшим развитием мирового искусства. В частности, оценки Плехановым импрессионизма и кубизма характеризуются Тошевичем как некомпетентные, поскольку будто бы само развитие показало, что Плеханов не мог заметить за декларациями и программами подлинного новаторского эстетического качества, содержавшегося в произведениях художников этих течений. В соответствии с модными воззрениями модернистские направления провозглашаются новой ступенью в развитии мирового искусства по сравнению с устарелым реализмом. Показательно, что автор статьи в «Политике», много говорящий о духовном богатстве искусства, не стесняется принижать такие классические образцы мирового искусства, как «Тайную вечерю», уверять, что это великое произведение превзойдено модернистами. Именно в этом плане он старается представить суждения Плеханова о декадентских течениях устаревшими, не выдержавшими испытания временем. «Оказалось, например,— утверждает Р. Тошевич,— что художники-иллюминаторы сделали шаг вперед по сравнению с художниками — сторонниками академизма и их творчество не ограничивалось, как думал Плеханов, исключительно световыми вариациями. Его сравнение методов художников-импрессионистов с методом создателя «Тайной вечери» показывает, в какой степени этот subtilный дух передовой мысли находился в плену у конвенционального вкуса, против которого он страстно выступал. Плеханов хорошо знал, что нет какой-то абсолютной категории красивого. Однако это не помешало ему выразить во имя определенного идейного содержания (освободительная борьба пролетариата) резкое осуждение всему течению в искусстве, результаты которого очевидны. Сейчас ясно, что импрессионисты не создали *абсолютного* и что их усилия достигнуть его являются только моментом, эпизодом, творческой передышкой в великом и многогран-

ном процессе развития современного мирового искусства. Во времена Плеханова импрессионизм расцветал, а сейчас он уже представляет собой школу с богатым опытом, которым должен овладеть и который должен преодолеть нынешний и будущий художник».

Все эти утверждения резко расходятся с фактами истории искусства, с подлинной эволюцией импрессионизма. Как раз наоборот, дальнейшее развитие искусства подтвердило проницательность оценок и прогнозов Плеханова. Последующая история импрессионизма — это история его дифференциации и распада. Кстати сказать, на это указывали многие историки и теоретики модернизма, подчеркивавшие трансформацию импрессионизма и поглощение его другими, «более современными» декадентскими течениями.

Попытки сдать в архив эстетическое наследие Плеханова связаны с определенными целями борьбы против марксистской теории искусства, основ социалистического реализма. Реалистические идеалы эстетики Плеханова и нашего искусства объявляются эпигонскими, устарелыми, следствием исторически неоправданной тенденции остановиться на безвозвратно ушедших в прошлое формах искусства. Главный смысл подобных суждений раскрывается в утверждении, что идеал ушедшего в прошлое классического искусства, пленивший Плеханова, стал абстрактным образцом социалистического реализма. Р. Тошевич в стремлении отбросить реалистические идеалы Плеханова в прошлое, поставить во главе современного искусства различные виды модернизма пытается даже привлечь авторитет К. Маркса. В защите Плехановым художественного реализма он усматривает не что иное, как нарушение одной из главных основ эстетики Маркса — историчности идеала красоты в каждую эпоху. В полемике против Плеханова он апологетически развивает спекулятивное положение модернистской эстетики о невозвратимости классики, о неповторимости и устарелости классических форм реалистического искусства.

В действительности совсем не устарели эстетика Плеханова и художественный реализм. Напротив, бесплодным эпигонством является повторение уже изживших себя плоских модернистских истин, влекущих за собой обесценение и общее духовное истощение искусства.

Плеханов ни в коем случае не ограничивается развитием общего положения об упадке художественного творчества, о всеобщем загнивании искусства в современном буржуазном обществе. Отвергая всякие виды схоластического сектантства, он находит и отмечает внутри самого модернистского искусства различные, нередко противоречивые явления и тенденции. И в данном отношении важно отметить дифференцированный подход Плеханова к сложным процессам, происходящим в различных художественных направлениях, его стремление давать обоснованный ответ на вопросы, которые ставит реальное развитие современного искусства.

Наследие Плеханова в области эстетики имеет для нас не только историческое, но и живое, актуальное значение, помогает верному решению ряда проблем современного искусства. Неизмеримо изменилась общественная обстановка, окрепло передовое искусство, вдохновленное социалистическими идеалами, о грядущем расцвете которых писал Плеханов. Но остались и еще более напористо действуют сейчас реакционные и декадентские направления в искусстве и литературе. Более того: многие из них, находившиеся тогда в самом начале пути, к настоящему времени достигли своего логического и исторического предела в различных видах беспредметного искусства. Как утверждают сейчас многие зарубежные искусствоведы, символизм, импрессионизм, сюрреализм, экспрессионизм, футуризм и т. д. ушли в прошлое. Они уже кажутся старомодными, так как в них еще можно найти элементы содержания и образности. На их место пришла полная потеря содержания, красоты в беспредметном абстрактном искусстве.

Боевая принципиальная позиция Плеханова в отношении разных видов декадентства помогает нам во всеоружии давать отпор распространению в наши дни модернистских и всяких иных декадентских течений.

Сейчас беспредметное искусство уже начинает проявлять признаки все более углубляющегося кризиса, ведущего к краху. И в этом смысле не потеряло своей актуальности убеждение Плеханова, что лишь через обращение к человеку, народу, жизни, на основе прибли-

жения к передовым идеям может совершиться возвращение искусства к его истинному назначению — могучему, покоряющему выражению подлинной правды, великих мыслей и чувств.

Проницательность Плеханова проявилась также в объяснении подлинной природы попыток ряда идеологов декадентских течений объявить себя врагами мещанства, деятелями революционных движений, их тенденции занимать внешне ультралевые позиции. Не секрет, что и в настоящее время сторонники модернистских течений довольно часто стремятся, всячески дискредитируя реализм, провозгласить только себя новаторами и революционерами в искусстве. По поводу таких претензий Плеханов верно указывал: «Не мало таких людей фигурировало в числе сотрудников газеты «Новая жизнь». Один из них, г. Минский, несколько месяцев спустя после закрытия названной газеты, с победоносным видом указал на тот факт, что наши поэты-декаденты по большей части примкнули к крайним течениям нашего освободительного движения, между тем как защитники реализма в искусстве обнаружили гораздо менее склонности к этим течениям. Факт указан верно. Но он совсем не доказывает того, что хотелось доказать г. Минскому. Ведь и во Франции многие из тех противников «мещанства», которые сами были насквозь пропитаны мещанским духом, — напр., Бодлер, — очень увлекались движением 1848 года, что не помешало им отвернуться от него, как только оно оказалось побежденным. Люди этого разряда, мнящие себя могучими «сверхчеловеками», на самом деле до крайности слабы и, как все слабое, естественно тяготеют к силе. Но они не являются новым элементом силы, а представляют собой *отрицательную величину*, от которой полезно *отделиться* для того, чтобы не ослаблять силы движения»¹. Справедливость этих слов, объективно-отрицательная роль всякого рода крикливых псевдоноваторов в развитии социалистической культуры рельефно раскрылись впоследствии, в первые годы после победы Великой Октябрьской социалистической революции. Резкая критика В. И. Лениным пролеткультовцев и футуристов помогла росту революционной литературы и искусства.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 188.

Плеханов плодотворно развивал общие принципы марксизма в эстетике и литературной критике. Но в его трудах можно встретить и схематичные, односторонние, а иногда ошибочные понятия, вызванные влиянием его меньшевистских воззрений. Неправильное представление о движущих силах и путях революции привело Плеханова к ряду серьезных ошибок, значительнейшие из которых — отрицательная оценка ряда идей и образов М. Горького, попытки использовать свои критические статьи об этом писателе для полемики с политическими позициями В. И. Ленина.

Творчеству М. Горького посвящены статьи Плеханова «К психологии рабочего движения» (1907), предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет» (1908), некоторые письма 1911 года. Следует иметь в виду, что до сих пор критика в освещении работ Плеханова о Горьком однобоко концентрировала внимание главным образом на ошибочном предисловии к сборнику «За двадцать лет». Совершенно неправомерно остается в тени другая сторона работ Плеханова о Горьком, посвященная прежде всего защите произведений великого пролетарского писателя. Плеханов видел в Горьком не только выдающегося писателя, неразрывно связанного с пролетарским революционным движением, но и выдающегося художника. Он убежденно полемизировал с критиками, неблагоприятно отзывавшимися о развитии творчества Горького, заявлявшими, будто бы его талант падает, а новые произведения слабы в художественном отношении и не удовлетворяют запросам времени. На нигилистические заявления, вроде: «Горький — мещанин с ног до головы», Плеханов справедливо ответил, что так может писать только тот, кто не отличает социализм от мещанства. Возражения Плеханова вызвали также несправедливые отзывы людей, считавших себя единомышленниками М. Горького, но отрицавших силу его художественного таланта. «Что касается меня грешного, — писал он в статье «К психологии рабочего движения», — то я скажу прямо: новые сцены Горького — превосходны. Они обладают чрезвычайно богатым содержанием, и нужно умышленно закрыть глаза, чтоб его не заметить»¹. Пьеса Горького «Враги», по мнению Плеха-

нова, удовлетворяет самым строгим требованиям художественности. «...Буржуазный любитель искусства, — заключает он статью «К психологии рабочего движения», — может сколько ему угодно хвалить или порицать произведения Горького. Факт останется фактом. У художника Горького, у покойного художника Г. И. Успенского может многому научиться самый ученый социолог. В них — целое откровение»¹.

Плеханов высоко оценивал талант писателя-«пролетария» М. Горького, идейно-художественное значение его произведений в развитии современной революционной литературы. Особо подчеркивает он, что дело здесь не только в значении самого материала рабочего революционного движения, который показывает в своих произведениях писатель. Материал — это только возможность хорошего художественного произведения. Чтобы она перешла в действительность, нужна его высокая художественная обработка.

Как видно из высказываний Плеханова, он в таком же одобрительном духе отзывался о других произведениях М. Горького, настойчиво отвергая назойливое утверждение реакционной критики о снижении, даже затухании его таланта. Однако Плеханов писал о М. Горьком главным образом в период 1907—1911 годов, то есть во время своего резкого отхода в сторону меньшевизма. Меншевистское понимание движущих сил и уроков первой русской революции обусловило неверную, искаженную трактовку ряда известных идей и образов М. Горького. Общие верные оценки достоинств пьесы Горького «Враги» у Плеханова перемешиваются с полемикой против тактики большевиков в революции 1905 года и позже. «Но каковы бы ни были времена, — говорит Плеханов, — а факт тот, что *«интеллигент»* более склонен уповать на *«личность»*, а сознательный *рабочий* — на *массу*. Отсюда — *две тактики*. И «Враги» Горького дают богатый материал для правильного понимания психологической основы *рабочей тактики*»². Согласно взглядам Плеханова, подлинно революционная тактика воплощена только в образах сознательных рабочих, героев из пролетарской среды — Левшина, Ягодина, Рябцева. Рабо-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXIV, стр. 257.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXIV, стр. 276.

² Там же, стр. 262.

чие, выведенные в пьесе Горького, полны высокого самоотвержения, вдохновлены высокой целью поднять массы, «выправить народ». Действительных героев-пролетариев Плеханов противопоставляет интеллигентке без определенного мировоззрения — бывшей артистке Татьяне Луговой. Подлинный героизм рабочих-революционеров ей кажется слишком простым, лишенным страсти. Плеханов характеризует революционеров, подобных Татьяне Луговой, как людей, любящих обманывать себя преувеличенными, неоправданными, розовыми надеждами, излишним оптимизмом. Долгая кропотливая работа систематического воздействия на массы представляется им прямо скучной; они не видят в ней ни страсти, ни героизма. Поэтому, встретившись с подлинной революционной сознательностью рабочих, Татьяна Луговая не поняла ее, оказалась не на высоте, попала, по выражению Плеханова, в смешное положение крыловского чудака, гулявшего по кунсткамере, — не заметила героизма там, где он руководил всеми действиями.

Характер Луговой разобран Плехановым с присущим ему блеском. Однако в истолковании социально-политической природы этого образа проявились меньшевистские настроения Плеханова. Недооценивая революционную мощь рабочего класса, не видя в крестьянстве его реального союзника, Плеханов пессимистически смотрел на перспективы революции в России; оптимизм большевиков, основанный на трезвом учете действительного соотношения сил, казался ему «беспочвенным», преувеличенным и, значит, опасным для дела, под стать... розовому прекраснодушию Татьяны Луговой! Так объективный анализ образа приносится Плехановым в жертву партийной полемике.

Плеханов критиковал Горького именно как сторонника ленинской революционной тактики. Само понятие революционного героизма он трактовал с субъективных меньшевистских позиций. Свое отношение к позиции Горького по данному вопросу он выразил в следующей, как бы между прочим брошенной, реплике, хотя по существу она является центром статьи: «Интересно, что Горький, писавший в «Новой Жизни», сам, как видно, попал с этой стороны под сильнейшее влияние интеллигенции. Тактика «большевиков» кажется ему, — как показалась бы она и его Татьяне Луговой, — наиболее

«страстной» и «героичной». Будем надеяться, что его пролетарский инстинкт рано или поздно обнаружит перед ним несостоятельность тех тактических приемов, которые Энгельс еще в начале пятидесятых годов так метко назвал *революционной алхимией*»¹. Дальнейший ход истории показал, что прав был В. И. Ленин и то, что Плеханов расценивал как слабые стороны произведений М. Горького, на самом деле являлось их силой.

Плеханов справедливо критиковал М. Горького за его богостроительские увлечения, особенно резко сказавшиеся в повести «Исповедь». Но его отношение к тактике большевиков как к «революционной алхимии» породило и несправедливые его отклики о некоторых произведениях М. Горького. В предисловии к третьему изданию сборника «За двадцать лет» он дал явно ошибочную оценку романа «Мать», приравняв его к «Исповеди». «Ведь г. Горький уже считает себя марксистом, ведь в своем романе «Мать» он уже выступил как проповедник марксовых взглядов. Но тот же роман показал, что для роли проповедника этих взглядов г. Горький совершенно не годится, так как взглядов Маркса он совсем не понимает. «Исповедь» и явилась новым и, может быть, еще более убедительным доказательством этого полного непонимания. Вот я и говорю: если г. Горький хочет проповедовать марксизм, так пусть же он даст себе труд предварительно понять его. Понять марксизм вообще полезно и приятно. А г. Горькому понимание его принесет еще и ту незаменимую пользу, что ему станет ясно, как мало годится роль проповедника, т. е. человека, говорящего преимущественно *языком логики*, — для художника, т. е. для человека, говорящего преимущественно *языком образов*. А когда г. Горький убедится в этом, он будет спасен...»² «Непонимание» Горьким марксизма, по Плеханову, состоит в приверженности писателя к тактике большевиков, которую критик считает слишком «романтической» и чересчур «оптимистической».

В. И. Ленин всесторонне раскрыл смысл «богостроительских» ошибок М. Горького, в частности идейно-философские недостатки повести «Исповедь». Однако он никогда не отождествлял полностью философские ошиб-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXIV, стр. 268.

² Там же, т. XIV, стр. 192.

ки М. Горького с его общими позициями как художника и революционера, подчеркивая его неразрывную связь с массами трудящихся и революционным движением.

Несмотря на односторонность характеристики творчества М. Горького, Плеханов всегда воспринимал его как выдающегося талантливого художника, тесно связанного с народными массами, с пролетарским революционным движением. В одном из своих писем М. Горькому в 1911 году он решительно высказался против реакционной критики, писавшей о «конце Горького»: «Но ведь наша критика не может простить Вам того, что Вы социалист. Она пела Вам восторженные похвалы, пока думала, что из Вас выйдет художник — *нищеванец*. А когда увидела, что Вы перешли нищеванский предел, она обиделась, огорчилась и принялась оплакивать «конец Горького». Всем этим Вы опять можете только гордиться»¹.

Не всегда последователен был Плеханов и в некоторых других статьях. Воздействие меньшевистских воззрений отчетливо сказалось, в частности, в статье о романе В. Ропшина (Савинкова) «То, чего не было», передающем психологию эсера-террориста, проникнутого разочарованием в революционном движении и в некоторой степени мистикой. Разбору этого романа Плеханов посвятил статью «О том, что есть в романе «То, чего не было». Как ни странно, Плеханов взял это произведение под защиту. Для него роман Савинкова — «литературное явление, которое своим богатым и правдивым содержанием заслуживает очень большого внимания, особенно со стороны людей, разделяющих основные положения марксизма»². Защищая роман Савинкова, Плеханов высказывает тот взгляд, что в произведении художественность сама по себе определяется искренностью переживания: глубина и правдивость его передачи делают произведение художественным. Плеханов в данном случае для обоснования своей точки зрения привлекает даже аристотелевскую теорию «катарсиса», рассматривающую искусство как акт духовного очищения. Нельзя обвинять Ропшина, разъясняет он свою точку зрения, «за то, что критики нашли «разоблачения» на тех страницах, на которых художественно изображались пере-

живания, во всяком случае заслуживавшие бережного и, — скажу прямо, — почтительного к ним отношения. Переживание эти не фраза, не пустая выдумка, это — целая трагедия, — одна из тех трагедий, которые «очищают» зрителя (чтобы употребить здесь известное выражение Аристотеля), заставляя его верить во внутреннюю красоту если не всей человеческой природы вообще, то по крайней мере, природы некоторой части человечества»¹. Он даже счел необходимым обратиться с запиской к Ф. Мерингу: «Разрешите мне привлечь ваше внимание на роман «То, чего не было», который я вам посылаю одновременно с этим письмом. Автор этого романа В. Ропшин — это один из известнейших и храбрейших русских *террористов*. Он навлек на себя большую злобу в своей партии, партии «социалистов-революционеров», ибо вместо *апофеоза* он дал *критику*»². Несомненно, что в романе «То, чего не было» отражены некоторые идейные процессы внутри эсеровских кругов, до некоторой степени показан тот исторический тупик, в который зашли сторонники террора. Конечно, это в первую очередь должно было бы обратить на себя внимание критика-марксиста. Но Плеханов занимается доказательством искренности Савинкова и художественных достоинств романа «То, чего не было», оставляя в стороне его идейный смысл, его эсеровскую сущность. Если раньше Плеханов убедительно показывал отрицательное воздействие «ложных идей» на творчество, то теперь он неправоммерно подменяет это положение критерием особой художественной правды. Данное положение Плеханов развивает и в «Истории русской общественной мысли».

Не следует замалчивать или преуменьшать ошибки Плеханова. Однако не соответствует истине и свойственное некоторым работам о Плеханове рассмотрение его эстетических и критических трудов исключительно в свете его меньшевизма, механическое перенесение политических ошибок второго периода его деятельности в вопросах революционной тактики на все его эстетические взгляды. Лишь воздействием антинаучной догматики можно объяснить метод распространения критических высказы-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXIV, стр. 341.

² Там же, стр. 296.

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XXIV, стр. 294.

² «Г. В. Плеханов — литературный критик», Журнально-газетное объединение, М. 1933, стр. 159.

ваний В. И. Ленина о Г. В. Плеханове по совершенно определенным поводам на всю его деятельность. Едва ли оправдана тенденция авторов книг и статей о Плеханове обращать внимание только на расхождения Г. В. Плеханова с В. И. Лениным, различия в их воззрениях. Действительно, взгляды В. И. Ленина и Плеханова на многие явления политики и литературы различны. Но есть и другая, не менее существенная сторона дела. По ряду вопросов у них наблюдается единство взглядов, на что неоднократно указывал В. И. Ленин. Да иначе и не могло быть, так как Плеханов являлся выдающимся марксистом, внесшим огромный вклад в социал-демократическую мысль. И подлинно научное исследование должно показать не только моменты, вызывавшие расхождение В. И. Ленина с Плехановым, но и всю истину. В частности, одним из проявлений догматического одностороннего подхода к эстетическому наследию Плеханова является постоянное использование в качестве всеобъемлющей формулы замечания В. И. Ленина о внеисторическом подходе Плеханова к ряду политических вопросов, стремлении находить ответ на сложные проблемы в простом развитии общей истины. Многие авторы книг и статей о Плеханове схоластически используют данную цитату как универсальный ключ ко всем сложным проблемам его эстетики, вне учета конкретного повода, в связи с которым она была высказана. Такая однобокая позиция противоречит духу оценок, данных Лениным научным сочинениям Плеханова, находившим многие из них превосходными. В этом смысле показательная боевая направленность сочинений Плеханова против народников, декадентства, разработка им ряда проблем истории и теории литературы и общественной мысли.

Большинство лучших работ Плеханова по марксистской философии, эстетике и литературоведению относится к периоду 1883—1903 годов, до его поворота к меньшевизму. Но В. И. Ленин не отождествлял политическое оппортунизма Плеханова с его философско-эстетическими сочинениями. В письме от 24 марта 1908 года к Горькому Ленин замечает, что в области философии, в борьбе против махистов «Плеханов *всецело* прав против них по существу»¹. Решительно подчеркивал Ленин

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 34, стр. 338.

глубокую ошибочность попыток «провести старый и реакционный философский хлам под флагом критики тактического оппортунизма Плеханова»¹. В связи с этим нельзя упускать из виду сложности эволюции социальных взглядов Плеханова. Большим упрощением является механическое уравнение эстетических и критических воззрений Плеханова с его меньшевизмом, механическое перенесение оценки политических ошибок второго периода его деятельности на все его работы по вопросам искусства и литературы. Даже уже будучи меньшевиком, Плеханов, по словам Ленина, «занимал *особую* позицию, *много* раз отходя от меньшевизма»².

Политическая эволюция Плеханова в сторону меньшевизма имела своим последствием усиление слабых сторон его эстетики. Большевистские воззрения, несомненно, сказались на его литературно-критических взглядах. Однако «особая позиция» Плеханова позволила ему и после 1903 года создать ряд превосходных работ, высказать много ценного в области философии, теории искусства и литературы (статьи «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии», «Пролетарское движение и буржуазное искусство», «Искусство и общественная жизнь», «Генрик Ибсен», «Идеология мещанина нашего времени», «О книге Д. В. Философова»). Нельзя не заметить и не оценить достойно его борьбы и в это время за материализм в эстетике против натурализма и декадентства, за передовые реалистические традиции, за правдивость и образность искусства.

Для ряда зарубежных работ об эстетических и критических воззрениях Г. В. Плеханова показательное стремление противопоставить концепцию Плеханова ленинскому принципу партийности литературы и всему последующему развитию советской критики. Эта подчеркнутая тенденция отличает, например, статьи американских литературоведов Э. Броуна «Советская критика»³ и Б. Рубина «Плеханов и советская литературная критика»⁴. Научную объективность и широту взглядов

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 15, стр. 19—20.

² Там же, т. 20, стр. 256.

³ William E. Harkins, ed. Dictionary of Russian Literature, New York, 1956.

⁴ «The American Slavic and East European Review», 1956, № 4.

Плеханова, его внимание к специфике искусства эти авторы противопоставляют «утилитарности» и «тенденциозности» современной марксистской эстетики и критики. По уверению Э. Броуна, с именем Плеханова связана особая школа в советской критике 20-х годов. Эта школа, хотя и признавала зависимость литературы от экономического и социального окружения, все же не считала социологический анализ единственной целью литературной критики. Учитывая объективность литературы как конкретной формы «познания жизни», эта школа «признавала ценность не только искусства прошлого, но и современных буржуазных художников, чьи произведения, несмотря на их идеологическую или классовую основу, воспринимались как своеобразное восприятие мира»¹. По словам Б. Рубина, главное достоинство произведений Плеханова, в отличие от современной советской критики, состоит в признании самоценности художественной стороны, автономного характера развития искусства, «инстинктивного и нерационального» характера эстетического опыта. «Труды Плеханова по эстетике,— пишет Б. Рубин,— не характеризуются логическим постоянством, однако следует подчеркнуть, что центр тяжести его идей падает на признание неприкосновенности эстетического факта»². Во всех подобных работах всячески подчеркивается, что Плеханов, утверждая общественную роль искусства, больше внимания уделял его эстетическому значению. В этом обычно тенденциозно усматривается причина конфликта Плеханова с «официальной» точкой зрения советской критики, якобы отбрасывающей принцип художественности. На базе подобных вымыслов строится концепция противопоставления объективности плехановской эстетики — партийной тенденциозности. «Плехановская антипатия к тенденциозности,— заявляет Б. Рубин,— и те эстетические требования, которые он предъявлял к писателю, были основаны на его концепции художественного выражения как отличного от логического и его специфики, заключающейся в образе... Таково было препятствие, стоящее на пути желаемого развития утилитарной литературы,

¹ William E. Harkins, ed. Dictionary of Russian Literature, New York, 1956.

² «The American Slavic and East European Review», 1956, № 4.

немедленно способствующей выполнению плана. Стимулировать ее развитие можно было, атаковав плехановское различие образного и логического мышления»¹.

В итоге этого, утверждает американский автор, объективная эстетика Плеханова была в конце 30-х годов отодвинута и заменена утилитарной точкой зрения. Объективность эстетики Плеханова, по словам Э. Броуна и Б. Рубина, оказалась неприемлемой для теории социалистического реализма, которая якобы интересуется не тем, чем является искусство, а тем, чем оно должно быть.

Противопоставление эстетических взглядов Плеханова всему последующему развитию марксистской советской критики не имеет под собой никакой почвы, но преследует совершенно определенные цели. Работы Плеханова представляют выдающееся явление марксистской эстетики и критики, исторически неотделимое звено ее развития. Современная марксистская критика продолжает и развивает не только взгляды Плеханова на происхождение и развитие искусства, на его своеобразие и общественную роль, утверждение реалистической правдивости и социалистической идейности, непримиримость к разным видам декадентства, но и требовательность Плеханова к вопросам художественной формы.

При определении места Г. Плеханова в истории марксистской общественной мысли и эстетики существенно указать на то новое, тот огромный вклад, которые он внес в свое время в теоретическую сокровищницу научного социализма. Не имеют под собой никаких оснований попытки некоторых зарубежных критиков полностью причислить Плеханова к ряду ведущих идеологов Второго Интернационала, поставить его в ряд с такими современными ревизионистствующими теоретиками литературы, как Г. Лукач. Таковую точку зрения высказал, например, венгерский искусствовед Л. Форгач в статье «Мысли о созданной гармонии». По его словам, пока перспектива социалистической революции не была для марксистов непосредственной, они в первую очередь критиковали капиталистическую действительность и,

¹ «The American Slavic and East European Review», 1956, № 4.

естественно, гораздо меньше занимались вопросами будущего. Поэтому в периоды кризисов, в периоды острых переломов и новой исторической действительности они во многих случаях сползали на точку зрения буржуазных и мелкобуржуазных социал-реформистов, подвергавших марксизм ревизии. На этом основании Л. Форгач находит внутреннюю связь между меньшевистскими и литературными воззрениями Плеханова и Лукача. «По-моему, — делает вывод Форгач, — деятельность Лукача примыкает к историческому ряду этих выдающихся теоретиков и пропагандистов марксизма. Речь идет не о том, что Лукач непосредственно продолжал деятельность Плеханова, ведь ему приходилось работать в совершенно других условиях. Сходство их, однако, в том, что оба они, каждый в своей сфере деятельности, смогли осуществить глубокую и детальную марксистскую критику капитализма, но останавливались перед конкретной постановкой вопросов социалистического, революционного преобразования и не смогли ответить на эти вопросы»¹.

Сопоставление столь различных фигур нельзя признать верным. Они несравнимы не только по размаху и истинному значению своей деятельности, но и по характеру сильных и слабых сторон своих воззрений, по своей роли в развитии марксистской мысли. Плеханов — один из пионеров марксизма, с боями пролагавший ему дорогу в те годы, когда он только начинал завоевывать массы. Особенно велики его заслуги в распространении марксизма в России, в разработке основных вопросов марксистской эстетики и критики. Все это ни в коей мере не свойственно Лукачу. Плеханов, зачастую ошибаясь в понимании конкретных путей развития революции и нового искусства, всегда верил в творческую силу и будущее народных масс, в высоту исторической миссии рабочего класса. Как раз отсутствие этой веры — главная черта теоретических, политических и эстетических взглядов Лукача, определившая его переход на ревизионистские позиции. Плеханов — выдающийся марксистский теоретик искусства и критики, убежденный воинствующий строитель новой социалистической культуры.

¹ «Nagvilag», 1958, № 1.

Чрезвычайно актуально исследование Плехановым закономерностей искусства революционных эпох. Он подверг критике распространенное вплоть до нашего времени положение о неблагоприятности революционных периодов для художественного творчества. Очень не прав, говорит Плеханов, был бы тот, кто на основании некоторых вполне понятных крайностей решал бы, что революционные периоды неблагоприятны для развития искусства. Жестокая борьба классов не заглушает эстетических потребностей общества. Наоборот, великое общественное движение сообщает массам сознание своего гражданского достоинства, дает небывало сильный толчок развитию эстетических потребностей, пронизывает искусство совершенно новым духом. Характеризуя искусство революционных эпох, Плеханов в корне отвергает ходячую формулу: «Когда гремят пушки, музы молчат». Напротив, утверждает Плеханов, периоды революций дают искусству новые возможности и направления. Особое значение имеет замечание Плеханова о том, что санкюлоты вывели искусство «на такой путь, по какому не умело ходить искусство *высших классов*: оно становилось *всенародным делом*»¹. Действительно, пробуждение революционного самосознания масс создает самую благоприятную почву для художественного творчества, придает искусству всенародный характер. Плеханов прав, отмечая, что свирепая термидорианская реакция и историческая ограниченность французской революции 1789 года скоро положили конец влиянию санкюлотов и осуществлению их эстетических идеалов. В полной мере осуществить задачу создания всенародного искусства может только победоносная социалистическая революция, способная освободить духовные силы и творческую энергию народа.

Мысли Плеханова об искусстве революционных эпох имеют самое непосредственное отношение к ряду проблем литературного движения нашей современности. Они убедительно показывают необоснованность возведения некоторыми писателями некоей «дистанции времени» во всеобщую норму художественного творчества. Если для творческой работы некоторых писателей «дистанция времени» действительно является необходимой, то

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 117.

нет оснований объявлять это условие обязательной закономерностью искусства. Лучшим доказательством этого является расцвет советской литературы 20-х годов, после революционного переворота в октябре 1917 года, когда только отгремели пушки гражданской войны и продолжалась ожесточенная классовая борьба. Не менее значителен и убедителен факт интенсивного развития советской литературы в последующие годы, особенно в годы Великой Отечественной войны.

Многие десятилетия актуальной и острой является проблема отношения «абсолютности», вечности творений искусства к служению политическим требованиям времени. Эта проблема нередко вставала во весь рост перед многими художниками в бурные переломные эпохи. Сейчас она особенно волнует многих зарубежных художников, зачастую трактуется как неразрешимая. Зарубежная реакционная эстетика усиленно подчеркивает, выдвигает ее как извечное трагическое противоречие, сопутствующее искусству, выдает ее за сущность художественного творчества. Одним из характерных выражений этого отрешения художника от служения насущным нуждам текущего времени является фрейдистская теория о конфликте, якобы постоянно возникающем между «я» творческой личности и обществом, как сущности искусства. Область прекрасного, великие ценности искусства, художественное творчество категорически противопоставляются в этом случае политической деятельности, особенно служению революции. Плеханов еще в начале нашего столетия превосходно раскрыл несостоятельность попыток отделить искусство от истории, от широких народных масс.

Чрезвычайно любопытны в этом смысле рассуждения Плеханова, где он отмечает накопление абсолютных художественных ценностей в процессе исторического развития человечества: «И. С. Тургенев, сильно недолюбливавший проповедников утилитарного взгляда на искусство, сказал однажды: Венера Милосская несомненно принципов 1789 года. Он был совершенно прав. Но что из этого следует? Вовсе не то, что хотелось доказать Тургеневу... Венера Милосская «несомненно» привлекательна лишь для некоторой части людей белой расы. Для этой части этой расы она в самом деле несомненно принципов 1789 года. Но по какой причине? Только по-

тому, что принципы эти выражают такие отношения, которые соответствуют лишь известной фазе в развитии белой расы,— времени утверждения буржуазного порядка в его борьбе с феодальным,— а Венера Милосская есть такой идеал женской наружности, который соответствует *многим* фазам того же развития»¹. «Несомненность» Венеры Милосской, говорит Плеханов, основана не на отрешенности от жизни, а на том, что она ближе всех созданий подобного рода выражает идеал женской красоты многих человеческих поколений. И рост широкого демократического движения не противоречит, как думает Тургенев, признанию абсолютных художественных ценностей, а, наоборот, создает условия для понимания их «несомненности» более широкими кругами людей. Прав Плеханов, когда он пишет: «...Мы, вопреки Тургеневу, можем сказать, что Венера Милосская становилась тем «несомненнее» в новой Европе, чем более созревало европейское население для провозглашения принципов 1789 года. Это не парадокс, а голый исторический факт»². Здесь Плеханов отстаивает верную мысль, что богатство абсолютных художественных элементов в мировом искусстве в конце концов зависит от того, насколько глубоко они выражают «относительно» историческое движение своей эпохи, а самое главное, те стороны этого движения, которые обогащают человечество, поднимают его на новую ступень развития.

Еще в 90-х годах прошлого столетия Плеханов ставил вопрос о развитии новой, пролетарской литературы.

В трудах К. Маркса и Ф. Энгельса теоретически определены многие особенности будущего социалистического искусства. Они говорили о появлении искусства, которое в новых общественных условиях, на основе опыта борьбы за освобождение народа разовьет все лучшее в традициях прошлого, отразит рождение новой, социалистической эры, достигнет полного слияния большой идейной глубины, осознанного исторического смысла с шекспировской живостью и действенностью. По глубокому убеждению Плеханова, время создания такой литературы уже пришло. Жизненную основу социалистической художественной литературы он видел в революци-

¹ Г. В. Плеханов, Сочинения, т. XIV, стр. 138—139.

² Там же, стр. 139.

онном движении и сознательной творческой деятельности масс.

Выдвижение на первый план рабочего класса как самой мощной передовой силы истории создает почву для рождения пролетарской литературы. В 1885 году в предисловии к предполагавшемуся к изданию группой «Освобождение труда» сборнику стихотворений «Песни труда» Плеханов писал, обращаясь к рабочим: «У вас должна быть *своя* поэзия, *свои* песни, *свои* стихотворения. В них вы должны искать выражения *своего* горя, *своих* надежд и стремлений... И не одно только горе, не одно отчаяние найдет в ней (поэзии.— В. Щ.) свое выражение... Рядом с недовольством настоящим в вас будет расти вера в то великое будущее, которое открывается теперь перед рабочим классом всех цивилизованных стран. И эта вера также отразится в вашей поэзии; она-то и сделает ваши песни громкими, могучими и гордыми, как победный клич всеобщей свободы, истинного равенства и нелицемерного братства»¹.

В этих словах, полных веры в духовные силы народных масс, определены исходные существенные черты новой литературы, создаваемой в ходе борьбы за новый мир, за мир социализма.

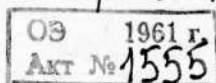
Успехи литературы и искусства, выросших на основе победы Великой Октябрьской социалистической революции, значительны и бесспорны. Сейчас международная идеологическая реакция ведет ожесточенное наступление против основ социалистического реализма. И в борьбе за наши идейно-художественные принципы, в развитии нашей эстетики большую пользу принесут труды выдающегося марксистского теоретика искусства и литературы Георгия Валентиновича Плеханова.

¹ «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. VI, Соцэкгиз, 1938, стр. 282.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| От автора | 3 |
| Правдивость, мировоззрение, мастерство. (<i>В. И. Ленин и некоторые вопросы литературы</i>) | 5 |
| О некоторых вопросах социалистического реализма | 109 |
| «Прекрасное есть жизнь». (<i>Эстетические взгляды Н. Г. Чернышевского</i>) | 206 |
| Героика и ирония. (<i>Об идейной и художественной эволюции Н. Г. Чернышевского от «Что делать?» к «Прологу»</i>) | 277 |
| Г. В. Плеханов — теоретик литературы и искусства | 311 |
| Наследие М. Горького и современность | 397 |

39 - 50402



*Щербина
Владимир Родионович*

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Редактор А. Коган. Художественный редактор Г. Андропова.
Технический редактор С. Розова. Корректор Иванова.

Сдано в набор 10/XI 1960 г. Подписано к печати 19/I— 1961 г. А00739.
Бумага 84×108¹/₃₂—14,75 печ. л.—24,19 усл.-печ. л. 25,1 уч.-изд. л.
Тираж 6 000. Заказ № 1115. Цена 1 р. 20 к.
Гослитиздат, Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19.

Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Московского
городского совнархоза. Москва, Ж-54, Валуевая, 28.

