

23-5
2545

ПОДГОТОВЛЕН ВЫДАЮЩИМУЩИМ

ХРЕСТОМАТИЯ ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ПОСОБИЕ ДЛЯ СТУДЕНТОВ

Составитель Л. Н. Осьмакова
Вступительная статья П. А. Николаева

«Допущено Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия
для студентов педагогических институтов
по специальности № 2101 «Русский язык и литература»

Москва
«Просвещение»
1982

Иначе сказать, *первый акт материалистической критики не только не устраниет недобности во втором акте, но предполагает его как свое необходимое дополнение.* <...>

Текст печатается по изд.: Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 207—208, 212—213.

Г. В. ПЛЕХАНОВ ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ (1913)

Вопрос об отношении искусства к общественной жизни всегда играл очень важную роль во всех литературах, достигших известной степени развития. Чаще всего он решался и решается в двух прямо противоположных смыслах.

Одни говорили и говорят: не человек для субботы, а суббота для человека; не общество для художника, а художник для общества. Искусство должно содействовать развитию человеческого сознания, улучшению общественного строя.

Другие решительно отвергают этот взгляд. По их мнению, искусство само по себе — цель; превращать его в средство для достижения каких-нибудь посторонних, хотя бы и самых благородных целей — значит унижать достоинство художественного произведения.

Первый из этих двух взглядов нашел себе яркое выражение в нашей передовой литературе 60-х годов. Не говоря уже о Писареве, который в своей крайней односторонности довел его почти до карикатуры, можно напомнить Чернышевского и Добролюбова как самых основательных защитников этого взгляда в тогдашней критике. <...>

Противоположный взгляд на задачу художественного творчества имел могучего защитника в лице Пушкина николаевской эпохи. Всем известны, конечно, такие его стихотворения, как «Чернь» и «Поэту». <...> Взгляд на задачу поэта изложен Пушкиным в следующих, так часто повторяющихся словах:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв!

Здесь мы имеем перед собою так называемую теорию искусства для искусства в ее наиболее яркой формулировке. Не без основания противники литературного движения 60-х годов так охотно и так часто ссылались на Пушкина.

Какой же из этих двух прямо противоположных взглядов на задачу искусства может быть признан правильным? <...>

Принимаясь за решение этого вопроса, необходимо заметить прежде всего, что он плохо формулирован. На него, как и на все подобные вопросы, нельзя смотреть с точки зрения

«долга». Если художники данной страны в данное время чуждаются «житейского волнения и битв», а в другое время, наоборот, жадно стремятся и к битвам, и к неизбежно связанному с ними волнению, то это происходит не оттого, что кто-то посторонний предписывает им различные обязанности («должны») в различные эпохи, а оттого, что при одних общественных условиях ими овладевает одно настроение, а при других — другое. Значит, правильное отношение к предмету требует от нас, чтобы мы взглянули на него не с точки зрения того, что должно быть, а с точки зрения того, что было и что есть. Ввиду этого мы поставим вопрос так:

Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется склонность к искусству для искусства? <...> Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется так называемый утилитарный взгляд на искусство, т. е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни? <...>

Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой.

Это еще не все. Пример наших «людей 60-х годов», твердо веривших в недалекое торжество разума, а также пример Давида и его друзей, не менее твердо державшихся той же самой веры, показывает нам, что так называемый утилитарный взгляд на искусство, т. е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всегда ее сопровождающая радостная готовность участвовать в общественных битвах, возникает и укрепляется там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством. <...>

II

<...> Из всего этого с полной убедительностью следует, что утилитарный взгляд на искусство так же хорошо уживается с консервативным настроением, как и с революционным. Склонность к такому взгляду необходимо предполагает только одно условие: живой и деятельный интерес к известному, все равно к какому именно, общественному порядку или общественному идеалу, и она пропадает всюду, где этот интерес исчезает по той или по другой причине.

Теперь пойдем дальше и посмотрим, какой из двух противоположных взглядов на искусство более благоприятен его успехам.

Как и все вопросы общественной жизни и общественной мысли, вопрос этот не допускает безусловного решения. Тут все дело зависит от условий времени и места. Вспомним Николая I с его слугами. Им хотелось сделать из Пушкина, Островского и других современных им художников служителей нравственности, как ее понимал корпус жандармов. Предположим на минуту, что им удалось осуществить это свое твердое намерение. Что должно было выйти из этого? Ответить нетрудно. Музы художников, подчинившихся их влиянию, стали бы, сделавшись государственными музами, обнаруживать самые очевидные признаки упадка и чрезвычайно много утратили бы в своей правдивости, силе и привлекательности.

Стихотворение Пушкина «Клеветникам России» отнюдь не может быть отнесено к числу его лучших поэтических созданий. Пьеса Островского «Не в свои сани не садись», благосклонно признанная «полезным уроком», тоже не бог знает, как удачна. А между тем Островский сделал в ней едва только несколько шагов в направлении к тому идеалу, осуществить который стремились Бенкendorфы, Ширинские-Шихматовы и другие, *им подобные* сторонники полезного искусства.

Предположим далее, что Теофиль Готье, Теодор де Банвилль, Леконт де Лиль, Бодлер, братья Гонкуры, Флобер, короче, все романтики, парнасцы и первые французские реалисты примирились с окружавшей их буржуазной средой и отдали своих муз во служение к тем господам, которые, по выражению Банвилля, прежде и больше всего ценили пятифранковую монету. Что вышло бы из этого?

Ответить опять нетрудно. Романтики, парнасцы и первые французские реалисты опустились бы очень низко. Их произведения стали бы гораздо менее сильными, гораздо менее правдивыми и гораздо менее привлекательными.

Что выше по своему художественному достоинству: «Madame Bovary» Флобера или «Le gendre de monsieur Poirier» * Ожье? Кажется, об этом не надо и спрашивать. И разница тут не только в таланте. Драматическая пошлость Ожье, представляющая собою настоящий апофеоз буржуазной умеренности и аккуратности, неизбежно предполагала совсем другие приемы творчества, чем те, которыми пользовались Флобер, Гонкуры и другие реалисты, презрительно отворачивавшиеся от этой умеренности и аккуратности. Наконец, имело же свою причину и то обстоятельство, что одно литературное течение привлекало к себе гораздо больше талантов, нежели другое.

Что же этим доказывается?

То, с чем никак не соглашались романтики, вроде Теофиля Готье, а именно, что достоинство художественного произведения определяется в последнем счете *удельным весом его содержания*.

* «Мадам Бовари»... «Зять господина Пуарье».

жания. Т. Готье говорил, что поэзия не только ничего не доказывает, но даже ничего не рассказывает и что красота стихотворения обусловливается его музыкой, его ритмом. Но это огромная ошибка. Совершенно наоборот: поэтические и вообще художественные произведения всегда что-нибудь *рассказывают*. Потому что они всегда что-нибудь *выражают*. Конечно, они «рассказывают» на свой особый лад. Художник выражает свою идею образами, между тем как публицист доказывает свою мысль с помощью логических выводов. И если писатель вместо образов оперирует логическими доводами или если образы придумываются им для доказательства известной темы, тогда он не художник, а публицист, хотя бы он писал не исследования и статьи, а романы, повести или театральные пьесы. Все это так. Но изо всего этого вовсе не следует, что в художественном произведении идея не имеет значения. Скажу больше, не может быть художественного произведения, лишенного идеиного содержания. Даже те произведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею. Готье, не заботившийся об идеином содержании своих поэтических произведений, уверял, как мы знаем, что он готов пожертвовать своими политическими правами французского гражданина за удовольствие увидеть подлинную картину Рафаэля или нагую красавицу. Одно было тесно связано с другим: исключительная забота о форме обуславливала общественно-политическим индифферентизмом. Произведения, авторы которых дорожат только формой, всегда выражают известное, как объяснено мною раньше, *безнадежно отрицательное отношение* их авторов к окружающей их общественной среде. И в этом заключается идея, общая им всем вместе и на разные лады выражаемая каждым из них в отдельности. Но если нет художественного произведения, совершенно лишенного идеиного содержания, то не всякая идея может быть выражена в художественном произведении. Рескин превосходно говорит: девушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах. И он же справедливо замечает, что достоинство произведения искусства определяется высотой выражаемого им настроения. «Спросите себя относительно любого чувства, сильно овладевшего вами,— говорит он,— может ли оно быть воспето поэтом, вдохновить его в положительном, истинном смысле? Если да, то чувство это хорошо. Если же оно воспето быть не может или может вдохновить только в сторону смешного, значит, это низкое чувство». Иначе и быть не может. Искусство есть одно из средств духовного общения между людьми. И чем выше чувство, выраженное данным художественным произведением, тем с большим удобством может при прочих равных условиях это произведение сыграть свою роль указанного средства. Почему скряге нельзя петь о потерянных деньгах? Очень просто: потому что,

если бы он запел о своей утрате, то его песня никого не тронула бы, т. е. не могла бы служить средством общения между ним и другими людьми. <...>

Еще Белинский, совершенно справедливо утверждавший в последний период своей литературной деятельности, что «чистого, отрешенного, безусловного, или, как говорят философы, *абсолютного*, искусства никогда и нигде не бывало», допускал, однако, что произведения живописи итальянской школы XVI столетия до известной степени приближались к идеалу абсолютного искусства, так как явились созданием эпохи, в течение которой «искусство было главным интересом, исключительно занимавшим образованную часть общества». <...>

Идеал красоты, господствующий в данное время, в данном обществе или в данном классе, коренится частью в биологических условиях развития человеческого рода, создающих, между прочим, и расовые особенности, а частью — в исторических условиях возникновения и существования этого общества или этого класса. И именно потому он всегда бывает очень богат вполне определенным и вовсе не абсолютным, т. е. не безусловным, содержанием. Кто поклоняется «чистой красоте», тот этим вовсе не делает себя независимым от тех биологических и общественно-исторических условий, которыми определился его эстетический вкус, а лишь более или менее сознательно закрывает глаза на эти условия. Так было, между прочим, и с романтиками, вроде Теофиля Готье. <...>

III

Я сказал, что нет такого произведения искусства, которое совершенно лишено было бы идеиного содержания. К этому я прибавил, что не всякая идея способна лечь в основу художественного произведения. Дать истинное вдохновение художнику способно только то, что содействует общению между людьми. Возможные пределы такого общения определяются не художником, а высотой культуры, достигнутой тем общественным целым, к которому он принадлежит. Но в обществе, разделенном на классы, дело зависит еще от взаимных отношений этих классов и от того, в какой фазе своего развития находится в данное время каждый из них. Когда буржуазия только еще добивалась своего освобождения от ига светской и духовной аристократии, т. е. когда она сама была революционным классом, тогда она вела за собой всю трудящуюся массу, составлявшую вместе с нею одно «третье» сословие. И тогда передовые идеологии буржуазии были также и передовыми идеологиями «всей нации», за исключением привилегированных». Другими словами, тогда были сравнительно очень широки пределы того общения между людьми, средством которого служили произведения художников, стоявших на буржуазной точке

зрения. Но когда интересы буржуазии перестали быть интересами всей трудящейся массы, а особенно когда они пришли во враждебное столкновение с интересами пролетариата, тогда очень сузились пределы этого общения. Если Рескин говорил, что скряга не может петь о потерянных им деньгах, то теперь наступило такое время, когда настроение буржуазии стало приближаться к настроению скряги, оплакивающего свои сокровища. Разница лишь та, что этот скряга оплакивает такую потерю, которая уже совершилась, а буржуазия теряет спокойствие духа от той потери, которая угрожает ей в будущем. «Притесняя других,— сказал бы я словами Экклезиаста,— мудрый делается глупым». Такое же вредное действие должно оказывать на мудрого (даже на мудрого!) опасение того, что он лишится возможности притеснять других. Идеологии господствующего класса утрачивают свою внутреннюю ценность по мере того, как он созревает для погибели. Искусство, создаваемое его переживаниями, падает. <...>

Мы видели, каким путем проник мистицизм в современную художественную литературу Франции. К нему привело сознание невозможности ограничиться формой без содержания, т. е. без идеи, сопровождаемое неспособностью возвыситься до понимания великих освободительных идей нашего времени. То же сознание и та же неспособность повели за собою еще многие другие следствия, не менее мистицизма понижающие внутреннюю ценность художественных произведений.

Мистицизм непримиримо враждебен разуму. Но с разумом враждует не только тот, кто ударяется в мистицизм. С ним враждует также и тот, кто по той или по другой причине, тем или иным способом отстаивает ложную идею. И когда ложная идея кладется в основу художественного произведения, она вносит в него такие внутренние противоречия, от которых неизбежно страдает его эстетическое достоинство.

Как на пример художественного произведения, страдающего от ложности своей основной идеи, мне уже приходилось указывать на пьесу Кнута Гамсун «У царских врат». <...>

Если Пушкин и современные ему романтики упрекали «толпу» в том, что ей слишком дорог печной горшок, то вдохновители нынешних неоромантиков упрекают ее в том, что она слишком вяло отстаивает его, т. е. в том, что она недостаточно дорожит им. А между тем неоромантики тоже провозглашают, подобно романтикам доброго, старого времени, абсолютную автономию искусства. Но можно ли серьезно говорить об автономии того искусства, которое задается сознательной целью защиты данных общественных отношений? Конечно, нет. Такое искусство, несомненно, является утилитарным. Если же его представители презирают творчество, руководимое утилитарными соображениями, то это простое недоразумение. На самом деле им,— не говоря о соображениях личной пользы, никогда

не могущих иметь руководящего значения в глазах человека, истинно преданного искусству,— невыносимы только соображения, имеющие в виду пользу эксплуатируемого большинства. А польза эксплуатирующего меньшинства есть для них верховный закон. <...>

Когда талантливый художник вдохновляется ошибочной идеей, тогда он портит свое собственное произведение. А современному художнику невозможно вдохновиться правильной идеей, если он желает отстаивать буржуазию в ее борьбе с пролетариатом. <...>

Однако сообщить идеальное содержание своим произведениям не так легко, как это может показаться. Идея не есть нечто существующее независимо от действительного мира. Идейный запас всякого данного человека определяется и обогащается его отношениями к этому миру. И тот, чьи отношения к этому миру сложились так, что он считает свое «я» как «единственной реальностью», неизбежно становится круглым бедняком по части идей. У него не только нет их, но, главное, нет возможности до них додуматься. И как за неимением хлеба люди едят лебеду, так за неимением ясных идей они довольствуются смутными намеками на идеи, суррогатами, почерпнутыми в мистицизме, в символизме и в других подобных «измах», характеризующих собою эпохи упадка. <...>

Не добро быть человеку едину. Нынешние «новаторы» в искусстве не удовлетворяются тем, что было создано их предшественниками. В этом нет ровно ничего плохого. Напротив, стремление к новому очень часто бывает источником прогресса. Но не всякий находит нечто действительно новое, кто ищет его. Новое надо уметь искать. Кто слеп к новым учениям общественной жизни, для кого нет другой реальности, кроме его «я», тот в поисках «нового» не найдет ничего, кроме нового вздора. Не добро быть человеку едину.

Оказывается, что при нынешних общественных условиях искусство для искусства приносит не весьма вкусные плоды. Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка закрывает от художников все источники истинного вдохновения. Он делает их совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни, и осуждает на бесплодную возню с совершенно бесодержательными личными переживаниями и болезненно фантастическими вымыслами. В окончательном результате такой возни получается нечто, не только не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте, но и представляющее собою очевидную нелепость, которую можно защищать лишь с помощью софистического искажения идеалистической теории познания. <...>

Мы видим: искусство для искусства превратилось в искусство для денег. <...>

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 буржуазии, должны восставать против указанных стремлений. *Искусство времен упадка «должно» быть упадочным* (декадентским). Это неизбежно. И напрасно мы стали бы «возмущаться» этим. Но, как справедливо говорит Манифест Коммунистической партии, «в те периоды, когда борьба классов близится к развязке, процесс разложения в среде господствующего класса, внутри всего старого общества, достигает такой сильной степени, что некоторая часть господствующего сословия отделяется от него и примыкает к революционному классу, несущему знамя будущего. Как часть дворянства соединилась некогда с буржуазией, так переходит теперь к пролетариату часть буржуазии, именно буржуа-идеологи, которые возвысились до теоретического понимания всего хода исторического движения».

Между буржуа-идеологами, переходящими на сторону пролетариата, мы видим очень мало художников. Это объясняется, вероятно, тем, что «возвыситься до теоретического понимания всего хода исторического движения» могут только те, которые думают, а современные же художники — в отличие, например, от великих мастеров эпохи Возрождения — думают чрезвычайно мало. Но как бы там ни было, можно с уверенностью сказать, что всякий сколько-нибудь значительный художественный талант в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени. Нужно только, чтобы эти идеи вошли в его плоть и в его кровь, чтобы он выражал их именно как художник *. Нужно также, чтобы он умел оценить по его достоинству художественный модернизм нынешних идеологов буржуазии. Господствующий класс находится теперь в таком положении, что идти вперед — значит для него опускаться вниз. И эту его печальную судьбу разделяют с ним все его идеологи. Наиболее передовые из них — это как раз те, которые опустились ниже всех своих предшественников. <...>

Текст печатается по изд.: Плеханов Г. В. Избр. философск. произв. М., 1958, т. 5, с. 686—688, 691, 693, 698, 703—705, 707, 708, 716—718, 723—724, 736, 739—744.

* Тут я с удовольствием сошлюсь на Флобера. Он писал. Жорж Занд: «Je crois la forme et le fond... deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre». («Я считаю форму и сущность... двумя сущностями, никогда не существующими одна без другой», Correspondance, quatrième Serie, p. 225, «Переписка», четвертая серия, с. 225). Кто считает возможным пожертвовать формой «для идеи», тот перестает быть художником, если и был им прежде.

СОДЕРЖАНИЕ

Исторические судьбы литературоведения 3

Раздел I

КЛАССИКИ МАРКСИЗМА-ЛЕНИНИЗМА О ЛИТЕРАТУРЕ. ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ В ПАРТИЙНЫХ ДОКУМЕНТАХ

<i>К. Маркс и Ф. Энгельс.</i> Немецкая идеология	23
<i>К. Маркс.</i> Введение (Из экономических рукописей 1857—1858 годов)	27
<i>К. Маркс.</i> К критике политической экономии	28
<i>К. Маркс.</i> Письмо Фердинанду Лассалю, 19 апреля 1859 г.	29
<i>Ф. Энгельс.</i> Письмо Фердинанду Лассалю, 18 мая 1859 г.	31
<i>Ф. Энгельс.</i> Письмо Минне Каутской, 26 ноября 1885 г.	36
<i>Ф. Энгельс.</i> Письмо Маргарет Гаркнесс, начало апреля 1888 г.	37
<i>Ф. Энгельс.</i> Письмо В. Боргиусу, 25 января 1894 г.	39
<i>В. И. Ленин.</i> Партийная организация и партийная литература	40
<i>В. И. Ленин.</i> Лев Толстой, как зеркало русской революции	45
<i>В. И. Ленин.</i> Л. Н. Толстой.	49
<i>В. И. Ленин.</i> Л. Н. Толстой и его эпоха	52
<i>В. И. Ленин.</i> Памяти Герцена.	56
<i>В. И. Ленин.</i> Критические заметки по национальному вопросу	61
О политике партии в области художественной литературы. Резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г.	62
О перестройке литературно-художественных организаций. Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.	63
Программа Коммунистической партии Советского Союза	64
О литературно-художественной критике. Постановление ЦК КПСС от 21 января 1972 г.	66
О дальнейшем улучшении идеологической, политico-воспитательной работы. Постановление ЦК КПСС от 26 апреля 1979 г.	67
Отчет ЦК КПСС XXVI съезду КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики	68

Раздел II

РАЗВИТИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ МЫСЛИ ОТ АНТИЧНОСТИ ДО НАЧАЛА XIX ВЕКА

<i>Платон.</i> Государство	70
<i>Аристотель.</i> Об искусстве поэзии	80
<i>К. Гораций Флакк.</i> Послание к Пизонам (Наука поэзии)	88
<i>Дантэ Алигьери.</i> О народной речи	92
<i>Дж. Бруно.</i> О героическом энтузиазме	93
<i>Н. Буало.</i> Поэтическое искусство	96
<i>Д. Диодро.</i> Парадокс об актере	100
<i>Ж. Ж. Руссо.</i> Письмо к д'Аламберу о зрелищах	105
<i>К. А. Гельвеций.</i> О человеке	110
<i>Г. Э. Лессинг.</i> Лаокоон, или О границах живописи и поэзии	115
<i>Г. Э. Лессинг.</i> Гамбургская драматургия	121
<i>И. Г. Гердер.</i> Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусстве, по данным новейших исследований	125
<i>И. В. Гёте.</i> Простое подражание природе, манера, стиль	131
<i>Ф. Шиллер.</i> Письма об эстетическом воспитании человека	135
<i>Ф. Шиллер.</i> О наивной и сентиментальной поэзии	139
<i>И. Кант.</i> Критика способности суждения	143
<i>Ф. Шеллинг.</i> Философия искусства	148
<i>Г. В. Ф. Гегель.</i> Лекции по эстетике	156
<i>Г. В. Ф. Гегель.</i> Лекции по эстетике	173

Раздел III

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ В РАБОТАХ РУССКИХ КРИТИКОВ И ПИСАТЕЛЕЙ XVIII—XIX ВЕКОВ

<i>Ф. Прокопович.</i> О поэтическом искусстве	182
<i>В. К. Тредиаковский.</i> Мнение о начале поэзии и стихов вообще	191
<i>В. К. Тредиаковский.</i> Новый и краткий способ к сложению Российских стихов с определениями до сего надлежащих званий	192
<i>М. В. Ломоносов.</i> Письмо о правилах Российского стихотворства	197
<i>М. В. Ломоносов.</i> Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки	200
<i>М. В. Ломоносов.</i> Предисловие о пользе книг церковных в российском языке	201
<i>Н. М. Карамзин.</i> Нечто о науках, искусствах и просвещении	202
<i>В. А. Жуковский.</i> О поэзии древних и новых	204
<i>А. Ф. Мерзляков.</i> О вернейшем способе разбирать и судить сочинения, особенно стихотворные, по их существенным достоинствам	212
<i>О. М. Сомов.</i> О романтической поэзии	225
<i>А. С. Пушкин.</i> О прозе	233
<i>А. С. Пушкин.</i> О народности в литературе	234
<i>Н. И. Надеждин.</i> О современном направлении изящных искусств	235
<i>Н. В. Гоголь.</i> Несколько слов о Пушкине	244
<i>В. Г. Белинский.</i> О русской повести и повестях г. Гоголя	248
<i>В. Г. Белинский.</i> Разделение поэзии на роды и виды	256
<i>В. Г. Белинский.</i> Сочинения Александра Пушкина	270
<i>В. Г. Белинский.</i> Взгляд на русскую литературу 1847 года	271
<i>А. И. Герцен.</i> Дилетантизм в науке	276
<i>А. И. Герцен.</i> О развитии революционных идей в России	278
<i>Н. Г. Чернышевский.</i> Эстетические отношения искусства к действительности	284
<i>Н. Г. Чернышевский.</i> Очерки гоголевского периода русской литературы	287
<i>Н. А. Добролюбов.</i> О степени участия народности в развитии русской литературы	292
<i>Н. А. Добролюбов.</i> Темное царство (сообщение А. Островского. Два тома. СПб., 1859)	298
<i>Д. И. Писарев.</i> Писемский. Тургенев и Гончаров (Сочинения А. Ф. Писемского, т. I и II. Сочинения И. С. Тургенева)	301
<i>Д. И. Писарев.</i> Реалисты	305
<i>А. А. Григорьев.</i> Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства	309
<i>А. А. Григорьев.</i> После «Грозы» Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу	317
<i>И. А. Гончаров.</i> Лучше поздно, чем никогда	321
<i>Ф. М. Достоевский.</i> Ряд статей о русской литературе	325
<i>Л. Н. Толстой.</i> Что такое искусство?	328

Раздел IV

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ И РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

<i>Ш. Сент-Бёв.</i> Пьер Корнель	336
<i>Ш. Сент-Бёв.</i> Дидро	339
<i>М. Мишлер.</i> Сравнительная мифология	341
<i>И. Тэн.</i> Философия искусства	345
<i>Ф. И. Буслаев.</i> Исторические очерки русской народной словесности	352
<i>А. Н. Пыпин.</i> История русской литературы	357
<i>А. Н. Веселовский.</i> Поэтика сюжетов	361

А. А. Потебня. Мысль и язык	369
А. А. Потебня. Из записок по теории словесности	373
Д. Н. Овсянникова-Куликовский. Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве	381
Раздел V	
ВОЗНИКНОВЕНИЕ МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ	
Ф. Меринг. Натурализм наших дней	388
П. Лафарг. Происхождение романтизма	390
К. Цеткин. Искусство и пролетариат	393
К. Либкнехт. Исследование законов общественного развития	396
Г. В. Плеханов. Письма без адреса	402
Г. В. Плеханов. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии	408
Г. В. Плеханов. Предисловие к третьему изданию сборника «За двадцать лет»	412
Г. В. Плеханов. Искусство и общественная жизнь	413
В. В. Воровский. О «буржуазности» модернистов	421
В. В. Воровский. Литературные наброски	422
В. В. Воровский. Н. А. Добролюбов	424
А. В. Луначарский. Задачи социал-демократического художественного творчества	425
А. В. Луначарский. Письма о пролетарской литературе	429
А. В. Луначарский. Значение искусства с коммунистической точки зрения	431
А. В. Луначарский. Ленин и литературоведение	434
А. М. Горький. Поль Верлен и декаденты	435
А. М. Горький. Разрушение личности	436
А. М. Горький. Предисловие (к «Сборнику пролетарских писателей»)	439
А. М. Горький. О социалистическом реализме	440
Указатель имен. Составлен С. Ю. Кургановой	441

Составитель Осьмакова Людмила Николаевна
ХРЕСТОМАТИЯ ПО ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор Н. В. Евстигнеева

Художник М. К. Шевцов

Художественный редактор Н. М. Ременникова

Технические редакторы Н. А. Киселева, С. Н. Терехова
Корректоры Л. П. Михеева, Г. Л. Нестерова

ИБ № 6298

Сдано в набор 11.05.82. Подписано к печати 24.11.82. А-12583. Формат 60×90^{1/16}. Бум. типография № 2. Гарнит. литер. Печать высокая. Усл. печ. л. 28. Усл. кр.-отт. 28.125. Уч.-изд. л. 32. Тираж 130 000 экз. Заказ № 4161. Цена 1 р. 20 коп. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41. Типография им. Смирнова Смоленского облуправления издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Смоленск, пр. им. Ю. Гагарина, 2.