Вопросы литературы

В НОМЕРЕ:

ИДЕАЛ ХУДОЖНИКА И ПРАВДА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

ЧТО ТАКОЕ СЕРЬЕЗНАЯ ПОЭЗИЯ?

ЗАМЕТКИ Н. АТАРОВА О ПОСЛЕДНИХ РАССКАЗАХ В. ГРОССМАНА

СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ ГДР

ПЛЕХАНОВ — ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

НАСЛЕДИЕ ЭРАЗМА РОТТЕРДАМСКОГО

1966 11

П34а
354

Вопросы литературы

10-й год издания

Ежемесячный журнал

ОРГАН
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР
И ИНСТИТУТА
МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО
АКАДЕМИИ НАУК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДСЪЕЗДОВСКАЯ ТРИБУНА

Н. ГЕЙ, В. ПИСКУНОВ. Активность искусства 3

А. ГАЛАНОВ. С высоты эстетического идеала 19

А. МАРЧЕНКО. Что такое серьезная поэзия? 35

З. КРАХМАЛЬНИКОВА. От описательности — к анализу 56

Писатели о писателях

Н. АТАРОВ. Добро вам, люди! (Заметки о последних рассказах В. Гроссмана) 74

ПОЛЕМИКА

В. ЭТОВ. Советская литература и ее американские истолкователи . . . 87

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Г. РАТГАУЗ. Время надежды (Заметки о поэтах ГДР) 109

С. МАРКИШ. Эразм из Роттердама . . 139

По страницам зарубежной печати

Классическое наследие в оценке китайской печати 157

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Из истории русской критики

П. НИКОЛАЕВ. Методология литературной критики Г. В. Плеханова . . 167

(См. н/о).

11
НОЯБРЬ

ИХЛ

МОСКВА
1966

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ КРИТИКИ

П. НИКОЛАЕВ

Методология литературной критики Г. В. Плеханова

«САМООЧЕВИДНЫЕ ИСТИНЫ»

Литература о Плеханове полна парадоксов. Даже Луначарский мог объявить Плеханова «основателем марксистской критики» и тут же писать о его последовательном релятивизме в эстетике. Впоследствии подобная «амплитуда колебаний» становилась еще более впечатляющей: марксиста Плеханова иногда рекомендовали как критика, способного судить о писателе с позиций «дворянско-буржуазной» эстетики.

Теперь, правда, начинает преобладать «монистический» взгляд. Однако это не исключает парадоксов иного рода: теоретическое наследство Плеханова, утверждает А. Гиссельбрехт, «превалировало» в 30—40-е годы, в последнее же время советские эстетики и критики менее активно изучают это наследство, поскольку они вообще, мол, все реже апеллируют к социологии, глубоко интересуясь формальными изысканиями[1]. Самое удивительное, что критик стал видеть ограниченность теоретико-эстетической системы русского марксиста именно тогда, когда в науке

[1] «France nouvelle», 17—25 февраля 1964 года.

наконец-то начинает глубоко осознаваться ее богатство (и в частности, применительно к проблеме художественной формы).

А его тезис о «превалировании» — это ли не парадокс! Ведь вслед за лозунгами 20-х годов о «плехановской ортодоксии» в 30—40-е годы занимались преимущественно систематизацией «ошибок» Плеханова. Благожелательные выступления были единичными. Строго говоря, только юбилейный 1956 год положил начало серьезному, последовательному изучению научно-литературного творчества Плеханова.

Естественно, что пока сделано еще немного и менее всего — историками литературы, но изменилось главное — отношение к выдающемуся мыслителю. Пожалуй, особенно интересно, что это чувствуется не только в специальных работах о нем. Теперь уже в порядке вещей, когда автор критической статьи, рассуждая, скажем, о литературных влияниях в современной поэзии, обращается за «поддержкой» к соответствующим теоретическим положениям Плеханова. И это уж становится почти обязательным, когда речь заходит о специфике искусства, реализме, импрессионизме.

Теперь все чаще вспоминают позитивные оценки Ленина, считавшего Чернышевского и Плеханова олицетворением лучших демократических черт русской нации и ее культуры. Все охотнее цитируют слова Ленина о том, что созданное Плехановым в области философии — лучшее во всей международной литературе марксизма и оно «должно войти в серию обязательных учебников коммунизма» [1].

Известно, что заблуждения и ошибки Плеханова в последние годы его жизни не поколебали высокого мнения Ленина о Плеханове. «Я знаю наверное,— писал В. Д. Бонч-Бруевич,— что до самых последних сознательных дней своих Владимир Ильич очень бережно относился к памяти Георгия Валентиновича и ко всему, что он написал... Я лично для него подыскивал статьи Георгия Валентиновича из старой «Искры», на которые он указывал как на образчик в идеологическом и литературном смысле. Наконец, я наверное знаю, что Владимир Ильич часто перечитывал произведения Георгия Валентиновича и вслух высказывался и в эти (20-е.— *П. Н.*) годы о величии ума и проникновенности творческого таланта Георгия Валентиновича» [2].

Но всегда ли ссылки на подобные оценки влияют на конкретное исследование плехановского наследства? Далеко не всегда. Подчас позитивные суждения и критические замечания современных исследователей как бы образуют два параллельных, независимых друг от друга ряда, хотя касаются одной и той же особенности теоретического мышления Плеханова.

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 42, стр. 290.

[2] В. Д. Бонч-Бруевич — Р. М. Плехановой, 13 октября 1931 года. Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Архив Дома Плеханова, В. 62. 21. л. 2.

В самом деле, ссылаясь на приведенное высказывание Ленина, охотно говорят о заслугах Плеханова в области исторического материализма и тут же скептически отзываются о его диалектическом методе, хотя Ленин имел в виду как раз плехановскую диалектику.

Пока еще опыт Плеханова как теоретика искусства в целом конкретно-исторически не осмыслен. Порой и в положительных суждениях о нем виден оттенок снисходительности, так сказать, исторического превосходства: это, конечно, талантливо, но уже устарело, все это нам давно и хорошо известно.

В. Асмус в свое время (и именно в годы «проработок» Плеханова) высказывал мысль, прекрасно объясняющую подобное отношение: «...современный искусствовед или критик легко может впасть в иллюзию, приводящую к недооценке заслуг Плеханова в области эстетики. Дело в том, что многие из обоснованных им положений настолько прочно вошли в содержание эстетики, оказавшись краеугольными и для всей науки об искусстве, что в настоящее время положения эти осознаются уже не столько в качестве идей Плеханова, сколько в качестве простых, почти самоочевидных истин. Нам трудно уже представить, насколько далеки эти идеи от самоочевидности, насколько трудна и сложна их кажущаяся простота и, главное, насколько велика роль личного творчества, личной одаренности и личной энергии Плеханова в обосновании этих идей, в их разъяснении, изложении и пропаганде» [1].

Какие же стороны эстетической системы Плеханова стали теперь «самоочевидными истинами», какова в этом роль «личного творчества» Плеханова,— ответить на эти вопросы — значит определить, во-первых, «удельный вес» плехановских работ в истории литературной науки и, во-вторых, осознать их непреходящее значение.

КРИЗИС ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Где исторические истоки и зародыши марксистской теории искусства и литературы? Современные исследователи утверждают: уже в деятельности Добролюбова, который к 1861 году исчерпал возможности революционно-демократической системы взглядов и на новом этапе своего развития шел к марксизму. Это так. Но до того, как эстетика окончательно нашла себе опору в научном материализме, прошло много лет, неблагоприятных для развития теории искусства в России.

Революционно-демократическая эстетика не только не обретала нового качества, но и вообще вытеснялась концепциями, ко-

[1] В. Асмус, Вопросы эстетики в работах Г. В. Плеханова, «Под знаменем марксизма», 1943, № 6, стр. 82.

торые представляли собой шаг назад по сравнению с ее основными выводами. Конкретный литературно-критический анализ хотя иногда и напоминал методы Белинского и Чернышевского (в работах Михайловского, Шелгунова, Зайцева, Ткачева), уже не имел прежних философско-эстетических основ. Народнические теоретики эстетикой в собственном смысле слова (предмет, категории) интересовались мало.

Органом академической философской науки и идеалистической эстетики того времени был журнал «Вопросы философии и психологии», который Плеханов характеризовал как журнал «торжествующей реакции». Его страницы, как и страницы других журналов («Вестник Европы», «Вестник изящных искусств», «Слово»), заполнялись статьями П. Д. Боборыкина. Плодовитого романиста сжигала страсть к отвлеченному теоретизированию, в философских кругах его считали крупным авторитетом в вопросах эстетики.

Определенной системы философских взглядов у Боборыкина не было, в чем он и сам признавался (так и не мог решить, на кого опереться — на Сент-Бёва или И. Тэна), но зато он отчетливо сознавал, что теория Чернышевского самая неприемлемая и враждебная ему. В 90-е годы Боборыкин вспоминает активную борьбу некоторых русских литераторов и философов против диссертации критика; положительно оценивает он печально знаменитую брошюру поэта К. Случевского (1866), цель которой представить Фишера титаном мысли по сравнению с Чернышевским, а также книгу А. Немировского «Наши идеалисты и реалисты» (1867), где категорически отвергалась формула «прекрасное есть жизнь». Боборыкин ее тоже отвергает — еще более последовательно и энергично. Он опасается, как бы под влиянием этой формулы художественному творчеству не отвели подчиненную роль, не заставили служить «какою-то олеографией, бледно воспроизводящею красоту, разлитую в действительности», он боится торжества этого *«лжереалистического* принципа»[1]. В устах бытописателя-натуралиста это звучит смешно.

В позитивистских построениях И. Тэна, популярного тогда в России, Боборыкина больше всего привлекает идея зависимости творчества от душевного состояния писателя. Он пропагандирует работы француза Сурио и англичанина Найта, в которых предпринимались попытки установить связь эстетического чувства и художественного творчества с гипнозом и внушением, найти «психические законы» прекрасного[2].

«Психологический метод» находил тогда много приверженцев в эстетике и литературной теории. Сторонники этого метода

[1] П. Д. Боборыкин, Красота, жизнь и творчество, «Вопросы философии и психологии», 1893, январь, стр. 107.

[2] П. Д. Боборыкин, Формулы и термины в области прекрасного, «Вопросы философии и психологии», 1894, март, стр. 120.

утверждали, например, что сатирическое отношение Гоголя к жизни вытекало из патологической организации нервной системы писателя, а пушкинское стремление к гармонии, добру и истине порождалось идеальным здоровьем поэта.

Позитивизм необоснованно претендовал на единственно правильное объяснение искусства. В основе эстетики И. Тэна не было подлинного историзма. Идея социального детерминизма искусства защищалась им непоследовательно: вдруг возникали апелляции к неизменной человеческой «природе» как первопричине «моральной температуры», рождающей художественное творчество.

Пресловутая тэновская «теория расы», по которой различие итогов художественного процесса объяснялось свойствами расы, и вовсе способна была завести искусствоведческую методологию в тупик.

Немалый «удельный вес» в русской философской и литературной жизни занимала, как известно, народническая критика. Но надо полагать, что одной из причин, помешавших ей более или менее основательно защитить революционно-демократические идеи от всевозможных нападок, было ее неумение верно и глубоко решать общие вопросы эстетики и искусства.

Так, А. Скабичевский в статье «Беседы о русской словесности» пишет: «Искусство должно воспроизводить действительность не в том виде, как она есть сама по себе, а как она нам представляется»[1].

А что же характеризовало философско-эстетическую позицию Н. Михайловского? Субъективный социолог очень отвлеченно понимал природу человека. Показателем прогресса Михайловский считал развитие некоей абстрактной «самодостаточной» индивидуальности, которая ведет за собой однородную массу. Михайловский не смог, в сущности, отказаться от формулы французских материалистов XVIII века — «мнения правят миром», для него главным двигателем общественного прогресса во всех сферах жизни, в том числе и в области «изящных искусств», осталась лишь «умственная деятельность» людей.

Творчество художника Михайловский, как правило, не объяснял историческими причинами. Не удивительно, что он часто повторял тезисы «психологов» в эстетике (например, в статье «Жестокий талант»).

Отрицательно относился Михайловский к идеям социального детерминизма искусства, особенно в их марксистской интерпретации. Он утверждал, что материалистическое понимание истории, рассматривающее художественные явления как надстройку над социально-экономическим базисом, совершенно не обосновано анализом конкретного материала, да и не может быть обосновано.

Естественно, что от Михайловского также нельзя было ждать

[1] «Отечественные записки», 1876, № 11, отд. II, стр. 12.

глубоко мотивированного, убедительного отпора противникам революционно-демократической эстетики и критики.

Редактор либеральной «Русской мысли» В. Гольцев, человек большой философско-эстетической культуры, энергично подчеркивал заслуги Чернышевского и Добролюбова, ликвидировавших, по его словам, «мнимо безусловную самостоятельность» искусства. Гольцев определял предмет и задачи искусства, роль демократических идей в литературе вполне в духе теории Чернышевского. Но он не был последователен: если искусство развивается исторически, то это еще не значит, полагал Гольцев, что оценивать художественные произведения надо только исторически — «по степени их влияния на современность, по верности, с которою в них отразилась действительная жизнь»[1]. Всплывала категория «вечного»; художественное дарование писателя, эстетическую ценность произведения Гольцев рекомендовал осмысливать с помощью все того же «психологического метода».

Словом, какое бы крупное имя, представляющее то или иное идейное направление 80—90-х годов, ни вспомнить — выводы о состоянии общей теории искусства тех лет будут неутешительными.

МЕТОДОЛОГИЯ НАУЧНОЙ ЭСТЕТИКИ И КРИТИКИ

Эстетика нуждалась в таком теоретике, который был бы способен возродить материалистическую традицию, до конца выявив несостоятельность идеалистической аргументации, и, вопреки утверждению Н. Михайловского, доказать (при помощи конкретного анализа художественного материала) возможность применения выводов научного материализма к эстетическим проблемам.

Таким теоретиком и явился Плеханов.

Но прежде чем рассмотреть эту сторону его деятельности, следует учесть следующие обстоятельства.

Плеханов стремился к четкой дифференциации научных дисциплин, понимал специфичность их задач. Поэтому он не склонен был отводить, например, литературоведческому анализу подчиненную роль, то есть использовать его только для осуществления целей социологического исследования. Так, в статье о романе фон Поленца «Крестьянин» он без всякого сочувствия писал о литературной критике «по поводу».

Но, ставя перед собой универсальные задачи, Плеханов в своей литературно-критической практике часто «воссоединял» объекты и цели разных научных дисциплин: философии, эстетики, истории литературы. Доминирующее начало всегда было одно:

[1] В. А. Гольцев, Об искусстве. Критические заметки, М. 1890, стр. 2.

собственно теоретическая проблематика. Плеханов-критик — это прежде всего Плеханов-теоретик.

Потребность в общей философско-эстетической теории, без которой невозможна научная критика, Плеханов осознал не сразу, только в 90-е годы. Это не удивительно: во-первых, именно в 90-е годы идеалистическая теория искусства, борясь с революционно-демократической философией, наиболее полно и отчетливо раскрыла свою теоретическую систему, во-вторых, тогда же эстетические идеи позитивистов получили в России особенно широкое распространение.

В этих условиях опыт родоначальника научной эстетики и критики Белинского, который, по словам Плеханова, «очень презрительно относился к *субъективному* методу (как сказали бы у нас теперь) в литературной критике и твердо верил в возможность найти для нее *объективную* основу»[1], следовало продолжать на новой и более верной философской основе. Этой основой должно было стать историко-материалистическое истолкование форм общественного сознания. В 1899 году Плеханов провозглашает свой широко известный тезис: «Я глубоко убежден, что отныне критика (точнее: научная теория эстетики) в состоянии будет подвигаться вперед, лишь опираясь на материалистическое понимание истории» (XIV, 30).

Понятно, что такая формула ориентировала на глубокое исследование искусства. Чтобы точно определить, например, социально-исторический детерминизм искусства, следовало как научно охарактеризовать особенности объективной жизни (являющейся источником искусства), так и правильно установить внутренние связи между искусством и его объективным источником. Но вытекавшее отсюда плехановское понимание задач эстетики и критики на первый взгляд может показаться очень уязвимым. Таким оно представлялось, например, Луначарскому.

Луначарский считал, что в борьбе с субъективистскими теориями народников Плеханов пытался обосновать объективизм. «Научно-генетический» метод, выдвинутый Плехановым для рассмотрения литературы и искусства, исключает, по мнению Луначарского, постановку перед художником вопроса о «долженствовании».

Эта мысль получила широкое распространение в литературе о Плеханове. Что же имелось здесь в виду? Знаменитый его тезис: «Я стремлюсь, по известному выражению, не плакать, не смеяться, а понимать. Я не говорю: современные художники *«должны»* вдохновляться освободительными стремлениями пролетариата. Нет, если яблоня *должна* родить яблоки, а грушевое дерево приносить груши, то художники, стоящие на точке зрения

[1] Г. В. Плеханов, Сочинения, т. X, ГИЗ, М.— Л. 1925, стр. 258. Дальнейшие ссылки на это издание — в тексте.

буржуазии, *должны* восставать против указанных стремлений» (XIV, 178).

Стоит вырвать эти слова из контекста, и теоретико-эстетическая методология Плеханова окажется лишенной активного начала. Получается так, будто в развитии искусства есть некая фатальная предопределенность, а критику надлежит лишь констатировать и осмыслять данное художественное явление.

Однако, развивая свою идею дальше, Плеханов ссылается на положение «Манифеста Коммунистической партии» о процессе разложения в господствующем классе, в результате чего к пролетариату приходит часть буржуазии.

Эту же мысль находим и в других работах Плеханова. Так, указывая на пример Герцена и Огарева, он писал: «В тридцатых годах XIX в. некоторые идеологи дворянского происхождения переходят даже на точку зрения трудящейся массы» (XX, 128). Недостаток Сумарокова Плеханов видел в неспособности писателя понять, что «дворянин может покинуть дворянскую точку зрения» (XXI, 225).

Таким образом, это ставшее пресловутым в плехановедении слово «должен» получило совсем не то истолкование, которое давал ему Плеханов. С его помощью он выражал свое понимание искусства с точки зрения материалистического подхода к истории. В свете такой трактовки апелляция к тому чувству «долга» писателя и художника, которое как будто могло стать побудительным мотивом для их творчества в нужном социальном направлении, представлялась Плеханову наивной и идеалистической.

Обратимся к работе «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю». Как известно, ее пафос — в противопоставлении марксистской гносеологии и научной социологии всем предшествующим философским концепциям. Что объединяло последние, с точки зрения Плеханова? Прежде всего идеалистическое понимание причин и импульсов человеческого социального поведения. И французские материалисты XVIII века, и историки типа Сисмонди, и социалисты-утописты, и Гегель, не сумевшие отыскать подлинных законов общественного развития, или прямо защищали формулу «мнения правят миром», или невольно приходили к ней.

Констатация этой общности явилась заслугой Плеханова как историка европейской общественной мысли; русский марксист необычайно дорожил этими выводами.

Мог ли Плеханов десять с лишним лет спустя уже без прежней настороженности относиться ко всяким апелляциям к «человеческой природе» (уму, чувству и пр.) как источнику социальных действий (выраженных и в идеологических формах)? Для Плеханова это означало бы полный отказ от марксизма.

Эти соображения нельзя не принимать в расчет при рассмотрении плехановских тезисов о «долженствовании», лишь внешне звучащих как пименовское «добру и злу внимая равнодушно».

Легко предположить, какое внутреннее сопротивление у Плеханова встречали попытки найти в слове «должен» панацею от социальных и идеологических ошибок.

Чтобы еще яснее понять проблему «должного» в плехановском истолковании, следует обратить внимание на то, как вообще Плеханов решал вопрос об отношении художника к общественной жизни и об эстетических критериях.

В своем стремлении защитить «генетический» метод в эстетике и критике от субъективистских концепций Плеханов иногда, увлекаясь, выражал свою мысль неточно: получалось, что для него «правы» как художники, ищущие «житейских волнений», так и те, кто склоняется к «чистому» искусству. Но Плеханов считал, что *«правы»* они по-своему, *«на свой особый лад»*[1], и что критик, исследуя историческую «правоту» этих разных художников, всегда обнаруживает свои эстетические симпатии и антипатии.

Полагая, что задача эстетики не в провозглашении вечных имманентных законов искусства, а в изучении тех объективных закономерностей, которые определяют историческое развитие искусства, Плеханов и хотел тем самым подчеркнуть строго объективный характер эстетики как науки. Увлекаясь, он дает неточную формулировку: эстетика «объективна, как физика» (X, 192), но тут же разъясняет свой тезис. По концепции Плеханова, нельзя говорить о пристрастии эстетики, если оно обосновывается ссылками на «вечные законы» искусства, и можно говорить о ее пристрастии, если последнее имеет объективные основания. Сразу за словами об эстетике как «физике» у Плеханова следует фраза: «И вот эта-то *объективная* критика, говорим мы, оказывается *публицистической* именно постольку, поскольку она является истинно-научной». Следовательно, Плеханов не склонен (как думают вслед за Луначарским некоторые исследователи) принципиально противопоставлять эстетику художественной критике; он лишь делает акцент на двух моментах в познании искусства (особенно научном и идеологически-оценочном, колеблясь в их терминологическом обозначении), моментах, существующих не параллельно, а диалектически связанных; здесь же говорится, что вследствие своей объективности эстетика «чужда всякой метафизики» (X, 192). В период, когда выработаны основные необходимые положения общественной науки, стала возможной, говорит Плеханов, научная критика, то есть эстетика, и публицистическая критика, как нечто отдельное от нее, становится «смешным архаизмом» (X, 196).

Плеханов в своих теоретических определениях относительных и абсолютных эстетических критериев не достиг ни глубины, ни четкости: сосредоточив основное внимание на проблемах исторического материализма, он с меньшей интенсивностью изучал воп-

[1] «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. III, Соцэкгиз, М. 1936, стр. 215.

росы гносеологии. Слабость этой стороны его философских воззрений видна при сопоставлении их с положениями Ленина о том, что каждая ступень в развитии науки прибавляет новые зерна к сумме абсолютной истины и что каждой научной идеологии соответствует объективная истина, абсолютная природа. Тем не менее нельзя называть Плеханова релятивистом, как и невозможно говорить о том, что его методологические рекомендации обрекают художественную и литературную критику на идеологическую пассивность. Достаточно вспомнить следующее высказывание Плеханова: «...Поскольку мы желаем доставить торжество тому из направлений в искусстве, которое пользуется нашим сочувствием, мы уже не ограничиваемся рассуждениями на тему о том, к чему *«должны»* стремиться художники: мы заботимся о том, чтобы были налицо те общественные условия, при которых овладеет художниками симпатичное нам настроение»[1]. По поводу данных слов сам Плеханов справедливо сказал: «Как видите, это очень мало похоже на пассивное отношение к предмету»[2].

Диалектика и историзм присущи и другим методологическим аспектам плехановской эстетики и критики.

Как, например, Плеханов смотрит на роль художника в истории? Точно так же, как и на роль личности вообще. В том же «Монистическом взгляде» он показал исторические корни субъективной социологии народников, в частности их учения о «герое» и «толпе», увидел нити, тянувшиеся от формулы «мнения правят миром» к учению о «критически мыслящей личности», вообразившей себя демиургом истории и на этом основании противопоставляющей себя «толпе». В работе «К вопросу о роли личности в истории» Плеханов привел множество примеров, говорящих об ошибочности преувеличения роли личности в историческом процессе.

Впрочем, Плеханов далек от мысли о его фатальной предопределенности. Он утверждает, что человек может и должен *«делать историю»*, не ожидая, пока она «сделается» (VIII, 305).

Такова же плехановская точка зрения на положение и роль художника. В рецензии на книгу Г. Лансона «История французской литературы XIX века» Плеханов отмечает, что Лансон утверждает право писателя на «автономность»,— недаром он считает необходимым добавить к трем условиям И. Тэна (раса, среда, исторический момент) так называемый «элемент свободы». Почему возникла французская трагедия — это, с точки зрения Лансона, можно объяснить историческими причинами. Но почему именно Расин и Корнель явились ее творцами или почему, например, Лафонтен проявил свою оригинальность именно

[1] «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. III, стр. 215.
[2] Там же.

в басне,— понять трудно; здесь и должен прийти на помощь изобретенный Лансоном «элемент свободы».

Но, увлекаясь подобными вопросами, мы можем оказаться за пределами науки об искусстве. Ведь для того, чтобы понять, «почему именно Корнель», не «кто-нибудь другой», необходимо перечислить решительно все подробности частной жизни и характера художника-драматурга, что недоступно исследователю, подобно тому, как, по словам Плеханова, механика, определяющая траекторию полета артиллерийского снаряда, не может точно предусмотреть ни количества осколков, ни места их падения.

Сравнение может показаться неудачным, но мысль, выраженная с его помощью, очень важна. Современное литературоведение, к сожалению, ее не всегда учитывает.

Конечно, теоретически теперь никто не защищает, например, биографический метод в литературоведении, но в исследовательской практике ему иногда следуют.

А главное, одностороннее увлечение анализом «индивидуального» своеобразия художника далеко не всегда опирается на изучение объективных источников его творчества. Иной раз встречаются и прямые декларации о свободе художника от объективных обстоятельств. Например, Е. Вутечич в статье «Внесем ясность»[1] выступил против попыток историков литературы объяснить крупные промахи в художественной деятельности писателей недавнего прошлого условиями «времени». По Е. Вутечичу, «нельзя же за это винить время»; дело просто в том, что были хорошие и плохие писатели — хороших больше, чем плохих. Бывает же, дескать, в семье среди хороших детей один плохой, а почему он такой, объяснить невозможно.

С точки зрения Плеханова, для научного анализа творчества художника незачем обращаться к пресловутому «элементу свободы». Для науки об искусстве важнее всего раскрыть общественные условия, определившие историю искусства, и дать характеристику общественной среды. Но при всем этом большой художник не перестает быть ярким индивидуумом, придающим свою, неповторимую окраску художественному прогрессу. И критик, по Плеханову, обязан осмыслить это индивидуальное своеобразие.

Плеханов постоянно стремился подчеркнуть диалектический характер своей литературно-эстетической позиции. Недаром он так настойчиво отгораживался от вульгарных социологов.

В России печальную известность своей упрощенческой интерпретацией марксизма приобрели А. Богданов и В. Шулятиков, особенно последний. Для них формы идеологии были непосредственным отражением узкоклассовых интересов; элементы художественного произведения служили прямым символическим обо-

[1] «Известия», 14 апреля 1965 года.

63.2

значением характерных социальных и даже экономических признаков эпохи. Шулятиков, например, считал, что если в живописи XX века преобладают вертикальные линии, то это не что иное, как отражение промышленного прогресса эпохи (символ этого прогресса — фабричные трубы). Плеханов высмеял «теоретические» предпосылки вульгарного социологизма Шулятикова.

Как избежать вульгарно-социологического схематизма? Для этого необходимо понять всю сложность связей между экономическим, социальным и интеллектуальным развитием общества. Конечно, классовое деление общества, говорит Плеханов, влияет на умственное состояние последнего, но влияние не есть еще непосредственное отражение. Опираясь на Энгельса, Плеханов высказывает следующее соображение. Если само деление общества на классы обусловлено экономическим развитием лишь «в последней инстанции» (Энгельс), то нетрудно представить, сколько во всех остальных сторонах развития общества *«промежуточных инстанций»*! И так как каждая из них влияет на другие, то можно понять чрезвычайную сложность всей этой «системы сил» (XVII, 145). Но дело, разумеется, не только в этих соображениях, продиктованных естественным желанием отгородиться от «суздальской простоты» Шулятикова.

Диалектика Плеханова видна в его конкретных (конструктивных) характеристиках классовой природы искусства, в частности в его тезисах об «общественном эквиваленте» литературы, связанных с учением Плеханова о двух актах критики.

Известно, что первый акт критики, по Плеханову, состоит в «переводе» идеи художественного произведения *«с языка искусства на язык социологии,* чтобы найти то, что может быть названо *социологическим эквивалентом данного литературного явления»* (XIV, 183—184). Второй акт — «оценка эстетических достоинств разбираемого произведения» (XIV, 189).

Плеханов, очевидно, чувствовал, что термин «социологический эквивалент» неточен. Он, естественно, мог породить упреки в социологическом упрощенчестве. При таком обозначении содержание художественного произведения, система взглядов автора, воплотившаяся в этом содержании, суживаются, заключаются лишь в социологические рамки. Потому Плеханов иногда прибегает к менее определенному, но более широкому и более полно раскрывающему содержание искусства понятию: «общественный эквивалент». То, что при этом он не захотел окончательно отказаться от термина «социологический», объясняется его пристрастием к социологической проблематике, стремлением рассматривать искусство в социологическом аспекте. Но указанная терминологическая замена была перспективной в теоретическом отношении.

Что же это за «эквивалент», который обязан найти литературный критик? Определенная сторона *«общественного* (или *классового) сознания»*, выраженная в художественном произведении

(XIV, 183). Мы снова настораживаемся: может быть, трактовка литературы как формы выражения той или иной стороны сознания писателя все-таки ведет к социологическому схематизму, игнорирует специфику искусства?

Однако Плеханов, говоря о «стороне общественного сознания», не сводит к ней лишь теоретические представления писателя или только его личные классовые симпатии, обусловленные социальным положением. Оно мыслится Плехановым широко, как выражение социального опыта нескольких сословий, как противоречивое общественное «самосознание» [1]. По концепции теоретика, мировоззрение писателя шире его классовых симпатий, и поэтому он может воссоздавать такие стороны сознания, которые порождены социальной практикой всего общества. Стало быть, выяснив, какая именно сторона общественного сознания нашла свое выражение в творчестве данного писателя (или в данном произведении), критик раскроет не субъективные пристрастия писателя, а объективное социальное содержание его произведения.

Недаром в статье «Генрик Ибсен» Плеханов, определяя сущность искусства, приближается к ленинской формулировке: «литература и искусство представляют собою зеркало общественной жизни» (XIV, 198). А в одной из статей 1910 года о Чернышевском Плеханов, сочувственно излагая мысль великого критика о литературе гоголевского периода, пишет, что последняя «стала тем, чем должна быть всякая литература: *выражением народного самосознания»* [2].

Так, в тезисе об «общественном эквиваленте» признается широкое познавательное значение искусства, ибо содержание последнего не сводится к социальным пристрастиям и теоретическим «нормам» автора. Упреки Плеханову в социологическом схематизме снимаются хотя бы одним его замечанием о том, что у Горького и Успенского как художников «может многому научиться самый ученый социолог», ибо в них — «целое откровение» (XXIV, 276). Чему бы мог научиться «самый ученый социолог», если бы содержание, «общественный эквивалент», скажем, произведений Успенского сводился лишь к народническим доктринам, составлявшим теоретическую «норму» писателя?

Стремление найти «общественный эквивалент» не ограничивает задачи исследователя, напротив, оно способно привести к наиболее полному выявлению сущности художественного произведения. Плеханов был совершенно прав, когда писал, что анализ произведения «как плода того или иного состояния общества» «только... и способен раскрыть перед нами его живую душу во всей ее глубине» [3].

---

[1] Правда, Плеханов иногда отступал от такого методологического принципа, например в некоторых статьях о Л. Толстом.

[2] «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. VI, М. 1938, стр. 200.

[3] Там же, стр. 355.

Рассмотрение «общественного эквивалента» произведения Плеханов неразрывно связывает с оценкой его художественной формы. Он считает, что этот «эквивалент» нельзя выяснить до конца, не оценив художественных достоинств произведения. Так утверждается активность, содержательность художественной формы.

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

Таким образом, по мнению исследователя, углубление в психологизм Ибсена представляет познавательный интерес не только для широкого читателя, но и прежде всего для социолога (иллюстрируя эту мысль, он приводит соответствующий пример из пьесы о докторе Стокмане). Изучение символов менее интересно, но и оно необходимо: без этого трудно понять Ибсена в целом.

Плеханов отрицательно относится к образам-символам у Ибсена, ибо они «бледны», в них мало «живой жизни», а есть лишь *«отдаленный намек»* на действительность (XIV, 228). Но в этом своем качестве они-то отчетливо и обнажают слабости миросозерцания Ибсена — отвлеченность его позитивной программы. Интересно и то, что именно символы показывают сомнения Ибсена в правильности этой последней. Как часто бывало с крупными художниками, которые не знали, что делать с героями, воплощающими отвлеченные идеалы, Ибсен колеблется в выборе сюжетных путей для своих «идеальных людей». Плеханов справедливо замечает, что Ибсен или опускает занавес тотчас после «просветления» героев, или сообщает об их внезапной гибели. Это — многозначительная подробность. Она естественно переключает нас в новую, очень важную область литературной теории и критики Плеханова, лишний раз доказывая, что его теоретико-литературная система отличается внутренним единством, взаимосвязью тезисов, которая, кстати, присуща и его литературно-критическим работам.

РЕАЛИЗМ

Проблема художественности у Плеханова перерастает, по сути дела, в проблему творческого метода. Логика плехановского анализа формы всегда ведет к следующему выводу: «законы красоты» в искусстве и литературе, называемые художественностью,

представляют единство глубокого осознания художником жизни и совершенства образной формы и могут быть осуществлены в произведении наиболее полно с помощью определенного, а именно реалистического метода.

Противник интуитивистских концепций творческого процесса, Плеханов считал реализм таким принципом воссоздания действительности, который никак не может обойтись без активного участия сознания автора.

Интересно с этой точки зрения отношение Плеханова к писателям-народникам. Плеханов поставил вопрос о противоречиях в их мировоззрении.

Г. Успенскому кажется, пишет Плеханов (в статье «Гл. И. Успенский»), что крестьянский быт, идеализированный прежде народниками, разлагается от вторжения новой силы — денег — и что «кулачество представляет собою продукт внутренних отношений общины, а не внешних только воздействий на нее» (X, 18). Оставаясь народником, Успенский старался утверждать «новые взгляды» на вещи, то есть сознание «всей выгодности общинного, коллективного труда на общую пользу» (X, 19), в то же время он сомневался в эффективности и даже в целесообразности такой пропаганды.

Плеханов отмечает, что Успенский достиг «значительного успеха», объясняя происхождение народных бытовых форм условиями земледельческого труда. Вместе с тем, по мнению Плеханова, Успенский не понял, что «степенью развития производительных сил определяются как взаимные отношения людей в производстве, так и все их общественные отношения» (X, 24).

Как видим, Плеханов все время говорит именно о противоречиях в мировоззрении писателя. Особенно показательны следующие слова: «Г. Успенский не попал бы в такие противоречия, если бы, придя к мысли о зависимости всего склада крестьянской жизни от условий земледельческого труда, он постарался бы выяснить самое понятие об этих условиях» (X, 27).

Правда, Плеханов не умел так точно и ясно вскрывать подобные противоречия, как это делал Ленин, который, тоже имея в виду народнических литераторов, говорил о столкновении в их системе взглядов «сознания» и «понимания», но в принципе Плеханов правильно и теоретически перспективно отыскал причину преодоления беллетристами-семидесятниками некоторых народнических утопий.

В художественном, особенно реалистическом, творчестве, конечно, прежде всего отражены те взгляды, которые составляют сильную сторону мировоззрения художника и писателя. Теоретические же построения часто не опираются на такое знание, поэтому в них прежде всего и сказывается слабость мировоззренческой позиции (речь идет, понятно, о художнике, не овладевшем истинно научной теорией).

Именно это имел в виду Плеханов и тогда, когда оценивал деятельность Льва Толстого — художника и теоретика. Историко-

литературное значение плехановских статей о Толстом невелико по сравнению со статьями Ленина, что объясняется и методологическими причинами (Плеханов не увидел конкретных социально-исторических предпосылок творчества писателя, не объяснил его противоречий своеобразием первой русской революции, хотя и пытался отыскать их объективный источник, не понял смысла толстовского «переворота» в конце 70-х и начале 80-х годов), и преимущественным вниманием Плеханова к Толстому-«мыслителю». Однако свое место эти статьи заняли в истории публицистической мысли — в борьбе против того, что Ленин назвал «враньем и холопством перед Толстым». Ленин сочувственно оценил эту сторону статей Плеханова, он писал: «и мы тут сошлись» [1].

Можно говорить о том, что статьи Плеханова о Толстом внутренне связаны с ленинским пониманием природы художественного мышления.

В конечном счете ничего противоречащего научной методологии не было в словах о Толстом — «гениальном художнике» и «крайне слабом мыслителе». Каков только теоретико-эстетический смысл подобного противопоставления?..

Смысл этот легко выясняется, если учесть, что для Плеханова Толстой-«мыслитель» — это всего лишь Толстой-теоретик, автор и проповедник философско-религиозных доктрин. Именно в этом качестве Толстой уступает и противоречит себе как художнику и познавательными результатами, и способами, «приемами» познания жизни и выражения мысли. Последнее и имеет Плеханов в виду, когда в статье «Карл Маркс и Лев Толстой», характеризуя толстовское теоретическое мышление как метафизическое, в примечании делает оговорку: «Прошу заметить, 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» (XXIV, 216).

Диалектика художественного познания и изображения действительности, обусловленная характером последней, конечно, не имела ничего общего с отвлеченными метафизическими построениями толстовской утопии. Но что эту диалектику Плеханов не считал бессознательной, возникшей как результат некоего «диктата действительности», видно как раз из процитированного примечания (Толстой смеялся над «метафизическими» приемами художественного творчества).

Художественное творчество Толстого Плеханов не намеревался объявлять автономной «областью таланта» с тем, чтобы противопоставить ей «область мысли». Оно для него в принципе столь же противоречивое явление, как и «проповедническая» деятельность.

[1] В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 48, стр. 11.

Разница только в соотношении, «удельном весе» сильных и слабых сторон в этих «двух областях»: как и у каждого большого художника, в образной системе произведений Толстого прежде всего и выражено «сознание» писателя, выросшее из глубокого непосредственного представления о жизни, в то время как в философско-публицистических формах воплощено преимущественно «понимание» Толстого, связанное с неясным, отвлеченным теоретическим представлением о социальных и нравственных «рецептах» для человечества.

По Плеханову, подобное соотношение специфично не только для Толстого,— и другие «гиганты в области художественного творчества (в данном случае Плеханов говорит о Гоголе и Достоевском.— *П. Н.*) обнаруживают детскую слабость каждый раз, когда берутся за тот или другой отвлеченный вопрос» (XVII, 258).

Суждения Плеханова о мировоззрении и творчестве помогают понять ту особенность творческого процесса, которая состоит в «загадочном» несоответствии между авторским замыслом и его воплощением. Жизненный материал, воссоздаваемый художником, обнаруживает способность сопротивляться произволу авторской мысли в том случае, если эта мысль оказывается слабой, теоретически несостоятельной и находится в противоречии со всей системой взглядов автора. Объяснение подобных несоответствий художнической интуицией писателя Плеханов решительно отвергает. И объективность, «невмешательство» писателя также не являются результатом «таинственного», имманентного действия метода, а отвечает законам специфического художественного повествования. Плеханов, например, говорил, что «художник не отвечает за смысл речей, произносимых его героями» (XIV, 154).

Для критика черты реализма это всегда и приметы подлинного искусства. Говоря в своих многочисленных заметках о живописи начала XX века о том, что «не везет теперь с реализмом в искусстве» [1], Плеханов объясняет последнее увлечением художников поверхностью, скорлупою явлений. Чтобы завоевать симпатии зрителей или хотя бы возбудить их интерес, подобные художники стремятся к парадоксальности внешних эффектов и вообще к культу формы. Реализм этих художников «не весьма интересный» [2] потому, что человек, являющийся специфическим предметом искусства, выявлен не в его сущности, не в том главном, что характеризует его внутреннее содержание. Работа «Пролетарское движение и буржуазное искусство», где были суммированы замечания Плеханова о современной ему живописи, дает возможность судить о том, какое значение придавал он глубокому воспроизведению человеческих чувств. «Неинтересный» реализм — почти всегда свидетельство нежелания или неспособности художника изобразить сложный драматизм человеческих переживаний.

[1] «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. III, стр. 272.
[2] Там же.

Перед Плехановым встал вопрос: как достигается реалистическое обобщение? И нужно сказать, что плехановская концепция реализма, не будучи законченной и достаточно последовательно развитой, в своих главных теоретико-конструктивных элементах внутренне связана с положением Энгельса о типических характерах в типических обстоятельствах [1]. Это особенно бросается в глаза при обращении к письму Энгельса Лассалю о действующих лицах, черпающих мотивы своих поступков в «историческом потоке, который их несет», то есть о характерах, чье развитие стимулируется и направляется конкретными общественными обстоятельствами. Именно в этом и видит Плеханов суть реализма, его принципиальное отличие от прочих методов.

Вот плехановская оценка Бальзака и Гюго, реалиста и романтика. Родившаяся в полемике с Лансоном, она выросла в развернутое и четкое определение главных творческих методов литературы XIX века.

«Каково бы ни было происхождение сочинений Бальзака, не подлежит ни малейшему сомнению то обстоятельство, что между ним и романтиками — *целая пропасть.* Перечитайте предисловия, которые писал Гюго к своим драмам; вы увидите там, как понимали романтики задачу психологического анализа. Гюго обыкновенно сообщает, что он в данном своем сочинении хотел показать, к чему приводит такая-то страсть, поставленная в такие-то и такие-то условия. Человеческие страсти *«берутся»* им при этом в самом абстрактном виде и действуют в выдуманной, искусственной, можно сказать, совершенно *утопической* обстановке... Сочинения Бальзака чужды этого недостатка. Он «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 источник для изучения психологии французского общества времен реставрации и Людовика-Филиппа» [2].

При всей историко-литературной конкретности, «локальности» данных характеристик нельзя не видеть их общего теоретического значения. Так, с точки зрения Плеханова, элементы отвлеченности в объяснении человеческих стремлений и поступков присущи романтическому искусству во все периоды его развития. Трактовка личности у романтиков никогда не опиралась на познание объективных законов; обстоятельства, которые мотивировали действия романтического характера, не заключали в себе закономерностей реальной жизни. Вследствие этого, например, драматическое действие у романтиков почти всегда обусловливалось, по словам Плеханова, «случайными сочетаниями случайных причин» [1]. Разумеется, эта характеристика романтизма очень неполна, но одна из его особенностей выявлена здесь отчетливо.

Не только романтизму, но и всем другим нереалистическим методам, по концепции Плеханова, присуще воспроизведение человеческих страстей в «абстрактном виде», преобладание теоретической отвлеченности над тщательным и последовательным изучением того, «что есть, что дано жизнью» [2].

В этом смысле показательна известная плехановская характеристика натуралистического метода, данная в статье «Искусство и общественная жизнь». Отвлеченность, по мысли исследователя, лежащая в основе этого метода, принимала форму психофизиологической трактовки личности. Ясно, что отказ от социального аспекта рассмотрения человека мог породить лишь иллюзию конкретности и определенности. На поверку оказывалось, что, «освободив» поведение героя от общественных мотивов, художник должен был апеллировать к «прирожденным» свойствам человеческой натуры, которые, как правило, давались без углубленной, мотивированной психологической характеристики. Натурализм выдвигал личность, внутренне изолированную от серьезной общественной практики, данную вне существенных, социальных связей, удовлетворяющуюся узкой нравственной сферой существования. «Этот метод (натуралистический или экспериментальный.— *П. Н.*),— писал Плеханов,— был теснейшим образом связан точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественно-научным и который не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки мысли *общественного* человека не могут найти себе достаточное объяснение в *физиологии или патологии,* так как обусловливаются *общественными отношениями.* Оставаясь верными этому методу, художники могли изучать и изображать своих «мастодонтов» и «крокодилов», как индивидуумов, а не как членов великого целого. Это и чувствовал Гюисманс, говоря, что натурализм попал в тупой переулок и что ему ничего не остается, как рассказывать лишний раз о любовной связи первого встречного виноторговца с первой встречной мелочной лавочницей» (XIV, 146).

Плеханов был убежден, что и символизм и импрессионизм при всем их внешнем отличии от натурализма внутренне близки друг другу своей отвлеченностью. Она роднит все нереалистические методы. Однако было бы неверным сделать вывод, что теоретик считал невозможным с помощью нереалистических методов отражать жизнь с той или иной степенью правдивости. Концепция Плеханова далека от подобной прямолинейности: многие произведения, например, романтического искусства (Байрона, Шелли) он признавал правдивыми. Говоря же о Бальзаке, Плеханов лишь выразил свое понимание специфики реалистического метода. Он ви-

[1] Чтобы в должной мере оценить соответствующие высказывания Плеханова, следует заметить, что ему осталась неизвестной формула Энгельса.
[2] «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. VI, стр. 344.

[1] «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. VI, стр. 352.
[2] Там же, стр. 356.

дел ее в таком воспроизведении человеческой жизни, которое отличалось последовательной социальной детерминированностью. Эти объективные источники изображаемых человеческих действий и мыслей составляли сущность общественных отношений времени. Детерминизм в реалистическом искусстве Плеханов понимал так же, как и Энгельс.

В статье «Пролетарское движение и буржуазное искусство» Плеханов весьма высоко оценивает некоторые скульптурные работы бельгийских художников. Эти скульптуры отражают симпатии их создателей к человеку из рабочего сословия, сумевших с большой психологической глубиной воспроизвести некоторые стороны внутренней жизни труженика. Но при этом скульпторы обнаружили известную непоследовательность, и, по логике Плеханова, их реализм также не вполне «интересный».

Вот маленькие фабричные работницы Бисбрука. Точные детали, превосходная «песня» бедности и ранних лишений! Но — «ни одной ноты протеста». Плеханов рассуждает в полном соответствии с принципами Энгельса: конечно, трудно ждать протеста, да еще сознательного, от подростков-работниц, но ведь все дело в том, что «протеста, вообще, нет в лиризме этих художников» (XIV, 92). В прекрасной гипсовой группе Брэка «Жены рыбаков» покорная мольба женщины, стоящей на переднем плане,— лейтмотив всего произведения. Углекопы на бронзовом барельефе Менье — олицетворение покорности. Господство подобных мотивов тем удивительнее, что освободительное движение современного пролетариата, основной особенностью которого является решительный отказ от рабской безропотности, «не представляет собою ничего исключительного» (XIV, 93), и некоторые художники, по наблюдению Плеханова, чутко уловили этот процесс.

И опять же, подобно Энгельсу, Плеханов пытается дать, с одной стороны, социологическое объяснение этой неполноценности, видя в ней буржуазную ограниченность мышления, а с другой — делает выводы о необходимости и неизбежности рождения нового реалистического искусства.

С точки зрения Плеханова, самое совершенствование реалистических принципов отражения прямо зависит от степени авторского понимания действительности. Для осознания метода социалистической литературы очень важно заметить, что Плеханов, создавая теорию социалистического искусства, которое он осмысливает как скачок в новое качество, связывал его со способностью художника до конца понять логику жизни.

В этом смысле интересен анализ Плехановым цикла рассказов Каронина «Снизу вверх», где главное действующее лицо — молодой крестьянин Михаил Лунин. Взгляды Лунина во многом отличаются от воззрений такого персонажа Успенского, как главный герой цикла «Крестьянин и крестьянский труд» Иван Ермолаевич. Причины этого различия в неодинаковом имущественном положении героев: Лунин близок к полному разорению. Процесс завершается переходом Лунина в иной класс, который для Плеханова, разумеется, куда выше крестьянского,— в пролетарский. Плеханов чрезвычайно внимательно выявляет все преимущества, все интеллектуальные и нравственные последствия такой социальной эволюции крестьянина. Городской, неземледельческий труд создает условия для возникновения интересов, лежащих вне сферы его труда, пробуждает многие духовные потребности, ибо, как говорит Плеханов, ссылаясь на мысль Маркса, «жизнь рабочего начинается только тогда, когда оканчивается его работа» (X, 55).

Духовное развитие Михаила Лунина приводит его к вопросу, над которым билась и интеллигенция: что делать, чтобы избавить трудящийся люд от материальной бедности и нравственных унижений? «В лице Михайлы,— пишет Плеханов,— сам народ, «снизу вверх», подошел к этому роковому вопросу» (X, 59).

Но как же ответил на вопрос «что делать?» Михаил Лунин, а вместе с ним и его автор?

По мнению Плеханова, логика развития характера Михаила Лунина такова, что в конце концов он неизбежно должен был стать «передовым борцом пролетариата» (X, 59). В этом объективный смысл повести, или, как пишет Плеханов, ее «мораль» (X, 59). Но беда в том, что сам автор не понял этого. Причина — народнические представления Каронина. И это непонимание сузило его художественные возможности, помешало нарисовать картину исторически более содержательную и правдивую. Говоря об объективном смысле «морали» повести Каронина, Плеханов пишет: «...как обогатилась бы его художественная деятельность, если бы он сознал эту мораль!» (X, 59). Но правоверному народнику, каким является Каронин, сделать это, конечно, трудно. Поэтому естественно, что Каронин как художник не пытается подчинить свое изображение Михаила Лунина логике развития этого характера. Напротив, он готов выступить против этой логики. Следовательно, здесь нельзя говорить о полной победе реалистических принципов отражения.

Последнее вообще бывает только тогда, когда художник осознает законы «саморазвития» характеров и в своем воспроизведении жизни следует этим законам.

Известно, что в классической литературе отступления от реализма были чаще всего обусловлены тем, что изображение действительности опиралось на теоретическую «норму» писателя, которая не была научной, не выражала понимания автором подлинных перспектив исторического развития общественной жизни, ее положительных тенденций, особенно тех, которые могут быть верно осмыслены лишь с позиций научного социализма.

Социалистическое искусство заключает в себе новые идейно-познавательные возможности. Рабочий класс «дает поэзии самое высокое содержание, потому что только рабочий класс может быть истинным представителем идеи *труда и разума*» [1].

[1] «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. VI, стр. 284.

Расцвет нового искусства, по Плеханову, будет непременно связан с освобождением от всякого буржуазного влияния. «Новое искусство,— писал он,— упрочится только после соц[иалистической] рев[олюции]... оно будет чуждо буржуазной *ограниченности*» [1].

* * *

Теоретическая деятельность Плеханова отличалась энциклопедичностью. Это характерно и для его работ по эстетике и литературоведению, где поставлены все принципиальные вопросы этих наук. Чтобы в полной мере оценить роль Плеханова, необходимо лишь одно: объективный подход к его теоретическому наследию. Следует помнить, что и допуская серьезные теоретические просчеты, Плеханов всегда оставался материалистом и противником субъективизма, что его основные теоретические идеи были проникнуты историзмом, что он был умным и страстным судьей буржуазной идеологии.

Плеханов исследовал историю буржуазного искусства. Он показал не только поразительные социальные и нравственные изменения буржуазии в течение двух веков, сказавшиеся самым драматическим образом на искусстве этого сословия. Он обратил внимание и на истоки этих резких перемен, определившиеся еще на заре буржуазной эры, когда шедшее к власти сословие противопоставляло моральной распущенности аристократии ничтожные и фальшивые идеалы нерушимости частной собственности. Плеханов объяснил, почему буржуазия, вынужденная на первых порах скрывать свое лицо, обращалась тогда к республиканским идеям античного искусства, драпировалась в одежды древнеримских героев, а потом, придя к власти, сбросила героическую тогу, как ветошь.

Плеханов соглашался с тем, что капиталистическая «экономия» в XIX веке иногда не мешала и даже отчасти способствовала развитию «нового лиризма, индивидуальной поэзии, самой страстной, самой трепетной и нежно ласкающей» [2], но что в конечном итоге эта «экономия» стала разрушать искусство: чем больше обнаруживалось своекорыстие и нравственное умирание буржуазии, тем интенсивнее шел процесс этого разрушения. Плехановские характеристики декаданса были убедительны особенно потому, что они опирались на конкретно-исторические наблюдения над эволюцией буржуазного искусства, с роковой неизбежностью подготовившей антихудожественные явления конца XIX и начала XX века.

Этот историзм — самая существенная черта исследовательского метода Плеханова. Изучение объективных источников любого художественного (или антихудожественного) явления было всегда главной задачей Плеханова как теоретика искусства. Об этом нельзя забывать при изучении его теоретического наследства. Конечно, необходимо видеть и ошибки Плеханова. В своих основных методологических выводах он был представителем первого, доленинского этапа в истории русской марксистской эстетики. Но это не освобождает нас от обязанности разграничить позитивные и слабые стороны плехановской эстетики и критики, установить их верное соотношение, осознать, насколько велик вклад Плеханова в развитие марксистской эстетической мысли. Дело тут не только в научной справедливости по отношению к историческому деятелю крупного масштаба, хотя и это, разумеется, чрезвычайно важно,— главное в том, что пафос объективности в исследовательских исканиях Плеханова близок требованиям нашего времени.

Еще никогда с такой остротой не вставала перед исследователями всех форм идеологии, в том числе и искусства, проблема освобождения от любой разновидности субъективизма: волюнтаризма в определении путей и задач искусства, индивидуалистического своеволия художника, произвола эстетических оценок. Решая эту проблему, не следует пренебрегать огромным теоретическим опытом выдающегося русского марксиста. Напротив, необходимо изучать его все шире и целеустремленнее.

---

[1] «Литературное наследие Г. В. Плеханова», сб. III, стр. 100.
[2] Там же, стр. 161.