

Нет автора

Литературное наследство

Выпуск 15

УДК 82
ББК 83
Н57

Н57 **Нет автора**
Литературное наследство: Выпуск 15 / Нет автора – М.: Книга по Требованию, 2021. – 314 с.

ISBN 978-5-458-53193-1

"Литературное наследство" – старейшее российское издание, посвящённое истории отечественной литературы. Первый выпуск "Литературного наследства" появился в конце 1931 года. За 80 лет "Литературное наследство" извлекло из архивного забвения и осуществило первые научные публикации многих тысяч незаслуженно забытых художественных, эпистолярных, мемуарных и других произведений А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Л.Н.Толстого, И.С.Тургенева, Ф.М. Достоевского, Ф.И.Тютчева, А.Н.Островского, А.П.Чехова, И.А.Бунина и их современников.

ISBN 978-5-458-53193-1

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2021
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2021

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Отметим прежде всего интерес Маркса — несомненно эпизодический — к форме и построению четырехтомного труда Фишера. При внимательном просмотре разбираемых эксцерптов сразу бросается в глаза, что Маркс выписывает не только интересующие его места, но отмечает также, и очень тщательно, все заглавия, подзаголовки, названия отдельных глав и т. д. Даже там, где предмет или фишеровский подход к нему его повидимому вовсе не интересует, он добросовестно выписывает заглавия, намечающие общие построения книги. Может быть это объясняется тем, что он хотел зафиксировать в памяти весь комплекс относящихся сюда проблем, как бы заготовить рамку для будущих работ (такое же впечатление производят эксцерпты из „Словаря“ Майера). Вероятнее однако, что этот чисто формальный интерес был у него связан с мыслью о том литературном оформлении, которое он пытался как раз в это время, под сильным давлением внешних обстоятельств, дать своему главному экономическому труду. Во всяком случае намек такого рода содержится в одном письме Маркса к Лассалю, который искал для него издателя (это письмо от 22 февраля 1858 г. относится ко времени возникновения „Критики политической экономии“). Маркс рисует здесь те огромные внешние и внутренние трудности, среди которых создается его творение. И он заключает: „Во всяком случае для меня было бы удобнее всего, если бы я мог издать всю работу отдельными нерегулярными выпусками. Это было бы может быть предпочтительнее и потому, что тогда скорее нашелся бы издатель, так как в дело пришлось бы вложить меньше оборотного капитала. Ты меня конечно очень обяжешь, если посмотришь, нельзя ли найти в Берлине какого-нибудь издателя. Под выпусками я имею в виду примерно такие, какими постепенно выходила „Эстетика“ Фишера“⁶. Вполне понятно, что при таких условиях Маркс очень тщательно изучал построение „Эстетики“ Фишера, чтобы в той крайне неблагоприятной обстановке, в которой он подготавливал издание своего главного экономического труда, найти для него возможно более благоприятную композиционную форму.

Отмеченным интересом Маркса объясняется конечно лишь внешняя форма этих эксцерптов, только тот факт, что в них так добросовестно и тщательно зафиксированы общие рамки, композиция и построение фишеровского труда. Но все же это только преходящий, формальный интерес; он был преходящим потому, что Маркс, как известно, вскоре остановился на принципиально иной композиционной форме. Окончательное литературное оформление его главного экономического труда уже не имеет ничего общего с идеей „выпусков“ à la Фишер.

Если мы теперь подойдем к марксовским эксцерптам со стороны содержания, со стороны интереса Маркса к эстетическим проблемам и к тому, как они трактуются Фишером, то мы должны будем прежде всего посмотреть, какие части фишеровской „Эстетики“ он эксцерптировал сравнительно подробно и мимо каких прошел не останавливаясь, отметив только, как уже сказано, их построение, их место в общем плане книги, их заглавия. Итак, если мы подойдем к нашим эксцерптам с этой стороны и сравним их строчку за строчкой с текстом Фишера, то перед вами совершенно отчетливо выступят две точки зрения, два круга вопросов, интересующих Маркса.

На первый из них указал уже М. А. Лифшиц в своей работе о Марксе⁷. Он пишет очень верно: „Как в подготовительных работах для „Трактата о христианском искусстве“, Маркса интересует в изложении Фишера не столько само „эстетическое“, сколько его прямая противоположность... В эпоху создания „Капитала“ категории и формы, стоящие на грани собственно эстетического, интересуют Маркса по аналогии с

противоречивым и превратным миром категорий капиталистического хозяйства“. И действительно, если мы взглянем на наши эксцерпты с чисто количественной стороны, то мы тотчас же заметим, что почти половина заметок Маркса, и как раз те, в которых он больше всего занят фиксированием основных мыслей Фишера и реже всего довольствуется простыми перечнями заглавий, посвящены вопросу о так называемых „моментах прекрасного“, проблемам возвышенного и комического. В ходе нижеследующего подробного разбора „Эстетики“ Фишера мы убедимся, что тут перед нами важнейший круг проблем не только фишеровского труда, но и всего послегегелевского периода эстетики,— круг проблем, исторически восходящий по меньшей мере к ранней романтике и Жан-Полю: это — формулировка эстетических проблем реализма с точки зрения немецкой буржуазии первой половины XIX в. В виду центральной важности этого вопроса, мы должны сказать тут же несколько слов о его постановке у буржуазных эстетиков и о совершенно противоположном подходе Маркса, при чем заметим, что разобрать этот вопрос по существу мы сможем лишь ниже, когда ознакомимся со взглядами Фишера, с их эволюцией и с экономико-политическими причинами этой эволюции.

В Германии, в виду запоздалого развития германского капитализма, а потому и более позднего и слабого развития германской буржуазии как революционного класса, проблема реализма, правдивого изображения общественной действительности, возникает позже и в более слабом виде, чем в Англии и Франции. Но эта же неравномерность развития привела к тому, что (как Энгельс показал это на общефилософском развитии) вопросы искусства, практическое разрешение которых носило в Германии более отсталый характер, теоретически ставились и разрешались там на очень высоком уровне, хотя, правда, и в идеалистическом духе. „Эстетика“ Гегеля подходит к этим проблемам еще с точки зрения наполеонизованной французской революции: центральное положение греческой античности в его эстетике есть наиболее ясное (в области немецкой идеологии) выражение этой стадии развития. У Гегеля развитие истории перерастает область искусства, которое находит свое адекватное осуществление в Греции. Современность, период реализма, прозы, является для Гегеля такой ступенью в развитии „духа“, на которой искусство уже не может быть для него центральным, субстанциональным содержанием, — на которой „дух“ может найти действительно адекватное воплощение только в прозаической форме, только в государстве и философии.

Против этого взгляда Гегеля тогда же выступили теоретические защитники современного искусства (Шлегель, Зольгер, Жан-Поль), и эта теоретическая защита усиливается с течением времени, получает все более ясную формулировку как в лагере самого гегельянства, так и у его противников. Не только новые гегельянцы, как Руге („*Neue Vorlesung zur Aesthetik*“, 1837), не только так называемый „центр“ гегелевской школы (Розенкранц — „*Aesthetik des Hässlichen*“, 1853, а также Фишер), но даже и прямые противники Гегеля (Вейсе — „*Aesthetik*“, 1830) ставят этот вопрос в центр обсуждения, все время полемизируя против Гегеля и его отрицательной оценки возможностей искусства в современную эпоху. Вкратце вопрос можно формулировать так. Современность как содержание и материал искусства делает невозможным такое творчество, к которому была бы применима категория „красоты“ в ее традиционном понимании. Этот неблагоприятный для осуществления „красоты“ характер современности должен быть признан эстетикой. Но отсюда нельзя делать те выводы, которые сделал сам Гегель, а нужно так расширить

К. МАРКС

Фотографии 1867 г.

Музей Маркса-Энгельса-Ленина, Москва



понятие красоты, чтобы оно могло включить в себя — как „момент“ — тенденции современного искусства. Это значит, что понятие уродливого должно быть введено в эстетику как ее интегральная часть, а не как простое отрицание „прекрасного“. Если с классической точки зрения уродливое как конрадикторная противоположность прекрасного лежит вне эстетики, является ее всецелым отрицанием и поэтому должно быть наотрез отвергнуто ею, то перечисленные выше авторы (являющиеся лишь наиболее яркими представителями широкого и многостороннего течения в немецкой эстетике) пытаются конструировать между прекрасным и уродливым отношение диалектической противоположности. Возвышенное и комическое и суть моменты того идеалистически-диалектического процесса, с помощью которого эти мыслители, каждый на свой лад, сперва снимают прекрасное в уродливом, а затем возвращают его к самому себе через положенные и снятые моменты возвышенного и комического, восстанавливают прекрасное диалектическим путем.

Эта постановка вопроса бесспорно является шагом вперед по сравнению с Гегелем. Но это очень неравномерный шаг вперед, таящий в себе элементы непреодоленного гегельянства и даже возврата к догегелевским позициям. Все эти писатели разделяют прежде всего основную идеалистическую установку Гегеля; они даже чаще, чем сам Гегель, обнаруживают неорганическое смешение объективного и субъективного

идеализма. Их диалектика, будучи чисто мысленной, именно поэтому не в состоянии мысленно охватить и проработать основную проблему, которая поставлена перед эстетикой общественной действительностью. Эта неспособность действительно разрешить возникшие проблемы коренится в общественном бытии немецкой буржуазии того периода. Проблема уродливого есть проблема художественного отображения, художественного воспроизведения и оформления капиталистической действительности. Для того чтобы теоретически разрешить эту проблему,—как великие реалистические писатели французской и английской буржуазии, от Лесажа до Бальзака, от Свифта до Диккенса, разрешали ее творчески-практически,—нужно бесстрашно взглянуть в лицо экономически-социальным фактам капиталистического развития. С другой же стороны, оказывается,—таков результат этого бесстрашного исследования и раскрытия самых безотраднейших фактов,—что для изображения капиталистической действительности традиционные эстетические категории непригодны, что „капиталистическое производство „враждебно“ некоторым отраслям духовной продукции, каковы искусство и поэзия“ (Маркс). Идеологи запоздавшей в своем экономическом развитии немецкой буржуазии, которая была вынуждена начать борьбу за государственную власть в такой период, когда пролетариат уже выступил как самостоятельная сила на международной арене классовой борьбы, и которая переживала полный расцвет капиталистического производства в такое время, когда его беспристрастное исследование уже стало классовой невозможностью,—эти идеологи ни в коем случае не могли обладать нужным в данном случае бесстрашием в додумывании вопросов до конца. „Красота“, которую все же пыталась спасти их эстетика, это уже не классически-революционный „гражданский“ идеал периода Макиавелли-Мильтона-Руссо-Гегеля; вместе с падением революционного подъема среди буржуазии эта „красота“ все больше снижается до формалистически-бессодержательного, позерского или слащавого академизма. А в то же время категории возвышенного и комического насильственно втискивают, как мы подробно покажем ниже, все проблемы капиталистической действительности в „эстетические рамки“, т. е. эти категории с самого же начала берутся в идеалистически-апологетическом плане, так чтобы было возможно их претворение в „красоту“. Впрочем это лишь эстетически-теоретическое выражение общей классовой тенденции буржуазии представлять капиталистическую действительность в „преобразенном“ виде, рассматривать ее страшные стороны как „уродливые наросты“, как „исключения“, как нечто, лежащее „вне“ типического, вне бога, вне закона. Итак: капиталистическая действительность должна быть введена в эстетику—теоретически и практически—лишь мнимым образом, в лучшем случае лишь наполовину.

Абстрактно-идеалистическая диалектика может лишь кое-как прикрыть сверху эту общественную подоплеку постановки и решения эстетических проблем. Когда Руге⁸ выдвигает вслед за Вейсе проблему уродливого и мечет громы и молнии против „отсутствия правды в значительной части новейшей поэзии“, он приходит к определению уродливого как „конечного противоречия“. (Возвышенное есть „абсолютное противоречие“⁹.) А как нужно понимать „конечность“, он разъясняет очень отчетливо:¹⁰ „Ибо такова высшая мудрость этих кругов: их герои—мануфактурные герои, крупные сельские хозяева, знаменитый банкир, Фультон и его паровая машина и т. д. Эта мудрость, неспособная подняться над конечностью, разумеется узколоба и не истинна; но злой и уродливой она становится лишь тогда, когда возводит вот этот единичный дух в его бессознательности и ограниченности в прин-

цип, противостоящий всеобщему и абсолютному, когда отрицается существование истинного духа, помимо этих конечных духов, и следовательно утверждается, что этот конечный, неистинный образ духа есть его единственный истинный образ, что конечные цели—суть наивысшие законы“. Трагический самообман революционных идеологов буржуазии, якобинцев, нашедший свое художественное выражение в античной концепции теории и практики искусства, превращается здесь в мелкобуржуазное отчитывание капиталистического развития с точки зрения „образования“, „честного чиновничьего сознания“. „Какая колоссальная ошибка, — пишет Маркс о якобинцах¹¹, — быть вынужденным признать и санкционировать в „правах человека“ современное буржуазное общество, общество промышленности, всеобщей конкуренции, свободно преследующих свои цели частных интересов, анархии, самой от себя отчужденной природой и духовной индивидуальности, — быть вынужденным признать и санкционировать все это и в то же время аннулировать, в лице отдельных индивидуумов, жизненные проявления этого самого общества, и в то же время желать построить по античному образцу политическую верхушку этого общества“. Трагический самообман этого „мечтательного терроризма“ уже превратился у Руге в комически-высокомерное чтение нотаций: капиталистическое развитие „признается“, от него „только“ требуется, чтобы и оно в свою очередь признало превосходство „образования“, чтобы оно довольствовалось своей „конечностью“ и не притязало на значение самоцели. С этим высокомерием идеологов буржуазия могла помириться тем легче, что ведь „спасение отпавших духом“, проповедуемое здесь Руге, сводится в конечном счете к прославлению капитализма. И если к этому прославлению примешана небольшая доза романтической критики капитализма, противопоставляющей уродство капиталистического общества „красоте“ докапиталистических или примитивно-капиталистических условий, то от этого суть дела не меняется нисколько. Очень характерно этот нюанс проявляется у Фишера, когда он, признав необходимость „примирения“ в конце гетевского „Фауста“, добавляет затем: „Это примирение могло бы осуществиться в результате практически упорядоченной деятельности, но только не прозаической деятельности промышленника“¹².

По возможности еще яснее обнаруживается общественная основа этой постановки вопроса у Розенкранца; недаром его книга написана после 1848 г. Для Розенкранца¹³ уродливое „само по себе тождественно со злым“. Пытаясь конкретизировать эту мысль в ее применении к поэзии, он делает одно весьма любопытное и характерное замечание:¹⁴ „Склонность к опозитизированию уголовного преступления“ появляется по его словам „лишь с момента выступления пролетариата на всемирно-исторической арене“. Розенкранц устанавливает таким образом связь между идеологическим развитием буржуазии, приведшим к постановке проблемы уродливого в эстетике, и подъемом пролетариата, но тут же он суживает и искривляет этот вопрос, чтобы уклониться от действительной критики буржуазного строя. Он называет „социальные романы“ периода 1830—1848 гг. (в первую голову романы Эжена Сю) „ядовитым цветком“. Но он видит в то же время, что буржуазная литература уже не сможет отвертеться от вопроса о зле, об уродстве в силу развития самого буржуазного общества. Указываемый им выход опять-таки весьма характерен для немецкой буржуазии, которая в тот период быстрого экономического роста готовилась к безоговорочному приятию „бонапартистской монархии“ Бисмарка. Розенкранц переносит эстетическое изображение зла из мира „низших“ классов, где оно является „ядовитым цветком“, в мир „высших“ классов, и картина

тотчас же меняется¹⁶. „Совершаемые преступления по своему содержанию те же“. Но так как „с жизнью высоких и в особенности коронованных особ непосредственно связаны крупные изменения в государстве и обществе, то наше участие становится живее“. Здесь взгляд на уродливое как на эстетическую категорию уводит таким образом прочь от большого буржуазного реализма. Он теоретически расчищает почву для того направления, крупнейшими представителями которого в Германии были Геббель и Вагнер: художники этого типа изображают разложение старых моральных взглядов буржуазии, вызванное ее перерождением из революционного класса в реакционный, и изображают так, что это разложение по возможности отрывается от его материальной общественной почвы и в этом отрыве эстетически преобразуется с помощью героизирующей стилизации и психологического „углубления“. Розенкранц, который лично склоняется к соглашательскому академизму, в этом пункте менее характерен, чем сам Фишер, о развитии которого в эту сторону мы будем говорить ниже. Но личный вкус Розенкранца, его и теоретически более правая по сравнению с Фишером установка, его неприязнь к Геббелю и т. д. не изменяют основной тенденции развития.

Из сказанного ясно видно, что различные формы идеалистически-формалистической, мнимо-диалектической триады возвышенного, комического и прекрасного имеют у всех этих авторов одну единственную цель: перегнуть в апологетическую сторону центральную проблему современного художественного творчества, проблему изображения капиталистической действительности. Проблема реализма ставится, поставить ее вынуждали общественные условия, но разрешается она так, что ее положительное решение оказывается равносильным отрицанию действительного, общественно-критического реализма.

Теперь становится совершенно ясной диаметрально противоположная между всеми этими эстетиками, представлявшими различные оттенки немецкой либеральной буржуазии до и после 1848 г., и Марксом. Для большей рельефности сопоставим некоторые замечания Фишера и Розенкранца о „Тайнах Парижа“ Э. Сю с соответствующими замечаниями Маркса из „Святого семейства“. Маркс подвергает сантиментальный и половинчатый псевдореализм этого романа уничтожающей критике слева, Фишер же и Розенкранц критикуют его в очень характерном немецко-либеральном духе справа. Общая оценка Фишера¹⁶ сводится к тому, что тема романа Сю эстетически невозможна. Вот как он обосновывает это суждение: „Для того чтобы произведение могло быть признано подлинно эстетическим, оно должно давать картину, которая изображала бы процесс движения, приводящего через ужас и бедствия к примиряющему концу“ (подчеркнуто мною.—Г. Л.). Такая возможность еще не дана историей: отсюда проблематика современного искусства. Не забудем, что Фишер, при всей его либеральной половинчатости, безмерно превосходит честностью простых апологетов капитализма, например в духе Евгения Рихтера. В экономических причинах общественных ужасов капитализма он не смыслит ровно ничего, но когда он встречается с ними, он не думает просто-напросто отрицать их (по крайней мере до 1848 г.). Он только состряпал себе из капиталистической отсталости Германии и из своего собственного незнакомства с английским и французским капитализмом, из своего непонимания общих законов капиталистического развития некую либеральную утопию¹⁷, высшим пунктом которой является положение, что „политическая реформа должна быть вместе с тем и социальной; одна из главных причин разрушения всех форм—обнищание народа“. Значит

преобразование Германии в либеральном духе должно разрешить все социальные вопросы. А пока это не произошло, „примирение“ и вместе с ним снятие уродливого в восстановленной красоте заключается „лишь в чаяниях и требованиях к будущему“, т. е. лежит для Фишера за пределами искусства.

Если таким образом с точки зрения Фишера Сю слишком реалистичен, то анализ Маркса дает сокрушительную критику его лживости, его отчасти наивного, отчасти сознательно лицемерного непонимания и извращения всех изображаемых им общественных фактов, связей, типов и т. д. Маркс иронически пишет¹⁸, что „Эжен Сю из любезности к французской буржуазии допускает анахронизм, влагая в уста Мореля..., рабочего, обычную фразу бюргеров времен Людовика XIV: „Ah! si le roi savait!“ в модифицированной форме: „Ah! si le riche savait!“ В Англии и Франции по крайней мере это наивное отношение между богатым и бедным перестало существовать“. Или в другом месте:¹⁹ „Как в действительности все различия все более и более сливаются в различии между бедностью и богатством, так в идее все аристократические различия растворяются в противоречии между добром и злом. Это различие есть последняя форма, которую аристократ придает своим предрассудкам“.

Мы не имеем здесь возможности подробно останавливаться на очень важном и в эстетическом отношении отзыве Маркса о романе Сю. Мы хотим только вкратце осветить контраст между марксистским и либерально-идеалистическим подходом к этим эстетическим проблемам. Тот, кто читал „Святое семейство“, вспомнит, что в одном пункте, в изображении Флер де Мари, Маркс находит нечто положительное в критикуемом им романисте. „Эжен Сю,—говорит он²⁰,—поднялся над кругозором своего узкого мировоззрения. Он прямо ударил по предрассудкам буржуазии“. Но затем Маркс показывает²¹, что в дальнейшем разворачивании романа буржуазная лживость Сю проявляется все более ярко. „Здоровая натура“ Мари гибнет: „Родольф превратил сперва Флер де Мари в кающуюся грешницу, потом кающуюся грешницу в монахиню и наконец монахиню в труп“. Чрезвычайно интересно сравнить с этим суждение Розенкранца о Мари—проститутке, которая, по Марксу, „сохраняет человеческое благородство души, человеческую непредвзятость взгляда и человеческую красоту, импонирующие ее окружающим“. Розенкранц говорит: принцесса в роли проститутки „интересна, но отнюдь не поэтична“. А о конце романа он отзывается так (давая мимоходом резкую отповедь зачаткам критики общественного строя у Геббеля в его „Марии Магдалине“²²): „У Сю нашлось по крайней мере достаточно такта, чтобы заставить ее умереть при дворе ее отца, аллегорического немецкого князя Родольфа“.

Почему же Маркс заинтересовался больше всего именно этой частью фишеровской „Эстетики“, раз, как это ясно видно из всего вышеизложенного, он мог относиться к фишеровским решениям этих проблем только с негодующим презрением? Нам кажется, что это радикально отрицательное отношение Маркса к позициям Фишера и было одной из причин заставивших его так тщательно эксцерптировать отделы о „моментах“ прекрасного. Не забудем, что Маркс читал „Эстетику“ Фишера в период своих подготовительных работ к „Капиталу“, незадолго до окончательного написания „Критики политической экономии“. И не забудем также, что в этих своих произведениях он показал с систематической полнотой как отвратительные стороны капиталистического строя, так равно и правильные и в особенности ложные отображения капитализма в его движении, способах проявления и т. д. В „Эстетике“

Фишера он и нашел комплекс таких отображений в самом подробном и педантически систематизированном виде, с богатым материалом конкретных примеров и экскурсов в область истории отдельных проблем. Эта подробность и систематичность, эта попытка охватить все возможные постановки вопроса давали Марксу наглядный материал для иллюстрации ложных идеологий, искаженных отображений объективного процесса искажения (Лифшиц справедливо указывает здесь на проблему „безмерного“²³). Ложность взглядов самого Фишера не обесценивала для Маркса весь этот материал: он нашел в нем обширную сводку идеологических проблем, возможных постановок и решений эстетических вопросов,—и как бы ложны ни были исходные пункты Фишера, как бы ошибочно ни ставил и ни разрешал он обсуждаемые вопросы, все же это было эстетическим отображением как раз той стороны объективной действительности, к которой Маркс должен был относиться в этот период с совершенно особым интересом.

Вторым главным моментом, несомненно определившим интерес Маркса к Фишеру, была проблема деятельного участия субъекта в возникновении „прекрасного“. Этот интерес Маркса не ограничивается одним только „субъективным отделом фишеровской „Эстетики“—отделом о фантазии. Маркс выписывает из всех частей книги исторически или методологически важные места, относящиеся к активной, деятельной роли субъекта в этой сфере,—как из первой, принципиальной части „метафизики прекрасного“, так и из отдела о красоте в природе и из заключительных глав о художественной технике. Такой интерес Маркса к проблемам, обсуждаемым в книге Фишера, легко понять, если вспомнить, в какой период он читал эту книгу. Маркс в течение всей своей жизни вел неустанную борьбу на два фронта: против идеализма и механического материализма. В 40-х годах, в период преодоления и материалистической перестановки Гегеля с головы на ноги, на первом плане была у него конечно борьба против идеализма. Однако и здесь не следует забывать, что отдел о Фейербахе в „Немецкой идеологии“ и в особенности тезисы о Фейербахе выдвигают со всей отчетливостью вопрос о преодолении „старого“ механического материализма. Именно в этих тезисах старому материализму предъявляется тот упрек, что „дейтельную сторону“, практику, он предоставил идеализму, который разумеется мог развить ее только в абстрактном виде, что этот старый, механический материализм игнорирует взаимодействие между человеком и внешними обстоятельствами, „забывает, что обстоятельства-то изменяются людьми“, и т. д. Конкретизация этих взглядов Маркса на широкой исторической основе, начинающаяся в „Критике политической экономии“ и достигающая своей вершины в „Капитале“, свидетельствует о неуклонном проведении этой линии. Конкретизация „дейтельной стороны“ в области экономики, сведение фетишистских буржуазных представлений об экономических категориях, как „вещах“, к опосредствованным вещами отношениям между людьми (классами), диалектическое выяснение связи между производством и распределением, обменом и потреблением и т. д.,—все эти проблемы из „Критики политической экономии“ заставили Маркса крайне отчетливо выделить „дейтельную сторону“ и усилить полемику против ее игнорирования в механическом материализме. Не случайно конечно то обстоятельство, что Энгельс в своем разборе „Критики политической экономии“ так энергично выдвинул на первый план как раз эти моменты и, полностью продолжая борьбу на два фронта, так иронически отзывается о „неповоротливой кляче обыкновенного буржуазного рассудка“, с которым никак не поскачешь „по сильно пересеченной местности абстрактного мышления“. И одно из

II

1. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

2. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

3. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

4. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

5. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

6. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

7. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

8. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

9. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

10. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

11. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

12. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

13. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

14. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

15. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

16. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

17. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

18. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

19. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

20. Die Kunst ist ein Produkt der menschlichen Tätigkeit. Sie ist ein sozialer Prozess, der in der Interaktion zwischen Produzenten und Rezipienten stattfindet.

СТРАНИЦА ВЫПИСОК МАРКСА ИЗ «ЭСТЕТИКИ» ФИШЕРА
С фотокопии Института Маркса-Энгельса-Ленина, Москва

главнейших препятствий, перед которым останавливается эта „неповоротливая кляча“, Энгельс усматривает в том „рве, который отделяет сущность от явления, причину от действия“. В применении к экономике это означает следующее:²⁴ „экономика говорит не о вещах, а об отношениях между лицами и в конечном счете между классами; но эти отношения всегда связаны с вещами и являются как вещи“. Если к этому еще добавить, что в своей „Критике политической экономики“ Маркс поставил и разрешил этот вопрос не только применительно к экономической базе, но, исходя отсюда, также и применительно к отношению между базой и надстройкой; если далее вспомнить, что эти исследования приводят Маркса также к вопросу о „неравномерном развитии“ искусства, то интерес Маркса ко всему этому комплексу проблем как раз в этот период его деятельности становится, думается нам, вполне понятным.

И здесь опять-таки дело не в критике взглядов Фишера и цитируемых им авторов. Линия марксовой критики этих взглядов настолько ясна, что Маркс не считал нужным зафиксировать ее хотя бы даже в виде беглых намеков. Интерес Маркса сосредотачивался тут очевидно на тех различных формах постановки и разрешения эстетических вопросов, при которых возникают, хотя и в неправильном освещении, охарактеризованные выше проблемы. Укажем например на весьма интересную подробную выписку, в которой Маркс сводит рассеянные в книге Фишера высказывания Канта из „Критики способности суждения“, чтобы выявить своеобразие кантовской постановки вопроса. Это своеобразие заключается в чисто субъективном исходном пункте при построении эстетики, приводящем однако к тому, что прекрасное (в противоположность приятному) обосновывается не на „чисто личных чувствах“, но делается попытка найти его базу в чем-то общем.

Пожалуй еще интереснее то место, где Маркс особенно подробно выписывает из отдела о „красоте в природе“ то, что относится к „красоте в неорганической природе“ (свет, цвета и т. д.). Приведем несколько важных строк из этого эссе, чтобы потом остановиться на одном месте из „Критики политической экономики“, тоже касающемся вопроса о цветах. Итак, Маркс выписывает из Фишера: „Цвет *Colores arragentes* (являющиеся цвета). Цвета, связанные с определенными телами, — выражение интимнейшего смещения подлинного качества вещей, — строения (бессознательная символика), вызываемые белым, черным, серо-желтым, красным, синим, зеленым. Их чувственно-нравственное значение. Переходные цвета, оттенки и тона цветов; характерность окраски для каждого индивидуума. Цвета — дифференцированный свет и т. д.“ А теперь прочтем следующее место о золоте и серебре из „Критики политической экономики“²⁵ „...С другой стороны, золото и серебро не только в отрицательном смысле излишни, т. е. суть предметы, без которых можно обойтись, — но их эстетические свойства делают их естественным материалом роскоши, украшений, блеска, праздничного употребления, словом, положительной формой излишка и богатства. Они являются в известной степени самородным светом, добытым из подземного мира, так как серебро отражает все световые лучи в их первоначальном смещении, а золото отражает цвет наивысшего напряжения, красный. Чувство же цвета является популярнейшей формой эстетического чувства вообще. Этимологическая связь названий благородных металлов с соотношениями цветов в различных индо-германских языках была доказана Яковом Гриммом (см. его „Историю немецкого языка“).

Не существенно, да и нельзя было бы теперь решить, что явилось непосредственным поводом для этих соображений Маркса — выпи-