

В. И. Кулешов

**ИСТОРИЯ
РУССКОЙ КРИТИКИ
XVIII-НАЧАЛА XX ВЕКОВ**

91-5
40302

В. И. Кулешов

ИСТОРИЯ РУССКОЙ КРИТИКИ XVIII-НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Допущено Государственным комитетом СССР по народному образованию в качестве учебника для студентов педагогических институтов по специальности «Русский язык и литература»

4-е издание, доработанное

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1991

ББК 83.3Р1
К90

Рецензент доктор филол. наук профессор Л. М. Крупчанов

Кулешов В. И.
К90 История русской критики XVIII—начала XX веков: Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. «Рус. яз. и лит.»— 4-е изд., дораб.— М.: Просвещение, 1991.— 432 с.— ISBN 5-09-003214-9.

В учебнике дано историческое развитие русской литературной критики в тесной связи с историей русской литературы XVIII—начала XX века и русского освободительного движения. Разделы, дающие общую характеристику литературно-критической классики, сочетаются с монографическими главами, в которых прослеживается становление профессиональной критики в России, а также освещаются литературно-критические выступления выдающихся русских писателей.

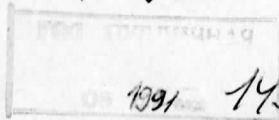
К $\frac{430900000000-539}{103(03)-91}$ 29—91

ISBN 5-09-003214-9

ББК 83.3Р1

91-48165

© «Просвещение», 1984
© Кулешов В. И., 1991, с изменениями



божества, без вдохновения». Не принимал Блок левоанархистского искусства, голого экспериментаторства, спекуляций на примитивах. Под лозунгом «исканий» нередко выдавалось трюкачество, нигилизм по отношению к классике, которая «устарела», «громоздка».

Блок отстаивал постановку «Отелло», «Дон Карлоса»: «Мы служим титанам мысли и чувства и никогда не раскаемся в этом»,

Вместе с тем не следует думать, что Блок все уже понимал правильно, решительно и безоговорочно принимал, что делалось на его глазах в области культуры. Во-первых, не все понимал, а, во-вторых, многое делалось с такими перегибами и неумело, что это не могло не вызвать с его стороны справедливого нареkania.

ГЛАВА 4

Ранняя марксистская критика.

Георгий Валентинович Плеханов (1856—1918) завершил теоретические искания своих предшественников — Белинского, Чернышевского, Добролюбова — и открыл новую эпоху в русской критике. Он воспринял марксизм и творчески стал разрабатывать его применительно к русским условиям и к тем областям культуры, эстетики и литературы, которые не были освещены новым взглядом.

Плеханов внес новое в изучение проблемы происхождения искусства, развития его классовых форм, зарождения пролетарской социалистической литературы, в развенчание «чистого искусства», декаданса, символизма, буржуазной политической реакции. Его суждения приобрели большое значение в советском литературоведении.

Важнейшим периодом в деятельности Плеханова было двадцатилетие с 1883 по 1903 год. За это время «он дал массу превосходных сочинений, особенно против оппортунистов, махистов, народников»¹. Сюда относятся такие работы Плеханова, как «Социализм и политическая борьба» (1883), «Наши разногласия» (1885), «К вопросу о монистическом взгляде на историю» (1895), лекции «Искусство с точки зрения материалистического объяснения истории» (1903). Расходясь с В. И. Лениным в принципиальных вопросах понимания эпохи империализма, роли пролетариата и крестьянства в буржуазно-демократической революции и перспективах социалистической революции в России, Плеханов, однако, колеблясь и ошибаясь во многом, сумел написать после 1903 года ценные статьи против декадентов, о Льве Толстом, Максиме Горьком. Он выступал, солидаризируясь

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 25. — С. 222.

с В. И. Лениным, против эмпириокритиков, «неомарксистов» и «ликвидаторов» партии.

Благодаря Плеханову русская критика, или, точнее, ее философская методология, после тридцатилетнего блуждания в сферах народнического субъективизма и прагматического позитивизма, наивного доктринерства снова вышла на путь мировой революционной и теоретической мысли XIX века. На этот путь она пыталась вступить еще в 40-х годах, во времена Белинского и Герцена, начав одновременно с лучшими умами Запада пересмыслять немецкую классическую философию и искать «правильную революционную теорию...» С глубоким убеждением Плеханов писал в 1899 году, что «отныне критика (точнее, научная теория эстетики) в состоянии будет подвигаться вперед, лишь опираясь на материалистическое понимание истории» («Письма без адреса»)¹.

Новый, подлинно научный метод обязывал Плеханова ко многому. Предмет его критики определяла не только тогдашняя литературная ситуация, но и внутренние потребности реализации марксистского метода. Перед Плехановым, как первым марксистом в России, вставала задача заново критически пересмотреть многие, прежде решенные вопросы. Он возвращался к проблемам общей «идеи искусства», как сказал бы Белинский, к «эстетическим отношениям искусства к действительности», как сказал бы Чернышевский. Плехановские «Письма без адреса» (1899—1900) — третий, после работ Белинского и Чернышевского, в истории русской критики важнейший опыт решения общих вопросов генезиса и специфики искусства.

Плеханову надо было заново «переписать» историю русской общественной мысли. Он еще в «Наших разногласиях» рисовал с симпатией портреты Герцена, Бакунина, Чернышевского, Ткачева. В 1897 году он написал статью «Белинский и разумная действительность» как главу к задуманному труду «История русской общественной мысли». Последующие работы Плеханова о Чернышевском (1890—1892, переработана в 1909 г.), о Герцене (1911—1912), о Чаадаеве, Печерине, В. Майкове, Погодине, И. Киреевском — фрагменты того же труда. Наиболее интенсивно Плеханов работал над этим так и не осуществленным до конца замыслом в 1912—1916 годы.

Плеханов высоко оценил трезвый реализм Глеба Успенского в специально посвященной ему статье 1888 года. Этой же теме посвящены статьи о Каронине (1890) и Наумове (1897). Истинным выразителем подлинно народной души и стремлений, согласно Плеханову, был Некрасов, на могиле которого он когда-то произнес пламенную речь. Любимому поэту Плеханов посвятил большую статью «Н. А. Некрасов» (1903) и воспоминания «Похороны Н. А. Некрасова» (1917).

¹ Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения. — М., 1958. — Т. V. — С. 312.

Плехановские статьи о Льве Толстом: «Симптоматическая ошибка» (1907), «Отсюда и досюда» (1910), «Смешение представлений» (1910—1911), «Карл Маркс и Лев Толстой» (1911), «Еще о Толстом» (1911) — были вызваны не только приближавшимся юбилеем и затем неожиданной смертью писателя, но и борьбой Плеханова против «толстовства» как разновидности модного тогда богостроительства, захлестнувшего часть рабочего движения. В какой-то степени этой задачей была продиктована некоторая однобокость подхода Плеханова к Толстому, в наследии которого он брал для рассмотрения только его теорию, его учение, «толстовство».

В духе той же борьбы, высоко ценившейся В. И. Лениным, были выступления Плеханова против декадентов, символистов.

В целом последователен был Плеханов в своих высоких оценках творчества Максима Горького, явившего образцы наступательного пролетарского искусства, впервые изобразившего рабочий класс, его психологию, волю, героизм, оптимизм. Ожиданиями такого искусства пронизаны многие работы Плеханова: и тогда, когда он критически отмечал фальшивые мысли и положения в буржуазных произведениях («Пролетарское движение и буржуазное искусство», 1905), и когда старательно подмечал ростки «снизу вверх» народного самосознания в произведениях Каронина, и, наконец, когда прямо обращался к читателям-рабочим с призывами создать свою пролетарскую литературу. Лучшей оценкой Горького была статья «К психологии рабочего движения», написанная по поводу пьесы «Враги» (1907).

Но Плеханов-меньшевик не целиком принимал Горького; писатель для него был слишком «ленинцем», и Плеханов холодно отзывался о романе «Мать». Даже в статье о пьесе «Враги» он пытался свести свои счеты с большевиками и оспорить надежды писателя относительно возможности победы рабочих в ближайшем будущем.

Сейчас, в свете пройденного Советской страной более чем семидесятилетнего пути, становится ясным, что при недостаточном общем развитии культуры в России, отсутствии в ней элементарной традиции демократии, юридического правосознания возникли трудности в процессе партийного и советского строительства. Все это облегчило Сталину захват власти и методами террора и приказными командными средствами руководства позволило извратить сущность социализма. И все же, в свое время, в споре с Плехановым прав был Ленин: власть надо было брать и использовать ее как мощное средство культурных и всех прочих преобразований, призванных конкретно воплотить социализм. Правильный партийный курс компенсировал бы недостаток пролетарской прослойки в общем населении страны, не довел бы страну до голода и до изоляции от всего мира.

Возникает вопрос: в какой степени Плеханов был «профессиональным» критиком? Став в 1880 году политэмигрантом, Пле-

ханов прожил за границей до 1917 года. Он многое напечатал в заграничной социал-демократической прессе. В «Социал-демократе», издававшемся в Лондоне, затем в Женеве, была напечатана его большая работа о Чернышевском; в немецком «Новом времени» — статья о Некрасове, отдельной брошюрой — «Речь о Белинском». Часть работ вошла в сборник статей Плеханова «За двадцать лет» (1903).

Но многие собственно литературно-критические статьи, за малым исключением, печатались в русских легальных журналах под различными псевдонимами: «Письма без адреса» — частично в журнале «Начало» под псевдонимом «Н. Андреевич», потом они были продолжены в «Научном обозрении» за подписью «А. Кирсанов»; статьи «Искусство и общественная жизнь» — в журнале «Современник», «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII столетия», «Пролетарское движение и буржуазное искусство» — в журнале «Правда». Все эти статьи вышли в 1905 году. Статьи о Белинском печатались в журналах «Новое слово» и «Мысль». Большая статья о деятельности Белинского была написана для пятитомной истории русской литературы под редакцией Д. Н. Овсяннико-Куликовского. Наиболее знаменитым псевдонимом Плеханова стал «Н. Бельтов», взятый из герценовского романа «Кто виноват?» (у Герцена, впрочем, героя зовут Владимиром). Этим псевдонимом подписана легально вышедшая работа Плеханова «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (1895), на которой воспиталось много поколений русских марксистов. Участвовал Плеханов и в легальной социал-демократической печати: его статьи «Карл Маркс и Лев Толстой», «Еще о Толстом», «Отсюда и досюда» появились в газетах «Социал-демократ» и «Звезда».

Поэтому не приходится говорить об отрыве Плеханова от русской критики и журналистики, несмотря на долгие годы эмиграции. Это была профессиональная, интенсивная критика.

Статьи Плеханова носят трактатный характер, они обычно эпохальные по теме, с симметричной закругленностью композиции, подчеркнутой связью посылок и выводов. Цель автора — на крупном вопросе показать целостность своих взглядов и методологии.

В основе его многих статей лежит сопоставление марксистского, пролетарского мировоззрения с каким-то другим, немарксистским, ошибочным, но популярным мировоззрением, являющимся злобой дня. Он, так сказать, везде демонстрирует «наши разногласия» с идейными противниками и пропагандирует «монизм» своей системы.

На резком, контрастном сопоставлении построена статья «Карл Маркс и Лев Толстой», в которой исследуется вопрос, насколько правомерны претензии Толстого выступать в роли «учителя жизни».

Статья «Искусство и общественная жизнь» отмечена попыткой разоблачить мнимость существования «чистого искусства», отрешенного от общественных и политических вопросов. Контрастно построена и статья «Виссарион Белинский и Валерьян Майков», доказывающая неосновательность утверждений о том, будто Майков в истории критики пошел дальше Белинского в теоретическом отношении. Плеханов всякий раз четко разграничивал, откуда и докуда («Отсюда и досюда») может быть приемлема для марксизма та или иная противоречивая система или как вредно для системы «смешение представлений». Этот строгий разбор в теоретическом плане стал возможен только с позиций самого последовательного учения.

Марксизм внутренне видоизменил статьи Плеханова по сравнению с типом статей прежней демократической критики.

Бросается в глаза социологический подход Плеханова к явлениям искусства, желание определить классовую точку зрения художника, учитывая его намерения и результаты творчества. Это ведет в статьях Плеханова к подробному освещению общей политической ситуации момента, к выявлению экономической структуры общества, предопределяющей всю надстройку. Критики-демократы не умели вскрывать логику связей всех общественных явлений. Они знали непримиримость классовой борьбы, но не умели объяснять ее политэкономией, учением о формах и лежащих в их основе способах производства и производственных отношениях. Незавершенность анализа, элементы идеализма и эклектики в исторических воззрениях демократов мешали им доходить до сути вещей. Эту сущность вещей как раз свободно и широко демонстрирует Плеханов, отвечая на все актуальные вопросы. Он любил подчеркивать при анализе конкретных явлений, где кончались знания Белинского, Герцена, Чернышевского, в чем был корень их противоречивости. Теоретические введения в статьях Плеханова никогда не отделяются от остального содержания. Они сопутствуют анализу на всех ступенях, конкретизируются и таким путем приобретают свою окончательную доказательную силу.

На этой прочной методологической основе разворачивается дарование Плеханова как тонкого знатока искусства, со своими глубоко личными наблюдениями и выводами. Во многих работах ему приходилось объяснять недоразумения и каверзные теоретические случаи прежних этапов русской критики: ошибки в оценке писателей-народников, Толстого-пророка, «примирения» с российской действительностью Белинского. Но в большинстве статей Плеханов выступал с новыми открытиями.

Стиль статей Плеханова деловой и логически убедительный. Часто в статьях его проступает ирония. Она вытекает из диалектических разоблачений чьих-то упрощений, метафизики, софизмов, субъективных натяжек, «дилетантизма в науке» или невежества. В основном это философское, а не чисто словесное,

«журнальное» остроумие. Он всегда заботился о ясности методологии своей критики.

Плеханов прекрасно понимал крайнюю необходимость не только пропагандировать марксизм и применять его в России, но и реставрировать память о Гегеле, Фейербахе, с которыми русская критика уже имела дело и потом от них отошла.

О Фейербахе много говорит Плеханов в работах о Чернышевском, даже несколько преувеличивая историческое значение немецкого материалиста (будто он понимал значение практической политической борьбы в 1848 году) и его влияние на Чернышевского. Плеханов перевел на русский язык работу Ф. Энгельса «Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии» (1894). Именно на Фейербахе обрывались подлинно прогрессивные философские симпатии русских материалистов.

Для осмысления различных литературных явлений, критико-философских систем, политических учений Плеханову надо было не только четко сформулировать сущность материализма и диалектики, но и разработать понятие о просветительстве и о просветителе как типе деятеля, соотнесенного с понятиями материалист и диалектик. Этому понятию «просветитель» Плеханов уделял много внимания. Но Плеханов, во-первых, слишком расплывчато трактовал просветительство и не сумел ясно осмыслить то, что политически соединяло и разъединяло революционных демократов, дворянских революционеров с просветителями. И, во-вторых, Плеханов слишком преувеличивал антидиалектичность просветителей и революционных демократов и суммарно всех их рассматривал как метафизиков.

Перейдем к эстетическим и литературным взглядам Плеханова.

В «Письмах без адреса», в статье о французской драматургии и живописи в XVIII веке Плеханов непосредственно разбирает вопросы происхождения искусства. До него никто еще так глубоко не вникал в эту область. Белинский отвлеченно говорил об «идее» искусства, Чернышевский считал искусство одной из областей духовных интересов человека, однако на подлинно историческую почву этот вопрос перенес Плеханов. Искусство есть общественное явление; труд создал человека, и труд является источником искусства; труд предшествует искусству: *«Природа человека делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия. Окружающие его условия определяют собой переход этой возможности в действительность»*. Человечество *«сначала смотрит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения»*.

Примеры, подтверждающие прямую связь искусства с трудом, Плеханов почерпнул у многочисленных европейских ученых, путешественников, посетивших Африку, Австралию и описавших обычаи и жизнь отсталых племен. Правда, Плеханов

понимает труд не вполне по Марксу, у него труд подразумевается чисто мускульный, а не общественный.

Английский социолог Герберт Спенсер в книге «Основы психологии» (1876) заявлял: искусство возникло из игры. Игра есть искусственное упражнение сил, она вовсе не имеет утилитарной цели. Из игры возникает искусство, «чистое» искусство для искусства.

Интересные наблюдения над связью между работой, игрой как упражнением сил и искусством Плеханов нашел в работе К. Бюхера «Работа и ритм» (1896). Бюхер проявил не замеченную им самим непоследовательность. Он говорил о трудовом происхождении поэзии, но считал, что выведенное им правило верно только для самых начальных стадий развития поэзии; на последующих стадиях игра начинает предшествовать труду и, следовательно, искусству. «Игра старше труда,— заявлял Бюхер,— а искусство старше производства полезных предметов». Этот вывод Бюхер демонстрировал на играх детей, которые только готовятся к трудовой деятельности. Противоречие фактам в книге Бюхера подметил Плеханов. Игры детей, конечно, предшествуют труду, но разве таким образом развивается человечество? Играющих детей содержат родители, которые трудятся для этого. Следовательно, играм детей предшествует труд взрослых. И вообще, для того чтобы играть, надо существовать, трудиться. Содержание игры указывает на ее утилитарную цель: упражнение сил в охоте на животных, в их преследовании. В жизни общества труд старше игры и искусства.

Плеханов соглашался с Бюхером только в исходном тезисе: искусство происходит из труда. Но затем доказывал, как связь искусства с трудом, столь явно выступающая на ранних стадиях развития человечества, усложняется, маскируется и опосредуется. Вступают в свои права влияния других форм идеологической надстройки — мифологии, магии, религии, философии, этики. В конечном счете все они, так же как и искусство, связаны с экономическим базисом общества, способом производства. Таким образом, связь искусства с трудом сохраняется на всех стадиях общественного развития, она только сильно усложняется.

Эту усложненную связь искусства с полезным трудом, разросшейся идеологической надстройкой, борьбой классов, синхронистическую связь одной формы искусства с другой Плеханов решил показать на примере французской драматургии и живописи XVIII века.

В «Очерках по истории материализма» Плеханов сформулировал свои принципы исторического детерминизма, следуя которым можно объяснить любое общественное явление. Характер всех явлений определяет: *«...данная степень развития производительных сил; взаимоотношения людей в процессе общественного производства, определяемые этой степенью развития; форма об-*

*щества, выражающая эти отношения людей; определенное состояние духа и нравов, соответствующее этой форме общества; религия, философия, литература, искусство, соответствующие способностям, направлениям вкуса и склонностям, порождаемым этим состоянием...*¹

В этой «пятичленной» формуле Плеханова не все верно. Уровень развития некоторых форм духовной деятельности людей, в том числе и искусства, не прямолинейно соответствует «степени» развития производительных сил. Расплывчато сказано о «формах общества», т. е. о социально-экономических формациях, и о соответствующем им «состоянии духа» общества. В других работах Плеханов уточнял отдельные элементы своей формулы и методологии. Но и в таком виде она была большим завоеванием русской критики и знакомила с учением о базисе и надстройке, определяющих лицо того или иного общественного явления. А главное, она была монистичной и изгоняла из истории всякий субъективизм.

Однако, уливив других в односторонности и легко опровергнув несколько тезисов своих противников, Плеханов не всегда мог до конца довести с ними борьбу и сам оказывался в плену некоторых уступок им. Научно-генетический метод Плеханова нельзя идеализировать, он иногда не был последовательно марксистским. Например, Плеханов решительно оспаривал одностороннюю мысль Л. Толстого, что искусство призвано только вызывать у нас чувства, а не мысли. Плеханов доказывал, что оно возбуждает и то и другое, нельзя чувства отрывать от мысли. Но на вопрос «Для чего нужно искусство?» Плеханов давал неточные ответы, нередко в духе антропологизма Чернышевского: «Искусство начинается тогда, когда человек снова (?) вызывает в себе чувства и мысли, испытанные им под влиянием окружающей его действительности, и придает им известное образное выражение»². Во-первых, не ясно: ради чего человек хочет «снова» вызывать «в себе» чувства и мысли, побуждающие творить произведение искусства? Чернышевский говорил просто: не всегда же под боком море, вот и хочется иметь картину с морским пейзажем; антропологисту тут все ясно — так натура человека устроена. Для марксиста этого мало. Какая разница между чувствами, однажды испытанными под влиянием обстановки, и теми, которые вызывает произведение искусства? Плеханов не ставит этот вопрос. Искусство оказывается простым повторением однажды испытанного. То, что искусство выражает субъективные классовые мысли и чувства, Плеханов великолепно понимал. Но что оно, помимо этого, еще и широко отражает объективные процессы жизни, частицы абсолютной истины, — это он упускал

из виду. Искусство как средство познания толковалось Плехановым узко, близко к рамкам антропологического понимания.

В Женеве в 1912 году у Плеханова произошел спор с Луначарским об абсолютном критерии красоты. Луначарский, сам занимавшийся «богостроительством» в то время, задал на лекции Плеханову вопрос: если все течет, все развивается, то критерия красоты нет, он субъективен. Нельзя доказать, что мы сейчас переживаем период декаданса. То, что не нравится сегодня, может понравиться завтра. Плеханов отвечал: абсолютного критерия красоты, конечно, нет, но это еще не значит, что мы лишены «всякой объективной возможности судить о том, хорошо ли выполнен данный художественный замысел». «Чем более соответствует исполнению замыслу или ...чем больше форма художественного произведения соответствует его идее, тем оно удачнее. Вот вам и объективное мерило»¹. Соблюдая внешний историзм, Плеханов считал, что все и всегда эстетические критерии относительны. Но он впадал в релятивизм и объективизм, так как неверно решал вопрос о соотношении истины относительной и абсолютной.

Луначарский, конечно, не прав. Но и Плеханов подошел к вопросу слишком узко. Как он отвечал Луначарскому? Он ограничивался замкнутым кругом: выполнение должно соответствовать замыслу, форма — содержанию, данное исполнение — данному замыслу, данная форма — данному содержанию. Мерилom является прототип. Последнее отчасти верно. Сверьте картину с подлинником — вот вам мерка, хорошо ли выполнена картина. Но остается вопрос: прекрасен ли сам замысел, выбранный прототип? Что в нем вечное, общественное? Плеханов забыл о соотношении истины относительной и истины абсолютной. Он поторопился заявить, что абсолютных критериев нет. В каждой относительной истине есть кусочек абсолютной: «теория отражения» говорит об этом.

Предмет он понимал глубоко и правильно: предметом искусства является человек в его общественных связях, со всеми сложными процессами его психологической жизни. Предмет искусства — не одно «прекрасное», а все стороны жизни. Но Плеханов принципиально считал, что содержание искусства едино с содержанием других форм идеологии, например философии. Все дело в форме, искусство — «мышление в образах». Эту формулу Белинского он принимал целиком, лишь материалистически истолковывая само мышление. Мы знаем уже о ее недостатках.

Свою задачу отображения жизни, говорит Плеханов, искусство может выполнить, только руководствуясь передовыми идеями. Весь этот раздел эстетики, связанный с учением о роли идей, которые определяют степень художественности, у Плеха-

¹ Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения. — Т. II. — С. 171.

² Там же. — Т. V. — С. 285.

¹ Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения. — Т. V. — С. 745, 746.

нова разработан сильно и повлиял на советскую критику 30-х годов.

Общество не может признать бесполезного искусства. Ложные идеи вредят художественности произведения. Безыдейность — та же ложная идейность. Даже те, кто бравитует «чистотой» искусства, протестует против тенденциозности, не правы, хотя, может быть, и искренни. Стоит только осмыслить их протест (или предложить им осмыслить его), и мы неизбежно вернемся «к той самой идейности», против которой они восставали. Плеханов не всегда был прав в выборе примеров (навязывал Пушкину приверженность «чистому искусству», но он глубоко исследовал, в какие эпохи, в какой форме, кем именно провозглашалось «чистое искусство». *«Склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художниками и окружающей их общественной средою»*¹. Разлад разладу рознь. Хотя фактически Пушкин после поражения декабристов не был сторонником чистого искусства, Плеханов верно объяснял право Пушкина на свою исключительность, подчеркнутую отрешенность его гордой музы от официальной политики. Плеханов полагает, что под «чернью», которую клеймил Пушкин, следует понимать окружавшую его «великосветскую чернь».

Истолкование Плеханова приняли все «пушкинисты», оно действительно многое объясняет. Но не все. Под «чернью» Пушкин подразумевал не только реально окружавших его врагов. Понятие «чернь» собирательное, иначе как объяснишь слова поэта о народе: «поденщик, раб нужды, забот...»? Пушкин имел в виду обобщенный образ невежд, тупых утилитаристов, «толпу», а не «общество», как сказал бы Белинский.

Плеханов все же слишком однобоко исследовал вопрос о «разладе» поэта с обществом. Иногда этот разлад — результат протеста, отрицания общества. Такой разлад способен выдвинуть только боевое, тенденциозное искусство, ничего общего не имеющее с «чистым искусством». Иное дело — «чистое искусство» З. Гиппиус. В этом случае чистое искусство свидетельствует о равнодушии к общественным интересам. Поэтесса требует «того, чего нет на свете»; «когда талантливый художник вдохновляется ошибочной идеей, тогда он портит свое собственное произведение». Вот почему Плеханов не допускал снисхождения к «талантам» символистов. Он, может быть, чрезмерно прямолинейно доказывал их художественную слабость, ложность их формы. Плеханов любил повторять слова английского эстетика Джона Рескина: «Девушка может петь о потерянной любви, но скряга не может петь о потерянных деньгах». Не всякая идея может быть предметом прямого патетического вдохновения, хотя скряга, разумеется, может быть предметом сатиры. Мир симво-

листов Плеханов считал достойным только пародирования. Он не принимал их всерьез.

Полагая, что в искусстве все зависит от силы таланта и от мировоззрения писателя, Плеханов вслед за Белинским настаивал на важности понятия пафоса творчества как органического проникновения художника в свою идею, горения ею. Тенденция ни в коем случае не должна быть голой, простым силлогизмом. Было очень важно возродить это понятие после утилитаризма «реальной» критики и субъективизма народников. Идея должна войти в плоть и кровь писателя, быть его страстью, верой. Когда писатель «не сделался полным господином своих идей», идеи ему самому «неясны и непоследовательны», тогда произведение делается «холодным», назидательным и нехудожественным. И очень важно при этом знать, что «вина будет падать здесь не на идеи, а на неумение художника разобраться в них, на то, что он <...> не сделался идейным до конца» («Генрик Ибсен»). Дело здесь не во вреде идейности, а в недостатке идейности.

Плеханов указывал на необходимость в художественном творчестве осознанной идейности. Но он признавал случаи, когда писатель может, вопреки ложным сторонам своего мировоззрения, правдиво отразить действительность. Плеханов это показал на разборе произведений Г. Успенского, Каронина.

Но просто ли в обход взглядов? В отличие от многих своих последующих толкователей, Плеханов говорил об отображении жизни вопреки некоторым «сторонам» мировоззрения и «в силу» других его сторон. Надо, чтобы художник сумел пойти против своих ошибочных взглядов. Не всякий, имеющий ошибочные взгляды, способен преодолеть их. Это случается тогда, когда художник идет за логикой жизни, познает ее глубже и отбрасывает первоначальные, хотя и дорогие для себя схемы. Ложная идея убивает талант.

Из всех направлений в поэзии Плеханов предпочитал реализм. Он боролся за реализм последовательно, как в русской, так и в мировой литературе. Начисто отменяя декадентские течения, не видя в них ничего ценного с точки зрения формы, Плеханов вовсе не отстранялся от поисков новых форм. Он только не считал привилегией модернистов решать проблемы колорита, цвета, эвфонии, рифмы, ритма, новых тропов.

Вовсе не нужно никакой особой сосредоточенности декадента над формой, искусства над искусством, чтобы постоянно обогащалась форма. Безыдейность импрессионизма он считал тем его «первородным грехом», который роднит его с карикатурой и мешает ему совершить заявленный в декларациях переворот в искусстве. Затасканные проблемы цвета, колорита легче решаются с позиций «здорового» реализма и философского материализма, чем тех доморощенных субъективистских посылок, которые импрессионисты крадут у идеалистов и интуитивистов. И само интуитивное связано с познанием, а не с уходом от него: это его

¹ Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения. — Т. V. — С. 693.

первая необходимая ступень. Нужно лишь нам самим, поклонникам реализма, сполна почувствовать себя хозяевами положения. «Внимательное отношение к световым эффектам,— писал Плеханов,—увеличивает запас наслаждений, доставляемых человеку природою». Свет, краски, звуки, оттенки — это все краски самой жизни, реализм не должен отказываться от их воспроизведения.

Из определенного понимания природы искусства, его роли в обществе, многосложности его форм вытекали и представления Плеханова о задачах литературной критики. Задача критики тоже общественная: объяснение художественных произведений, их происхождения, значения, специфики. Его подогревала борьба с недавним народническим субъективизмом. Плеханов не раз говорил, что критика не должна говорить искусству, чем оно «должно быть». Критик лишь ограничивается наблюдением, как возникают различные правила искусства в различные эпохи. В этом случае Плеханов любил ссылаться на статью Белинского о Державине (1843), где сказано, что эстетика не предписывает искусству правил, а объясняет его.

Правда, здесь объективность легко перерастает у Плеханова в объективизм. Он слишком настаивал на «невозмутимости» критики, на том, что она «объективна, как физика». Его любимый афоризм: задача критика не в том, чтобы «смеяться» или «плакать»... а чтобы понимать. Но для чего понимать? Очевидно, для того, чтобы реагировать и действовать. Но грешил объективизмом Плеханов больше в теории. В конкретных же оценках Л. Толстого, Некрасова, Ибсена, Г. Успенского, Гамсуна он обнаруживал оценочный подход. Он считал, что и стиль критики должен быть пристрастным: «объективная критика... оказывается публицистической именно постольку, поскольку она является истинно научной»¹. В рецензии на книгу Лансона по истории французской литературы Плеханов стремился изъять объективизм и идеализм из последнего его прибежища. Лансон утверждал, что «личный остаток» всегда остается в произведениях искусства, при всем строгом детерминизме, объясняющем его историческую природу. Но «личный остаток», возражал Плеханов, тоже подчиняется детерминизму: чем оригинальнее, крупнее писатель, тем теснее он связан со своей эпохой.

Чисто плехановская особенность методологии в критике заключается еще в весьма своеобразном учении о двух актах критики: задача критики в том, чтобы «перевести» идеи данного художественного произведения с языка искусства на язык социологии. И еще: найдя «социологический (или общественный) эквивалент», мы потом должны произвести «эстетическую оценку» произведений с точки зрения единства формы и содержания, так как художественные образы — живая одежда «идеологии».

¹ Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения.— Т. V.— С. 186.

Один акт подразумевает другой, они неразрывны. Конечно, критика — это своего рода наука, она не пересказывает произведение искусства, а анализирует и объясняет его. Объяснение может быть только социологическое. Но почему, по Плеханову, необходимо переводить произведение с языка образов на язык логики? Содержание подменять эквивалентом? Разве художественное произведение без того непонятно, не действует, не несет в себе выводов? Не возвращает ли нас это положение к Толстому: искусство действует на чувства, а не на разум? Плеханов сам же с ним спорил. Теперь он хочет «уразуметь» чувства. Плеханов, конечно, неудачно использовал слово «переводить». Он хотел сказать только, что критика объясняет нам те впечатления, которые непосредственно вызывает в нас художественное произведение. Мы не «переводим» их с одного языка на другой, а осознаем то, что чувствуем.

Источник сбивчивости, уступок релятивизму, объективизму и социологизаторству в области критики следует искать в философских и политических ошибках Плеханова.

Плеханов допускал кантианские ошибки в философии. Кант утверждал, что прекрасное существует вне всякого соображения о пользе, партийное суждение не есть чистое суждение. Плеханов комментировал эти тезисы таким образом: «Это вполне верно в применении к отдельному лицу. Но дело изменяется, когда мы становимся на точку зрения общества...» То есть получалось, что отдельный человек может судить беспартийно. Суждение индивидуума также носит общественный характер. Плеханов считал партийным только коллективное суждение, коллективный разум класса или сословия.

Весьма спорными выглядят и следующие утверждения Плеханова, до сих пор вызывающие дискуссии: «Художественное произведение, являясь в образах или звуках, действует на нашу созерцательную способность, а не на логику, именно потому нет эстетического наслаждения там, где при виде художественного произведения в нас рождаются лишь соображения о пользе общества»¹. Польза общества — понятие широкое, и тут никакое «лишь» не будет узким, и вряд ли вообще этот довод стоило выделять как исключаяющий эстетическое наслаждение. Согласно смыслу цитаты, получается, что польза познается рассудком, а красота — «созерцательной способностью», или, как в другом месте говорит Плеханов: в первом случае человеком руководит «расчет», во втором — «инстинкт». Здесь допущено смешение понятий и терминов, старое толстовское деление: искусство — для чувств, наука — для разума. Это старый идеалистический тезис: польза — область науки, красота — область искусства. Возникает и еще вопрос: что же такое эта особая «созерцательная способность»? Плеханов этого не разъясняет и тем еще усугуб-

¹ Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения.— Т. V.— С. 365.

ляет уступки идеализму. Он заявляет, что созерцательная способность суть «суждение вкуса» (вкусовщина, особенно если речь идет об отдельном человеке). Суждение вкуса «несомненно, предполагает отсутствие всяких утилитарных соображений у человека». В этой связи опять выступает неслучайность и двусмысленность прежнего тезиса о переводе художественного произведения с языка образов на язык логики.

Отсюда и остальные ненужные категории — типа «созерцательная способность». Разве есть особая, отрешенная от общего процесса познания созерцательная способность? Эстетическая оценка, по Марксу, — это «особая форма оценки практической». А Плеханов снова исходит из понятия о человеке по Фейербаху, а не по Марксу и приписывает ему «чистую оценку», без примеси утилитаризма.

Плеханов делал уступки и вульгарному материализму, дарвинизму, когда заявлял: «В искусстве выражается не только общественная, но и биологическая сущность человека». Как это всегда бывает при уступках различным учениям, они нередко объединяются эклектически. Плеханов, действительно, пытался помирить Канта с Дарвином, когда заявлял, что свойственный людям дух противоречия «коренится в свойствах человеческой природы» («Письма без адреса»). Окружающая среда, конечно, воздействует на человека. А что же дальше? А дальше все строится по Канту: «Он (человек) сочетает их по известным общим законам». Именно Кант считал, что законосообразность заложена в разуме человека, а поток внешних впечатлений из жизни хаотичен и недостоверен. Компромисс заключен и в такой фразе: «Идеал красоты, господствующий в данное время, в данном обществе или в данном классе общества, коренится частью в биологических условиях развития человеческого рода <...>, а частью — в исторических...»¹. Но биология в идеалах красоты решительно ничего не объясняет.

Заставляет ли эта неверная мысль поставить под подозрение другое высказывание Плеханова, приведенное выше: природа человека делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия, а общественная жизнь делает эту возможность реальностью? Мысли, близкие по внешности. Думается, они совершенно разные. Первая формулировка верна, если ее не доводить до абсурда. Действительно, человек должен сначала существовать биологически, обладать способностями видеть, слышать, без чего ни о какой эстетике в общественном смысле не может быть и речи. Это биологическая предпосылка возможности эстетики, но не ее источник. А во второй цитате речь идет именно о биологии как частичном источнике понятий красоты, идеалов. Это уже теоретическая ошибка.

Сбиваясь временами на узкое, антропологическое понимание материализма, Плеханов в ряде случаев шел на уступки узкопсихологическим объяснениям идеологических понятий и категорий эстетики. Так, еще в книге «О развитии монистического взгляда на историю» его соблазнила схема Брюнетьера относительно развития идеологий по признаку их сходства и противоположности, по закону антитезы. Предлагалась чисто формальная смесь эпох по контрасту, без объяснения подлинно исторических и социальных их своеобразий. И здесь Плеханов легко подпадал под власть чисто психологических, наглядных, но, увы, неубедительных объяснений причин смены вкусов, идеалов. Более того, психология начинает уже подчинять себе и остатки социологии, которая становилась чистой фразой. «Борьба классов приводит в действие психологический закон противоречия (антитезы)»¹. Классовая борьба играет роль как бы только детонатора, а подлинным двигателем вкусов является психология с ее особым законом «противоречия». Закон оказывается заранее заданным. Его нужно было только привести в действие. Плеханов сочувственно ссылаясь на И. Тэна, который объяснял искусство психологией данного времени. Плеханову казалось, что все дело только в том, чтобы психологию объяснить материалистически, структурой экономического развития. Но дело опять же не в психологии, хотя бы и правильно объясненной.

Законы «антитезы», «противоречия», «симметрии» — это все уступки антропологизму, дарвинизму, кантианству. Согласно этим учениям, такие законы коренятся в строении человеческого тела, психики или ума. Плеханов блестяще объяснял смену форм искусства во Франции XVIII века классовыми, историческими причинами, но порой перемену вкусов объяснял и некоей модой по контрасту, по симметрии, что было его ошибкой и проявлением непоследовательности как марксиста.

Обратимся теперь к историко-литературной концепции Плеханова, еще недостаточно изученной как целое, во всех своих компонентах. За некоторыми исключениями, она явно восходит к концепции Белинского, Плеханов даже шире, чем Чернышевский, возродил историко-литературную концепцию Белинского. Правда, звенья этой концепции развиты неодинаково. Но у Плеханова нет ни всеядности академистов, вроде Пыпина, ни нигилизма по отношению к дворянской литературе, как у Михайловского. Он, как марксист, учитывает ценный вклад в литературу Герцена. Впрочем, некоторый налет пренебрежения к дворянским писателям у него, как и у Михайловского, чувствуется. Он явно предпочитал писателей разночинного и пролетарского этапов. Но желание трезво оглянуться назад и быть объектив-

¹ Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения. — Т. V. — С. 708.

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. — М., 1936. — Т. III. — С. 99; Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения. — Т. V. — С. 297, 303, 304.

ным у него было. Сам марксистский подход обязывал Плеханова воскресить интерес ко всем эпохам, осмыслить их заново. Что же касается последнего звена концепции, связанного с осмыслением пролетарского периода освободительной борьбы и литературного развития, то это чисто новаторский вклад Плеханова как марксиста.

Плеханов заявлял, что Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев и Л. Толстой — поэты «высшего дворянского сословия», герои у них в основном из дворян, изображение народа отсутствует. Это, конечно, узкое, неверное определение сущности творчества названных классиков. Были у Плеханова заявления и о том, что рабочий класс Пушкина не поймет. Но сам Плеханов в других статьях снимал крайности некоторых своих суждений.

В письме к С. М. Степняку-Кравчинскому в 1888 году он предлагал совместно написать книгу «Правительство и литература в России», своеобразный «мартиролог» (идея Герцена) от Радищева и Новикова до Чернышевского: о жертвах, которые несла русская литература как участница освободительной борьбы. Речь шла о карах и ссылках, постигших Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Плещеева, Достоевского. Следовательно, Плеханов ценил жертвы, принесенные дворянами в борьбе. Он даже упрекал Чернышевского за крайнее утверждение, будто бы до Гоголя не было изображения народа в русской литературе. Плеханов указывал, что надо учитывать формы народности и уровни общественного развития. Совершенно по Белинскому Плеханов заявлял, что с самого начала XVIII века русская литература стала развиваться по двум направлениям: «идеальному» — от Ломоносова и «сатирическому» — от Кантемира.

Но не следует преувеличивать значение этой историко-литературной схемы. Она собирается нами по частям из немногочисленных заявлений Плеханова и подробно им не разработана. По-видимому, она получила бы свое завершение в труде по истории русской общественной мысли, если бы он был закончен. В практических оценках современной литературы, в особенности Л. Толстого, уничижительное отношение к «бытописателям дворянских гнезд» с оглядкой на их родословную, начиная от Пушкина, нет-нет да и сказывалось у Плеханова.

Следы целостной концепции больше чувствуются в плехановских оценках русской революционно-демократической критики, т. е. Белинского, Чернышевского и Добролюбова, которых он очень высоко ценил и сумел разъяснить с замечательной глубиной. Это было ближайшее наследство, которое надо было отстоять, осознать и использовать. Эти мыслители и критики возвышались над народниками и вызвали особую симпатию Плеханова.

Плеханов чувствовал в трудах Белинского, Чернышевского нечто родное себе, зачатки тех исканий «правильной теории»,

которые в конце концов нашли свой исход в распространении марксизма в России, в чем первая по времени заслуга принадлежала самому Плеханову.

Вся история нашей критики и философии нуждалась в новом освещении, в критической переработке. Плеханов, в свою очередь, нуждался в опоре на русских демократов в конкретной борьбе с народниками, декадентами, реакционерами. Как это ни странно, ошибки Плеханова, его упрощение диалектики, материализма побуждали его иногда «опираться» на Белинского и Чернышевского, на незавершенность их систем. Это особый вопрос, но он специфичен для Плеханова.

Плеханов заимствовал у Белинского положение о специфике искусства (образность), его предмете, единстве формы и содержания, общественно активной роли. Но Белинский решительно осуждал «искусство для искусства». Плеханов видел в этом плоды утилитаризма и просветительства. Сам он, как мы знаем, считал, что существуют такие эпохи, когда подобные теории оправдывают себя (Пушкин в 30-х годах, французские романтики перед 1848 годом). Пожалуй, уступал Плеханов Белинскому и в понимании диалектических тонкостей психологии художественного творчества. Плеханов слишком огрублял, схематизировал этот вопрос: творчество для него — простой идеологический акт, проявление взглядов, а не познавательное воспроизведение действительности, полное неожиданностей и противоречий.

Некоторые исследователи (А. Фомина, отчасти М. Розенталь) упрекают Плеханова за то, что он будто бы прошел мимо богатства конкретного исторического анализа литературно-критической деятельности Белинского. Верно, что в статьях, непосредственно посвященных критике, Плеханов больше уделяет внимания его философской эволюции. Может быть, Плеханов слишком умозрительно анализировал философские искания Белинского, не попытался выяснить вопрос о том, интересы какого сословия отразил Белинский в своей деятельности. Но в многочисленных попутных суждениях о нем он использовал критические суждения Белинского о Пушкине, Гоголе, Лермонтове. Плеханов больше всех сделал для истолкования взглядов Белинского. Он рассмотрел его философскую эволюцию в связи с эволюцией мировой философской мысли, с немецкой классической философией. Масштаб Белинского позволял ему сравнивать русского мыслителя с Шеллингом, Фихте, Гегелем, Фейербахом. Эта «лессенка» вызывала впоследствии много нареканий на Плеханова: он подчинил развитие русского мыслителя немецкой философии. Но именно Плеханов впервые серьезно сделал эти неизбежные сопоставления. Белинский знал системы этих философов, взгляды Белинского формировались под влиянием главных течений мировой философии. Плеханов избрал для специального рассмотрения период «примирения» критика с русской действительностью не потому, что это вообще наиболее сложный, запу-

танный момент в развитии Белинского, вызывавший либо злобные выпады его противников, либо либерально обтекаемые характеристики. Не всякому по силам разобраться в «примирении» Белинского. Главное, что привлекло Плеханова именно к этому эпизоду философских исканий Белинского, состоит в том, что в период «примирения» Белинский впервые порвал с традиционными до него романтическими формами протеста и стал создавать предпосылки для правильных исканий революционной теории. Само примирение, конечно, было ошибкой, результатом релятивистски понятого требования диалектики принять всю действительность как факт, требующий анализа.

Плеханов справедливо почувствовал в исканиях Белинского начало того пути русской мысли, который сделал ее способной принять марксизм, раскрыл все величие обращения Белинского к действительности. Он показал и главные результаты нового подхода Белинского к действительности, особенно в период отказа от примирения с нею. Это означало, что критик отказывался от абсолютного идеализма в пользу диалектики. Справедливы и многие другие тонкие суждения Плеханова: в эпоху «примирения» Белинский нередко злоупотреблял априорностью, логическими построениями, пренебрегал фактами, впадал в объективизм. Отворачиваясь от временного, он отворачивался от всего исторического, хотя, казалось бы, ради него было вызвано само примирение. Так не до конца понятая диалектика и релятивизм вели Белинского к новой метафизике.

Плеханов сам не все до конца правильно понял в философской эволюции Белинского. Это особенно касается оценки последних этапов эволюции Белинского. Выйдя из примирения и освоив диалектику, Белинский затем, по словам Плеханова, сделался «просветителем» и начал изменять диалектике. Просветительство Плеханов понимал как простое проявление тенденциозности, навязывание определенных требований искусству. Форма материализма Белинского обозначалась им как чистое «фейербахианство». Но это звучит у Плеханова неконкретно, бездоказательно, по аналогии с философской эволюцией Чернышевского. Развитие Белинского подчинялось заранее принятой схеме. Плеханов цитировал одни и те же беглые упоминания в переписке Белинского о «фихтеанстве», в котором он «почувствовал робеспьеризм». Но как это выразилось в его статьях, Плеханов не показывает. Ему важно только соблюсти «лесенку»: от Шеллинга, к Фихте, от Фихте к Гегелю, от Гегеля к Фейербаху.

Неверно утверждение Плеханова и о том, что, меняя свои философские и общественные взгляды, Белинский якобы в эстетических суждениях оставался неизменным. На основе этой эстетической стабильности Плеханов пытался сформулировать и эстетический кодекс Белинского. Сама по себе попытка уловить постоянные, повторяющиеся требования Белинского к искусству не является ошибочной. Но Плеханов рассматривает кодекс как

нечто остановившееся, застывшее, верное для всех периодов развития Белинского.

Вот основные пункты кодекса Белинского по Плеханову: искусство должно показывать, а не доказывать, мыслить образами; поэт должен изображать жизнь, как она есть, без прикрас и искажений; идея художественного произведения должна быть конкретной, целостной, охватывающей весь предмет, а не отдельную его сторону; соответственно и его форма должна быть единой; содержание и форма должны быть едины¹. Возникают недоумения и вопросы. Зачем надо было Плеханову специально требовать единства сначала содержания, потом формы отдельно друг от друга, если есть особый пункт об их взаимном единстве? Выражение «конкретная идея» слишком напоминает немецкую идеалистическую терминологию. Некоторые пункты повторяются или вообще не относятся к кодексу, как, например, самый первый из них: он говорит об общем определении специфики искусства. Думается, проблему кодекса надо решать заново на основе учения Белинского о художественности.

В основе интереса Плеханова к Чернышевскому, которому он посвятил столько своих работ, лежало то же, что и в основе интереса к Белинскому. Если Белинский для него — «родоначальник» русских демократов, то Чернышевский — «самый их крупный представитель».

Диссертация Чернышевского является дальнейшим развитием тех взглядов, к которым Белинский пришел в конце жизни. На примере Чернышевского Плеханов смог доказать, как важна философия Фейербаха, с которой и он сам сильно связан. Достоинство Чернышевского, по Плеханову, — в опоре на принципы историзма и материализма, а недостатки — в непоследовательном применении их. Плеханов ставит в заслугу Чернышевскому следующие его самостоятельные открытия. История искусства, говорил Чернышевский, служит основанием теории искусства, без истории предмета нет и его теории. Гениальным открытием Чернышевского Плеханов считал также утверждение зависимости эстетических понятий от экономического бытия. Плеханов глубоко объяснил связь между антропологическим принципом в философских воззрениях феербахианца Чернышевского и всей системой его эстетических категорий.

Плеханов показал сильные и слабые стороны диссертации Чернышевского. Он вскрыл непоследовательность Чернышевского как результат его идеализма в области общественных отношений. Прекрасное в природе выше прекрасного в искусстве, заявлял Чернышевский; и в то же время Чернышевский считал, что прекрасное — это то, что соответствует «нашему понятию» о прекрасном, понятию о жизни, какой она должна

¹ См.: Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения. — Т. V. — С. 211—212.

быть. Последнее выглядит очень слабым в философском отношении, хотя и вытекает из просветительского идеала. Не поправляет дела и заявление: идеал вытекает из «здоровых стремлений натуры человека».

Но Плеханов сам при этом недоучитывал следующее: критикуя Чернышевского за узкий подход, он не увидел его боли за человека. В. И. Ленин пометил на полях книги Плеханова о Чернышевском: «Из-за теоретического различия идеалистического и материалистического взгляда на историю Плеханов просмотрел практически-политическое и классовое различие либерала и демократа». Плеханов считал, что не из самой природы искусства, а из активного «просветительства» проистекали требования Чернышевского к искусству, чтобы оно «объясняло жизнь» и выносило «приговор о явлениях ее». Вместе с просветительской оболочкой Плеханов отбрасывал и революционную сущность эстетики Чернышевского. «Приговор над действительностью» Плеханов объявлял идеалистическим тезисом. Здесь проявлялась оппортунистическая созерцательность самого Плеханова.

Гораздо меньше внимания Плеханов уделял Добролюбову и Писареву. Он считал Добролюбова в теоретическом отношении учеником Чернышевского, но с меньшей рассудочностью. У Добролюбова Плеханов отмечал природное дарование критика, которому, впрочем, сильно мешала публицистика. Но Плеханов вовсе не против публицистики. Он только хочет сказать, что Добролюбов был бы еще более сильным публицистом и критиком, если бы эти обе области сознательно размежевались в его деятельности. Публицистика бы вышла к своим прямым темам и не путалась бы в специфических литературных проблемах, а литературная критика занималась бы своим делом, не впадая в дидактизм и в рассуждения «по поводу» художественных произведений.

На этой основе Плеханов делает ряд метких замечаний о так называемой «реальной критике» 60-х годов. С явной симпатией он отмечает ее общественный пафос, что она «не предписывает, а изучает», не навязывает автору своих мыслей. Но он не принимает ее грубый, чисто просветительский утилитаризм, когда литературе отводится служебная роль. Плехановская точка зрения, изложенная в статье «Добролюбов и Островский», закрепила представление о «реальной критике» как отказывающейся от эстетического воспитания читателя.

Статьи о писателях-народниках — Г. Успенском, Каронине, Наумове — не ставили цели подробного изложения их народнической теории. Статьи построены на выявлении живого и мертвого в их взглядах и в творчестве. Эти статьи — нечто принципиально новое в русской критике: никто никогда еще не анализировал так писателей-народников. В приемах Плеханова есть зачатки «теории отражения». Борясь с народниками, Плеханов

любил этих писателей за доставляемый ими материал против их же собственных доктрин.

Главный вывод Плеханова чрезвычайно методологически важен: «Народничество как литературное течение, стремящееся к исследованию и правильному истолкованию народной жизни, — совсем не то, что народничество как социальное учение, указывающее путь «ко всеобщему благополучию». Первое не только совершенно отлично от другого, но оно может, как мы видим, прийти к прямому противоречию с ним»¹.

Представляют интерес сильные и слабые стороны суждений Плеханова о разночинном этапе русской литературы вообще и народнической беллетристики в частности.

Как бы продолжая развивать формулу Михайловского «разночинец в литературу пришел», Плеханов подробно характеризует самый тип разночинного деятеля. Этот прием не совсем строго научен с точки зрения марксизма. Суммарную характеристику деятеля вообще давал еще Писарев, говоря о своих «реалистах». При этом Плеханов применял многие формулы из арсенала народников (например, «разночинец — наш мыслящий пролетариат»). Вслед за народниками Плеханов считал разночинную интеллигенцию особым классом, сословием страдальцев за народ. Тип разночинца обладает следующими качествами: он не может жить без дела; ему, в отличие от дворян, некогда бредить разочарованием и предаваться рефлексии; он обязательно специалист в какой-нибудь прикладной области — химик, ботаник, медик; ему свойственны общественные интересы, по какой-то причине, видимо, по практицизму своему, он в ссоре с искусством; прежних учителей жизни — Ж. Санд, Бальзака — он сменил на Сен-Симона, Луи Блана; по самому своему общественному положению он борец за права трудящихся людей; обуреваем поэзией подвига, грубоват в манерах; разговаривает не цветисто, но дельно; иностранных языков не знает, потому что всю свою жизнь посвятил борьбе за кусок хлеба; если он еще к тому же и писатель, то целиком посвящает себя изображению жизни народа, решению «проклятых вопросов». Такую характеристику народнику-разночинцу давал Плеханов, во многом следуя за Михайловским.

Как непреложный факт Плеханов утверждал, что писатели-разночинцы — художники-социологи, что у них общественная проблематика снижает художественность их творений, они публицистичны; народническая беллетристика рисует нам не индивидуальные характеры и не душевные движения личностей, а привычки, взгляды и, главное, общественный быт массы. Эти особенности можно найти в творчестве Златовратского, Наумова и у более аналитических умов, таких, как Г. Успенский, Каронин. Одни меньше, другие больше искали разгадку исторической

¹ Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения. — Т. V. — С. 71.

формации, условий жизни крестьян. У Г. Успенского один из героев очерка «На Каспии» говорит: «теперича вобла сплошь пошла»; точно так же и русский народ живет «сплошной жизнью». Характер жизни земледельцев не дает большого простора и размаха художнической кисти. А народническое «учение» тем более сужало круг воспроизведения. Индивидуальность человека была скована и не развивалась. А «доктрина» велела восхищаться «сплошной» жизнью в общине.

Ярким примером губительного воздействия ложных идей на писателя в глазах Плеханова было творчество Льва Николаевича Толстого.

Противоречия у Л. Н. Толстого были более сильными, чем у народников. Но Плеханов сузил задачу своего исследования. Он свел оценку Толстого к оценке его учения, почти не касаясь художественного творчества писателя. Противоречия замыкались внутри мировоззренческой сферы и как бы противопоставлялись творчеству.

Критические отзывы Плеханова о Толстом-проповеднике были вызваны «симптоматическими ошибками» выступлений либеральных и даже прогрессивных журналов и газет в юбилейном 1908 году и затем под впечатлением смерти писателя, в атмосфере богостроительских увлечений, ревизии демократических традиций. Буржуазная пресса объявляла Толстого «учителем жизни».

В. И. Ленин писал Горькому в январе 1911 года: «Насчет Толстого вполне разделяю Ваше мнение, что лицемеры и жулики из него святого будут делать. Плеханов тоже взбесился враньем и холопством перед Толстым, и мы тут сошлись»¹. Толстой-богоискатель сам являлся выразителем «упадка настроения» в обществе, писал Плеханов. Он своим «непротивлением» полностью осуждал наше освободительное движение. Нужны не «книксены» перед Толстым, а трезвое осознание, какими общественными условиями вызвана болезнь — «толстовство». Ведь не впервые в русской литературе великие писатели оказываются жертвами безвременья и неверных теорий. Таковы были Гоголь, Достоевский, ими овладевала «болезнь покаяния», говорит Плеханов.

Специально учение Толстого разобрано Плехановым в статье «Смещение представлений». Заглавие взято у самого Толстого. Так названа одна из вероучительских его статей. Плеханов разбирал парадоксальные примеры непротивления по Толстому на основе якобы «правильно» понятого учения Христа. Едко высмеивал Плеханов модные попытки «дополнить» «толстовство» «марксизмом» (статья «Карл Маркс и Лев Толстой»). Плеханов удивительно близко подходил к сути дела. Но, верно указав границы положительного и отрицательного, даже ссыла-

ясь на художественную силу писателя, Плеханов не связывал воедино противоречия во взглядах и творчестве Толстого, он считал их лишь причудами «барина». Мертвая констатация «пользы» от художника Толстого для современного движения, которое он явно не понимает и не принимает, есть в статье «Карл Маркс и Лев Толстой»: «Написанная великим художником яркая картина совершаемых палачами жестокостей возбудила против правительства общественное мнение...» Итак, по Плеханову Толстой оказывается в каком-то смысле «зеркалом революции». Но Плеханов отвлекался от проблемы крестьянства как основы протеста Толстого. Все Плеханов сужал и сводил к простой бесплодности учения: «но прямая его проповедь ничего не дала», палачи продолжали свое дело, точно и не слышали просьб Толстого, «толстовская проповедь не пугает эксплуататоров». Максимально близко к правильному, диалектическому решению проблемы Плеханов подошел в следующих высказываниях: «Нравственная проповедь гр. Л. Толстого вела к тому, что, — поскольку он занимался ею, — он, сам того не желая и не замечая, переходил на сторону угнетателей народа»¹. Плеханов говорит о бессознательном переходе на позиции класса угнетателей, не исследуя специфических крестьянских противоречий. Переход констатируется как выражение слабости графа. А где же источник его силы? «Не будучи в состоянии заменить в своем поле зрения угнетателей угнетаемыми, — иначе сказать: перейти с точки зрения эксплуататоров на точку зрения эксплуатируемых, Толстой, естественно, должен был направить свои главные усилия на то, чтобы нравственно исправить угнетателей, побудив их отказаться от повторения дурных поступков». Значит, переход Толстого был только допущен Плехановым как возможность, но на самом деле он не произошел. А между тем в этом пункте Плеханов приближался к самой сути дела. Он и в другом месте возвращался к ней. Самым ценным у Толстого оказывалось все же художественное творчество, и проповедь не была сплошным заблуждением. «Значение толстовской проповеди заключалось не в ее нравственной и не в ее религиозной стороне. Оно заключалось в ярком изображении той эксплуатации народа, без которой не могут существовать высшие классы». Сила Толстого в срывании масок, в обличении, и она имеет своим источником, между прочим, также и проповедь. Но чья эта проповедь, какого класса, как сочетаются в ней сила и слабость? Все это Плехановым не исследовано. Плеханов считал Толстого заблудившимся дворянином, парадоксалом. Ни в искренность его протеста, ни в демократизм его он не верил. Плеханов говорил, что Толстой остался в стороне от освободительного движения.

Были в литературе 90—900-х годов явления, о которых Плеханов говорил без всякой тени уважения. Декаденты были для

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 48. — С. 11.

¹ Плеханов Г. В. Искусство и литература. — С. 701.

него выразителями буржуазной корысти, явлением антихудожественным и реакционным.

Плеханов резко критиковал суждения Д. С. Мережковского, З. Гиппиус, Д. В. Filosofova, выпустивших в 1908 году в Мюнхене на немецком языке книгу «Царь и революция», проникнутую мистическим анархизмом, ницшеанским взглядом на Европу и Россию. Его возмущало заявление в книге, что русские декаденты достигли величайших вершин мировой культуры. Революция 1905 года вызвала общественную активность всех кругов буржуазной интеллигенции. Но потом она во всем «разочаровалась». Проклиная в период «позорного десятилетия» демократию, она в испуге ухватилась за различные реакционные теории, увлеклась богостроительством. Символизм — это «нечто вроде свидетельства о бедности», говорил Плеханов, он возник из страха перед реальностью. Уже импрессионисты-живописцы были равнодушны к идейному содержанию искусства, свет был главным действующим лицом в их картинах. Кубисты — это крайний индивидуализм, «чепуха в кубе!».

Для символистов реально только собственное «я». Они, начав с «культы красоты», кончили «безобразием», «оргиями субъективизма», «эротическим умопомешательством». Все их произведения пронизаны «мистическим анархизмом». З. Гиппиус писала: «Я считаю естественной и необходимейшей потребностью человеческой природы — молитву... Поэзия вообще, стихосложение в частности, словесная музыка — это лишь одна из форм, которую принимает в нашей душе молитва». Декаденты уверяли, что субъективное «я» оторвано от другого субъективного «я». Плеханов уличал их поэтику в определенной вредной идеологической настроенности.

Плеханов не обманывался и предупреждал других, чтобы они не обманывались некоторой активизацией символистов после 1905 года. Часть декадентов примкнула к рабочему движению, войдя в ту фракцию, которая казалась ей самой «левой». Минский был редактором «Новой жизни», Бальмонт объявил себя на это время кузнецом, кующим боевые стихи на столбах той же газеты. Но эти господа внесли в названную фракцию свойственные им буржуазные идеологические предрассудки. «Подобное промежуточное общественное положение, — предостерегал Плеханов, — больше всего способствует политическим и всяким другим колебаниям между буржуазией и пролетариатом». Глубоко вскрывал Плеханов цену мелкобуржуазного анархизма и бунтарства, легко прибегавшего к внешней символике в современной ему мировой литературе, связывал эти процессы с процессами в русской литературе.

Перед Плехановым, естественно, не раз возникал вопрос об исторической неизбежности появления нового, пролетарского искусства. Плеханов выводил необходимость его появления как из «узко» партийных задач, так и из объективного развития совре-

менной культуры, когда каждый класс ковал свое духовное оружие, а пролетариат представлял собой самую передовую силу. Но, сумев, как никто до него в России, разглядеть историческую неизбежность появления пролетарского искусства, Плеханов слишком узко смотрел на самый его характер, то весьма превратно истолковывал появлявшиеся его первые образцы.

Еще в 1883 году группа «Освобождение труда» подготовила в Женеве сборник стихотворений «Песни труда», к которому Плеханов написал предисловие под названием «Два слова читателям-рабочим». Уже в начальном заявлении, что «у каждого общественного класса также есть своя поэзия» и что она «теряет всякий смысл для другого класса», было нечто сектантское, вульгарное, намекавшее на какую-то особую пролетарскую культуру, оторванную от всей предшествовавшей культуры человечества и не являющуюся ее закономерным развитием и критической переработкой. Кошунственно звучало заявление: «Рабочий просто не поймет внутреннего содержания» романа Пушкина «Евгений Онегин». Плеханов проявлял особую чуткость к революционной поэзии Некрасова, Гейне, Шевченко. Верно ставил вопрос и об особых пролетарских интересах, которые должны быть отражены в поэзии. Он был прав, заявляя, что пролетариат — истинный представитель «труда и разума», что у него «возвышенные идеалы». Но все же в общем вопрос им ставился узко. Плеханов совершенно не принимал во внимание художественную сторону этой новой поэзии.

Он бился над этими вопросами много и упорно. Анализируя венецианскую выставку живописи в 1905 году, Плеханов отмечал, что современное буржуазное искусство односторонне в своей тематике, тенденциозно и сглаживает жизненные противоречия, совершенно «глухо к стремлениям рабочего класса». Привилегированные, эксплуататорские классы не могут пойти дальше сострадания, филантропии, жалости по отношению к пролетариату, лучшие из них могут лишь вежливо пожелать голодным «доброй ночи». «Благодарствуйте, добрые люди! — восклицает Плеханов. — Но ваши часы отстают: ночь уже кончается, начинается «настоящий день»¹. Слова курсивом напоминали название статьи Добролюбова «Когда же придет настоящий день?». Вместе с пролетарским движением этот день пришел. Не зная тогда еще неопубликованной переписки Ф. Энгельса с писателем М. Гаркнесс, Плеханов, так же как и Энгельс, требовал, чтобы рабочий класс получил достойное место в современном искусстве как реальная и решающая сила истории.

Плеханов неустанно подчеркивал, что с появлением пролетарского движения должен измениться и реализм, его формы, сюжеты, идейная тональность. У многих современных писателей Плеханов старался не пропустить ни одной нотки в пользу его мне-

¹ Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения. — Т. V. — С. 456.

ния, что реализм переживает обновление. Даже непролетарские писатели испытывали на себе влияние этой тенденции.

Плеханов мастерски выявляет те идеологические затруднения и тупики, в которые заходила мысль народнических, буржуазных писателей вследствие отвлеченности понимания ими перспектив общественного развития, утопичности их идеалов. Верное наблюдение над фактами нередко приводило писателей к необходимости изменить свое мировоззрение, принять такую точку зрения, которая дает правильное решение вопроса.

И герои Г. Успенского, и герои Каронина могли найти для себя исход, а писатели — свой художественный успех в изображении результатов исканий смысла жизни, если бы они поняли смысл переживаемой ими поворотной эпохи. Для этого надо покончить со своими предрассудками. Только рабочее движение, пролетарская среда, движение «снизу вверх» подводит к тем вопросам, к которым «сверху вниз» подошла передовая, марксистская интеллигенция. «А раз возникают в голове рабочих эти великие вопросы, то можно сказать, что в стране уже начинается историческое движение, способное вдохновить самого великого художника»¹. Плеханов цитирует Ф. Лассалья, который (кстати, после известной переписки с Марксом и Энгельсом по поводу собственной драмы «Франц фон Зикинген», переписки, неизвестной Плеханову, но в которой вожди пролетариата высказали много аналогичных суждений о конфликтах, связанных с ролью народных масс в истории) также писал об обновлении искусства: «Перед величием подобных всемирно-исторических целей и порождаемых ими страстей бледнеет всякое возможное содержание трагедии индивидуальной судьбы».

Разрешалась, наконец, вековая проблема, поставленная еще Белинским и скорректированная Щедриным, об изображении положительного начала в жизни. Плеханов констатировал открывавшуюся новую историческую перспективу в решении этой проблемы. Если писатели научатся «сознательно» изображать положительные стороны в связи с появлением на исторической сцене пролетариата, то «это будет большим шагом вперед в развитии нашей художественной литературы»².

Плеханов старался предугадать возможный художественный метод нового искусства. В его рассуждениях выдвигался тезис о непереносимом сочетании романтизма с реализмом, о том, что новое искусство, будет изображать не только то, что есть, но и то, что будет, желаемую, лучшую жизнь. Эту любопытную проблему он развивал в связи с оценкой диссертации Чернышевского и его писательского опыта. Смесь реализма с «идеализмом» (т. е. «романтизмом») вообще свойственна искусству новых общественных слоев, стремящихся к своему освобождению. Жизнь господствующих классов кажется им достойной осуждения, и прие-

мы художников, воспроизводящих эту жизнь, кажутся искусственными. Новый класс выдвигает своих художников, которые в борьбе со старой школой выступают как реалисты. Но жизнь, к которой они апеллируют, есть «хорошая жизнь», как она должна быть согласно понятиям нового класса. А эта жизнь еще не совсем сложилась: ведь новый класс только еще стремится к своему освобождению; она в значительной степени сама остается еще идеалом. Поэтому и искусство, созданное представителями нового класса, будет представлять собой «своеобразную смесь реализма с идеализмом». Плеханов считает, что перед фактом такого сплава стареют и самые передовые эстетические теории, они не схватывают качественного своеобразия нового искусства. Упрек направляется и в адрес эстетической теории самого Чернышевского. «Об искусстве, представляющем собою такую смесь, нельзя сказать, что оно стремится к воспроизведению прекрасного, существующего в действительности. Нет, художники такого рода не удовлетворяются и не могут удовлетворяться действительностью; им, как и всему представляемому ими классу, хочется частью переделать, а частью *дополнить* ее сообразно своему *идеалу*. По отношению к *таким* художникам и к *такому* искусству мысль Чернышевского была ошибочна»¹.

С этим очень смелым и любопытным тезисом Плеханова нельзя не согласиться. Действительно, новый реализм требовал и новой эстетической теории. Но Плеханов тут же начинал допускать нечеткость в трактовке вопроса о том самом «идеализме», который нужно добавлять к новому реализму. Им оказывались уже не идеалы и та новая жизнь, которую еще надо было разгадать, предугадать, а «приговор» над действительностью, которого требовала еще «старая» эстетика Чернышевского. Такое требование от искусства Плеханов считал уступкой идеализму со стороны Чернышевского и Добролюбова.

Вот слова Плеханова: «...эстетическая теория Чернышевского и Добролюбова сама была своеобразной смесью реализма с идеализмом. Разъясняя жизненные явления, она не довольствовалась констатированием того, что *есть*, а указывала также, — и даже главным образом, — то, что *должно быть*. Она *отрицала* существующую действительность...», но не сумела «дать ей социологическую основу» — идею отрицания². Можно спросить Плеханова: разве реализм заключается только в простом констатировании? Кажется, Плеханов просто не сладил с идеей сочетания объективного и субъективного в искусстве и приписал последнее специально придуманному «идеализму».

Под идеализмом Плеханов подразумевал все то же «просветительство», «приговор над действительностью». Тенденциозность искусства оказывалась внешним привеском, примесью к искусству, его гадательной частью.

¹ Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения. — Т. V. — С. 91.

² Там же. — С. 158.

¹ Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения. — Т. V. — С. 279—280.

² Там же. — С. 280, 281.

Большой интерес представляют немногочисленные, сложные и противоречивые высказывания Плеханова о Максиме Горьком. Этот писатель был качественно новым пролетарским художником. По логике рассуждений Плеханова, он должен был восторженно приветствовать появление реалистических произведений Горького, в особенности романа «Мать» как подтверждения своих теоретических прогнозов. И действительно, он противопоставлял М. Горького декадентам, всему буржуазному искусству как пример новой, пролетарской литературы. Кстати, в отличие от Михайловского, Плеханов вовсе прошел мимо ранних романтических произведений писателя, прославлявших босяков. Плеханов ценит в Горьком его пролетарскую направленность. Печальным явлением в горьковском творчестве была его «Исповедь» и богостроительские тенденции. Плеханов с сожалением вынужден был критиковать за них писателя: «Только марксизм мог бы вылечить Горького. Чем ушибся, тем и лечись». Правда, при этом проявлялось у Плеханова нечто и меньшевистское. Горький в романе «Мать» взялся быть проводником марксизма. Плеханову не нравится ленинский курс романа. Горький — только художник. Он мало годится для роли проповедника марксизма. Языком логики он говорить не умеет. Вот где пригодилось Плеханову разделение логики и чувств, познания и «созерцательной способности» в искусстве.

В предисловии к третьему изданию сборника «За двадцать лет» Плеханов называл Горького «человеком со многими недостатками» и «утопистом». В каком же смысле? В смысле «идеализма»? В романе «Мать» он выразил веру в ленинскую теорию пролетарской революции, в скорую победу. Это и есть «утопизм». На самом деле в таком утверждении ярко выразился меньшевизм Плеханова. Он с иронией назвал «Мать» произведением с «романтическим оптимизмом».

Но в отзыве о «Врагах» Плеханов глубоко оценил историческую роль Горького, сумевшего создать новаторские «сцены», изобразить «психологию рабочего движения». Плеханов подвел социологическую основу под новый героизм рабочей массы: «Его тяготение к массе прямо пропорционально его стремлению к независимости, его сознанию собственного достоинства, — словом — развитию его индивидуальности»¹. Способ производства сплавляет рабочих, производственные отношения также сплавляют. Пролетарий чувствует себя величиной, будучи сложным с другими частями. Рабочие — это сильные люди, знающие свою цель. Внешняя недостаточная героичность их действий выкупается сознанием своей общей цели. Им не нужна в традиционном понимании героичность — плод отчаяния, романтизма. Здесь героизм построен на верном расчете. Во «Врагах» изображен героизм массы, ее спокойная решимость, героизм долга перед

коллективом. Павел Рябцев жертвует собой не потому, что он лучше других, а потому, что другие «лучше» его. Старик Левшин говорит: «Потревожат лучших, которые дороже тебя, Пашок, для товарищеского дела».

Все благодушные схематических построений Плеханова относительно «психологии рабочего движения», упований на новый героизм пролетариев ради «товарищеского дела» ярко выступает перед нами в свете исторической дистанции. Прожитое послереволюционное семидесятилетие изобиловало фактами, чрезвычайно омрачающими представления о чистоте пролетарского сознания. В нем обнаружилось много индивидуалистического, своекорыстного: рабочие писали на рабочих доносы, во «врагах народа» оказывались миллионы ошельмованных людей, для рабочих новая власть завела лагеря и тюрьмы, и сыновья отвечали за отцов, расстреливали без суда и следствия, и была до основания потрясена всякая психология и, прежде всего, психология рабочего движения. Плеханову и в голову не могло прийти, какие чудовищные извращения элементарной нравственности будут допущены тоталитарной рабоче-крестьянской властью. Жесткую логическую схему выстроил Плеханов, кабинетный марксист, оторванный от России, от жизни. Как же снова не вспомнить учение о вечных человеческих духовных ценностях, возвышавшихся над классовой схваткой, о которых с такой настойчивостью твердили С. Н. Булгаков и Д. С. Мережковский, а до них — Достоевский и Лесков, сердцеведы и знатоки русской жизни, русского народа.

¹ Плеханов Г. В. Избр. философ. произведения. — Т. V. — С. 511.

критика все более мельчала, довольствовалась ярлыками, обслуживала конъюнктурные задания. Были, конечно, и отдельные удачи, зависевшие от личной одаренности критика, способного высказывать самостоятельные мнения. Но многие из них и пострадали от сталинского террора.

Сейчас, в связи с перестройкой, возникают новые трудности, которые придают дискуссионный характер, казалось бы, неизбежным положениям. На них в значительной степени строились все концепции истории революционной России, истории литературы и литературной критики.

В «Литературной газете» от 22 августа 1990 года была перепечатана старая статья В. Я. Брюсова «Свобода слова», опубликованная в 1905 году в журнале символистов «Весы». В ней Брюсов оспаривает основные положения статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», появившейся в том же 1905 году в газете «Новая жизнь». Специалисты, конечно, знали о статье Брюсова и во всем мире ее цитировали. Но у нас она была под запретом, даже не включалась в собрание сочинений поэта. Брюсов считал, что современной может быть только внеклассовая литература, а этого ожидать придется долго. В ту эпоху действительная свобода открывалась только перед литературой, открыто связанной с пролетариатом. «Для нас,— подытоживает Брюсов,— такая свобода кажется лишь сменой одних цепей на новые». Он приводит примеры из жизни Рэмбо, Гогена, которые создавали свои произведения в обстановке голода и бесприютности, вопреки полному пренебрежению со стороны *всех* классов общества.

Потребуется усилия многих ученых, чтобы в капитальных исследованиях разобраться во всех этих вопросах и упрочить базис для внесения корректив и в историю русской критики.

Источники

- Плеханов Г. В. Искусство и литература.— М., 1948.
Плеханов Г. В. Литература и эстетика: В 2 т.— М., 1958.
Плеханов Г. В. Избр. филос. произведения: В 5 т.— М., 1956—1958.— Т. V.
Плеханов Г. В. Социология искусства: В 2 т.— М., 1979.
Блок А. А. Соч.: В 2 т.— М., 1955.— Т. 2.
Блок А. А. Соч.: В 8 т.— М., 1962.— Т. 5—6.
Блок А. А. Соч.: В 6 т.— Л., 1982.— Т. 4.
Брюсов В. Я. Избр. соч.: В 2 т.— М., 1955.
Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т.— М., 1975.
Трифонов Н. А. Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Хрестоматия.— 4-е изд.— М., 1980.
Соколов А. Г., Михайлова М. В. Русская литературная критика конца XIX—начала XX века: Хрестоматия.— М., 1982.

Общую характеристику основных направлений в критике эпохи 90-х годов XIX века и начала XX века в России можно найти в книгах:

Русская литература конца XIX—начала XX века: В 3 т.—М., 1968—1972.

Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX века.—М., 1975.

Русская наука о литературе в конце XIX—начале XX веков.—М., 1982.

Лосев А. Владимир Соловьев и его время.—М., 1990.

Лифшиц М. А. Г. В. Плеханов: Очерк общественной деятельности и эстетических взглядов.—М., 1983.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В 30—90-х ГОДАХ XVIII ВЕКА	
Глава 1. Литературно-критическое движение	11
Глава 2. Классицистическая критика. М. Ломоносов, В. Тредиаковский, А. Сумароков	19
Глава 3. Сентименталистская критика. Н. Карамзин, И. Дмитриев	33
Глава 4. Элементы программы сатирического, или просветительского, реализма. Н. Новиков, И. Крылов, Д. Фонвизин, А. Радищев	49
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	
Глава 1. Литературно-критическое движение	64
Глава 2. Распад старых направлений в критике 1810-х годов. Переходные теории. А. Мерзляков	69
Глава 3. Элементы программы раннего романтизма. В. Жуковский, К. Батюшков	74
Глава 4. Программа романтизма декабристов и близких им современников. 1820-е годы. А. Бестужев, В. Кюхельбекер, К. Рылеев, П. Вяземский	78
Глава 5. Программные понятия и категории философско-идеалистического романтизма. Д. Веневитинов, В. Одоевский	95
Глава 6. Элементы программы демократического романтизма. 1820—1830-е годы. Н. Полевой, Кс. Полевой	101
Глава 7. На подступах к реалистической критике. 1830-е годы. Н. Надеждин, А. Пушкин, Н. Гоголь	108
Глава 8. Создание концепции русского критического реализма 1830—1840 годы. В. Белинский	125
Глава 9. Проблемы реализма в критике последователей В. Белинского	157
Глава 10. Реакционная критика лагеря «официальной народности». Н. Греч, Ф. Булгарин, О. Сенковский, М. Погодин, С. Шевырев	169
Глава 11. Славянофильская критика 1840—1850 годов. И. Киреевский, А. Хомяков, К. Аксаков, Ю. Самарин	178
Глава 12. Теория «чистого искусства». А. Дружинин, В. Боткин, П. Анненков, С. Дудышкин	192
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА 60—80-х ГОДОВ XIX ВЕКА	
Глава 1. Литературно-критическое движение	206
Глава 2. Дальнейшая разработка концепции критического реализма, 1860-е годы. Н. Чернышевский	210

Глава 3.	Н. А. Добролюбов	229
Глава 4.	Д. И. Писарев	247
Глава 5.	М. Е. Салтыков-Щедрин	265
Глава 6.	Внутренние противоречия в реалистической критике 1860—1870 годов	276
Глава 7.	«Неославянофильская» и «почвенническая» критика. Ап. Григорьев, Н. Страхов	279
Глава 8.	Антиреалистическая критика. М. Катков, А. Суворин	292
Глава 9.	Литературная теория народничества 1870—1880 годов. Н. Михайловский, А. Скабичевский	298
Глава 10.	Проблемы реализма в критических статьях И. Тургенева, И. Гончарова, Ф. Достоевского, Л. Толстого, В. Короленко	323
Глава 11.	Теория русского «натурализма». П. Боборыкин	349

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА 90-х ГОДОВ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА (ДО 1917 ГОДА)

Глава 1.	Литературно-критическое движение. Кризис декадентских направлений в критике. Ю. Айхенвальд	359
Глава 2.	Символистская критика. В. Соловьев, Д. Мережковский, С. Булгаков, Н. Бердяев, Андрей Белый, В. Иванов	372
Глава 3.	Преодоление символизма. В. Брюсов и А. Блок	391
Глава 4.	Ранняя марксистская критика. Г. В. Плеханов	397
Вместо заключения		426

Учебное издание

Кулешов Василий Иванович

ИСТОРИЯ РУССКОЙ КРИТИКИ XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Зав. редакцией В. П. Журавлев

Редактор Л. И. Фартышева

Художественный редактор Л. Ф. Малышева

Технический редактор Т. Е. Молозева

Корректоры О. В. Ивашкина, И. Н. Панкова

ИБ 13592

Сдано в набор 19.11.90. Подписано к печати 11.06.91. Формат 60×90^{1/16}. Бум. типограф. № 2. Гарнит. Литер. Печать высокая. Усл. печ. л. 27+0,25 форз. Усл. кр.-отг. 27,5. Уч.-изд. л. 29,43+0,4 форз. Тираж 30 000 экз. Заказ № 1367. Цена 3 р. 80 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Министерства печати и массовой информации РСФСР, 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Областная ордена «Знак Почета» типография им. Смирнова Смоленского облуправления издательств, полиграфии и книжной торговли. 214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.