



RUSSIAN  
LIBRARY  
UNIVERSITY OF  
TORONTO

## Г.В. Плеханов и “научная эстетика”

Среди многочисленных заслуг Плеханова нельзя не указать и на ту, что он был одним из основоположников марксистской социологии искусства. Между тем как Маркс оставил нам, кроме общей концепции исторического материализма, лишь сравнительно небольшой фрагмент, посвященный искусству, а Энгельс вопросами искусства и вообще не занимался, между тем как Каутский и Меринг совершали лишь экскурсии в область искусствоведения, да и то лишь в область литературы и почти исключительно немецкой, — Плеханов первый из теоретиков марксизма поставил определенно проблему о марксистской социологии искусства.

Так сделался он — заслуга не последняя — основоположником “научной эстетики”. Что такое “научная эстетика”?

“Научная эстетика, — говорит он в одном месте, — не дает искусству никаких предписаний. Она не говорит ему: ты должен придерживаться таких-то и таких-то приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она не провозглашает вечных законов искусства, она старается изучить те вечные законы, которыми обуславливается его историческое развитие. Словом, она объективна, как физика, и именно потому, что чужда всякой метафизики” (“Судьбы русской критики”).

Каковы же основные положения “научной эстетики”?

Они будут здесь изложены словами самого же Плеханова.

Есть два ряда коренных вопросов в этой области — вопрос о происхождении и характере эстетического начала и вопрос о характере и эволюции искусства.

Оба ряда вопросов могут быть разрешены только при свете социологического исследования, точнее, лишь при свете марксистской социологии.

Конечно, первый из этих двух вопросов — вопрос о происхождении и характере так называемого “эстетического” чувства — некоторым образом коренится, — как выяснил уже Дарвин, в основах биологии. Эстетическое чувство родилось из борьбы организма и вида за жизнь, — но одним биологическим фактором всех проблем первобытной эстетики мы не разрешим. Никакой биологический закон не объяснит нам того засвидетельствованного многими исследователями первобытных народов факта, что у охотничьих племен господствует орнамент, из животного

мира заимствованный, а у племен земледельческих, напротив, орнамент, взятый из растительного мира; того факта, что, следовательно, иногда — при одном экономическом строе — красивым считается одно, при другом — другое, как никакой биологический закон не объяснит нам, почему женщины некоторых диких племен так перегромождают себя железными украшениями, что едва передвигают свое тело, а другие носят такие неудобные сандалии, что в них ходить почти невозможно, хотя и эти железные украшения и эта в высшей степени неудобная обувь считаются “красивыми”: осветить эти явления первобытной эстетики может только социологический метод, устанавливающий, что “красивое” служит целям классовой дифференциации первобытной общины, что “эстетика” служит делу “пафоса расстояния” (“Об искусстве”).

Биологический метод должен быть поэтому дополнен, даже когда речь идет о первоначальных фазисах цивилизации, методом социологическим.

“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 условиях возникновения и существования общества или класса” (“Искусство и общественная жизнь”). Ведь несомненно, что понятие о красоте различно у отдельных народов одной и той же расы: значит, не в “биологии” надо искать “причины такого различия” (“Об искусстве”). В образовании чувства и понятия “красоты”, — как указал уже Дарвин, — играет огромную роль психологический закон “антитезы”. Например, “пейзаж” кажется красивым по его противоположности “городскому строю”, или английская мещанская драма XVIII в. сконструировалась, как известный литературный жанр, в виде антитезы английской придворной комедии XVII в. Но, как видно из указанных примеров, конкретное содержание закон антитезы получает от социальных условий (рост городской жизни: выступление буржуазии, вытеснившей придворную знать). “Психологическая природа человека делает то, что у него могут быть эстетические понятия, и это дарвиновское начало антитезы играет чрезвычайно важную, до сих пор недостаточно оцененную роль в механизме этих понятий. Но почему данный общественный человек имеет именно эти, а не другие вкусы, отчего ему нравятся именно эти, а не другие предметы, — это зависит от окружающих условий” (“Об искусстве”).

Под каким бы, однако, влиянием ни сложились те или иные эстетические понятия и оценки — под влиянием ли биоло-

ких или же социологических факторов – все, что считается “красивым”, в конечном счете есть нечто отнюдь не “бесплезное”, а напротив: нечто весьма полезное в деле борьбы общественного человека за жизнь.

“Разумеется, не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым, но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно, т. е. что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком”. Само собой понятно, что эт “польза” в огромном большинстве случаев может быть открыта только “научным анализом”. Нет спора, главная отличительная черта эстетического наслаждения – его “непосредственность”. Но “польза” все-таки существует, “она все-таки лежит в основе эстетического наслаждения” (речь идет здесь, конечно, о пользе не для отдельного лица, а для общественного человека).

“Не человек для красоты, а красота для человека”.

Это “утилитаризм” – нет спора, – но утилитаризм, понимаемый в широком, настоящем смысле слова, т. е. в смысле “полезного для общества, – племени, рода, класса” (“Об искусстве”).

Если перейти затем от вопроса о происхождении и характере эстетического начала к вопросу о факторах, определяющих особенности и эволюцию искусства, – ко второму кардинальному вопросу науки об искусстве, – то и здесь единственным плодотворным методом исследований является метод социологический, точнее – метод исторического материала.

Какие силы определяют характер и развитие искусства?

Необходимо прежде всего отметить такой фактор, как географическая среда.

“Непосредственное влияние этой среды на искусство вряд ли существует в сколько-нибудь заметной степени”. Географическая среда влияет на развитие искусства лишь “посредственно”, т. е. через общественные отношения, вырастающие на основе производительных сил, причем развитие последних, конечно, всегда в большей или меньшей степени зависит от географической среды.

Даже на развитие пейзажа географическая среда непосредственного влияния не оказала, ибо история названной живописи определяется сменой общественных настроений, в свою очередь зависящих от изменений общественных отношений (“Литературные взгляды Белинского”).

Отмети или, вернее, свести его к его истинным размерам и подлинному удельному весу необходимо, далее, другой фактор, которому в развитии искусства приписывается обычно первен-

ствующее значение, а именно: “гениальную личность”, единственного “творца” искусства. Все значение “гения” в этой области сводится к тому, что он “дает наилучшее выражение преобладающей эстетической склонности данного общества или данного класса” (“Основные вопросы марксизма”). “Гений” только лучше других выражает господствующие в эстетике взгляды, которые, однако, и без него нашли бы себе соответствующее художественное воплощение, лишь менее совершенное. “Если бы какие-нибудь механические или физиологические причины, не связанные с общим ходом социально-политического и духовного развития Италии, еще в детстве убили Рафаэля, Микельанджело и Леонардо да Винчи, то итальянское искусство было бы менее совершенно, но общее направление его развития в эпоху Возрождения осталось бы то же. Рафаэль, Леонардо да Винчи и Микельанджело не создали этого направления; они были только его лучшими выразителями. Пробел, который остался бы в итальянском искусстве эпохи Возрождения вследствие ранней смерти их, оказал бы сильное влияние на многие второстепенные особенности в его дальнейшей истории. Но эта история не изменилась бы по существу, если бы только не произошло по каким-нибудь общим причинам какого-нибудь существенного изменения в общем ходе духовного развития Италии” (“К вопросу о роли личности в истории”).

Наряду с генеральной личностью, определяющей якобы характер и развитие искусства, обычно выдвигается фактор литературного или художественного влияния одной стороны на другую; но и этот фактор имеет лишь второстепенное значение, тем более что самое литературное или художественное влияние предполагает наличие адекватных или аналогичных общественных условий. “Оно прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран”. “Оно совершенно отсутствует, когда это сходство равно нулю”. Оно “односторонне, когда один народ по своей отсталости не может ничего дать другому – и в смысле формы и в смысле содержания”. Наконец, оно “взаимно” “при сходстве общественного быта”, следовательно, “культурного развития” (“Монистический взгляд на историю”).

Только наличие такого социально-бытового сходства гарантирует плодотворность литературно-художественного влияния. “Псевдоклассическая французская литература очень нравилась в свое время английской аристократии. Но английская аристократия никогда не могла сравняться со своими французскими образцами. Это потому, что все усилия английских аристокра-

тов не могли перенести в Англию тех общественных отношений, при которых расцвела французская псевдоклассическая литература” (там же).

Ни географическая среда, ни “гениальная личность”, ни, наконец, влияние одной стороны на другую не могут объяснить нам ни сущности данного искусства, ни законов его эволюции, а только – экономика.

Какова же связь между экономикой и искусством?

Непосредственной эта связь является разве в первобытном обществе, на низких ступенях цивилизации. Здесь “производительная деятельность человека влияет прямо на его мирозерцание и на его эстетические вкусы”. Здесь, например, “орнаментика берет свои мотивы у техники, а пляска – едва ли не самое важное искусство в таком обществе – нередко ограничивается простым воспроизведением производительного процесса”. Это особенно видно у охотничьих племен, стоящих на самой низкой из всех доступных нашему наблюдению ступеней экономического развития (“Основные вопросы марксизма”). В цивилизованном обществе, в обществе, разделенном на классы, “непосредственное влияние экономики на искусство и другие идеологии вообще крайне редко”. Здесь посредствующим звеном между экономикой и искусством является “психика общественного человека”, иначе – психология класса, классовая психология.

“Если бы мы захотели кратко выразить взгляд Маркса и Энгельса на отношение знаменитого “основания” и не менее знаменитой “надстройки”, то у нас получилось бы вот что:

- 1) Состояние производительных сил.
- 2) Обусловленные им экономические отношения.
- 3) Социально-политический строй, выросший на данной экономической основе.
- 4) Определяемая, частью непосредственно экономикой, а частью выросшим на ней социально-политическим строем, психика общественного человека.
- 5) Различные идеологии, отражающие в себе свойства этой психики.

Эта формула достаточно широка, чтобы дать надлежащее место всем “формам” исторического развития, вместе с тем совершенно чужда того эклектизма, который не умеет пойти дальше взаимодействия между различными общественными силами и даже не подзревает, что факт взаимодействия между этими силами еще вовсе не решает вопроса об их происхождении.

Это – монистическая формула. И эта монистическая формула насквозь пропитана материализмом” (“Основные вопросы марксизма”).

<...>

Искусство в цивилизованном (и отчасти уже в первобытном) обществе, таким образом, – явление классовое, и как его особенности в данную эпоху у данного народа, так и его эволюция на пространстве веков могут быть должным образом поняты только при свете классовой психологии, классовой борьбы, классовой смены.

“Сказать, что искусство – так же, как и литература – есть отражение жизни, значит высказать хотя и верную, но все-таки очень неопределенную мысль. Чтобы понять, каким образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и изучая ее многообразные перипетии, мы будем в состоянии сколько-нибудь удовлетворительно объяснить себе “духовную” историю цивилизованных обществ: ход их “идей” отражает собою историю их классов и их борьбу друг с другом” (“Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в.”).

И само собою понятно, что “чем больше обостряется классовая борьба в данной стране, тем сильнее становится ее влияние на психологию борющихся классов. Кто хочет изучать идеологию в обществе, разделенном на классы, тому необходимо внимательно следить за этим явлением. Иначе он ничего не поймет” (“Основные вопросы марксизма”). И потому пусть тот, кто этого понять не может или не хочет, лучше не берется за истолковывание искусства. “Человек, не отдающий себе отчета в той борьбе, многовековой и многообразной процесс которой составляет историю, не может быть сознательным художественным критиком” (“Судьбы русской критики”).

Основное положение марксистской социологии о классовом характере всякого искусства отнюдь не опровергается тем фактом, что иногда писатели или художники фрондируют против своего класса, больше даже, презирают его, отрекаются от него. Такой “разрыв” художника со своей средой отнюдь не есть доказательство в пользу надклассового или внеклассового характера искусства. Так, например, французские романтики были явно в контрах с французской буржуазией, поглощенной до ушей копейными интересами и идеалами, и «это пренебрежительное отношение “тонко” чувствующей elite к “тупым буржуа” и до

сих пор вводит в заблуждение наивных людей, решительно не способных понять благодаря ему архибуржуазный характер романтиков». И романтики Франции не единственный такой пример. «Подобный разлад между идеологами и тем классом, стремления и вкусы которого они выражают, не редкость. Им объясняются весьма многие особенности в умственном и художественном развитии человечества» («Основные вопросы марксизма»). Классовый характер искусства и социально-классовые причины его эволюции прекрасно иллюстрируют французская драма и французская живопись XVIII в. Классическая трагедия Расина и классическая живопись Лебрена и по содержанию и по форме были продуктом придворно-аристократической среды. Даже пресловутый «закон трех единств», как доказан уже другими, порожден психологией этой социальной среды. Как только буржуазия конституировалась как класс, для себя, она сейчас же создала свою драму и свою живопись. Так как всякое восстание против господствующего класса, прежде чем получить революционно-политический характер, вытекает из оскорбленного нравственного чувства, то буржуазная живопись XVIII в., реально-бытовая, была проникнута морализующим духом; подобно тому как в буржуазной или слезливой комедии Дидро и др. «человек среднего состояния противопоставлял свои домашние добродетели глубоко-испорченной аристократии», так тот же Дидро прославлял сентиментально-бытовые картины Греза за их «нравственное» содержание. Как только французская буржуазия почувствовала себя достаточно сильной, чтобы перейти к нападению на старый порядок, слезливая комедия и бытовой жанр должны были отмереть. «Речь шла теперь уже не об устранении аристократических пороков, а об устранении самой аристократии». Добродетельная семейственность уступала место добродетели политической. В драме и живописи снова возрождается классицизм, но уже не придворный, а революционный, протестующий против деспотизма короны и церкви, прославляющий республиканскую доблесть античных героев. Дидро и Греза сменяют Ж.М. Шенье и Давид – поэт и художник революции. Форма осталась старой («классической»), но содержание изменилось. А когда после Великой революции французская буржуазия стала у власти, она, естественно, перестала увлекаться древними республиканскими «героями», и потому классицизм, превратившийся за исчезновением его революционной души в простую «совокупность внешних приемов художественного творчества, ни для чего теперь ненужных, странных, неудобных», неизбежно должен был отмереть, усту-

пив место новому стилю – романтизму («Франц, драма в живоп. XVIII в.»). Тот же закон регулирует эволюцию всякого искусства, всякой литературы<sup>1</sup> – в том числе и русской, в первой половине XIX в. дворянской, что не значит, конечно, что все эти писатели (Пушкин, Лермонтов, Толстой) были «ограниченными сторонниками сословных привилегий», но «всякий писатель является не только выразителем выдвинувшей его общественной среды, но и ее продуктом», всякий писатель «вносит с собою в литературу симпатии и антипатии своей среды, ее мирозерцание, привычки, мысли и даже язык». Вместе со сменой дворянской интеллигенции разночинцем литература дворянская сменяется разночинской, все характерные особенности которой, – столь противоположны дворянской: преобладание общественного интереса над литературным его выражением, протестующее настроение, пренебрежительное отношение к композиции, стилю, языку, как показано в мастерском анализе, – были обусловлены психологией разночинца, в свою очередь обусловленной его социальным положением («Гл. Успенский»).

Только если мы встанем на точку зрения классового истолкования искусства, поймем мы и то, почему иногда господствует теория «искусство для жизни», а иногда, напротив, теория «искусство для искусства». Вопрос о том, может ли быть искусство само себе целью, решался различно в различные эпохи («Литературные взгляды Белинского»). Всегда, когда художник чувствует живую связь с окружающей общественной средой, он мыслит свое искусство как обслуживающее жизнь, как влияющее на жизнь (французские писатели XV в., ранние французские романтики-реакционеры). И притом художник может быть выразителем класса прогрессивного или класса реакционного, – это совершенно не влияет на его принципиальное отношение к искусству, – это отразится только на выражаемых им в его искусстве идеях. Когда же между художником и окружающей его общественной средой происходит «разлад», когда окружающая среда кажется художнику столь низменной, что ее и обслуживать не стоит, то он прокламирует принцип «искусство для искусства» <...>

Если в первом из указанных случаев теория «чистого искусства» идет рука об руку с общественным индифферентизмом, то во втором случае она связана с сознательной реакционностью. <...> Это «чистое» искусство, столь оберегаемое буржуазией от воздействия пролетарского движения, является ли оно по крайней мере художественно ценным?

На этот вопрос Плеханов отвечает категорически: «нет».

Когда известный класс сходит со сцены, то он может создать только искусство упадочное. “По мере того как класс созревает для гибели, идеология его утрачивает свою внутреннюю ценность”. “Искусство, создаваемое его переживаниями, падает”. Не в силах опереться в своем творчестве на свой класс, духовная жизнь которого иссякает, художник поневоле уходит в себя, в свое личное “я”. «А когда человек считает единственной реальностью свое собственное “я”, тогда он не может допустить, что существует объективная, разумная, т. е. закономерная связь между этим “я”, с одной стороны, и окружающим его внешним миром – с другой. Внешний мир должен ему представляться или совсем нереальным, или же реальным только отчасти, только в той мере, в какой его существование опирается на единственную истинную реальность, т. е. на наше “я”. Прекращается связь художника с “землей”. Его фантазия уходит в “небо”. Он становится мистиком» (“Искусство и общественная жизнь”).

Искусство упадочного класса становится далее безыдейным. <...>

Новейшая эстетика твердит: идейная поэзия не есть поэзия, это – публицистика, это – проза, – поэт ничего не только не доказывает, но и не “рассказывает”. «На самом деле поэзия всегда что-нибудь “рассказывает”, потому что всегда что-нибудь выражает. Конечно, она рассказывает на свой особый лад (т. е. образами, а не логическим доводом). Но из этого не следует, что в художественном произведении идея не имеет вовсе значения. Скажу больше: не может быть художественного произведения, лишенного идейного содержания. Даже произведения, авторы которых дорожат только формой, всегда выражают известное безнадежно-отрицательное отношение их авторов к окружающей общественной среде» (“Искусство и общественная жизнь”).

Буржуазная эстетика твердит: идейная живопись – это не живопись, а “литературщина”.

Но “почему живопись не должна изображать по-своему, т. е. красками, а не словами, то, что изображает литература? Задача искусства заключается в изображении всего того, что интересует и волнует общественного человека, и живопись вовсе не составляет исключения из общего правила. Замечательно, что те самые люди, которые хотели бы отделить целой крепостью живопись от литературы, часто приветствуют слияние – мнимое, невозможное – живописи с музыкой” (“Пролетарское движение и буржуазное искусство”).

К чему привела “безыдейность” в живописи? К импрессионизму. А импрессионизм сделал творцом картины не человека с

его многообразными переживаниями, а только ощущение. “Но ощущение света – именно только ощущение, т. е. оно не чувство, пока еще не мысль”. Если это “реализм”, то реализм “поверхностный”, останавливающийся только на “коре явлений”. Художникам ничего другого не оставалось, как придумывать все новые световые эффекты, все более удивительные, все более искусственные<sup>2</sup> (“Искусство и общественная жизнь”).

Однако само буржуазное искусство в конце концов отреклось от своей “безыдейности”.

Чем выше поднимались волны пролетарского моря, грозя смыть твердыню капитализма, тем “сознательнее” становилась приверженность писателей и художников к существующему строю, а чем она становилась сознательнее, “тем менее могли они остаться равнодушными к идейному содержанию своих произведений”. Но “их слепота по отношению к новому течению, направленному к обновлению всей общественной жизни, делала их взгляды ошибочными, узкими, односторонними”, а эти ошибочные, узкие и односторонние взгляды их неизбежно понижали и самую “художественность” их произведений, как показывает пример Ибсена, Гамсуна, Бурже и др. (Ибсен, “Искусство и общественная жизнь”). Не остановились на “безыдейном искусстве” и художники. И они решили перейти от “света” и “ощущений” к человеку с его многообразными переживаниями. Они также стали искать “идейного содержания”, “но это не так легко”. Эти художники – крайние индивидуалисты и субъективисты, а «кто считает свое “я” единственной реальностью, неизбежно становится круглым бедняком по части идей».

Возможно ли возрождение буржуазного искусства силами самой буржуазии? Нет.

“Крайний индивидуализм эпохи буржуазного упадка закрывает от художника все источники истинного вдохновения. Он делает их совершенно слепыми по отношению к тому, что происходит в общественной жизни, и осуждает их на бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно-фантастическими вымыслами. В окончательном результате такой возни получается нечто, не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте” (“Искусство и общественная жизнь”).

Правда, в последние десятилетия художники все чаще пытаются стать на точку зрения пролетариата, слиться с ним, вдохновляться его идеалом, – достаточно вспомнить Менье, Бисбрука и др. Но эти и им подобные художники, возродившиеся и возрождающие забытое “идейное” искусство, не поняли сокро-

венной сущности пролетарского движения, его революционности. Они изображают рабочего лишь как “угнетенного и обиженного”. Дальше этого они не идут. “Так осталось новейшее искусство глухо к стремлениям рабочего класса” (“Пролетарское движение и буржуазное искусство”). Таким образом, искусство буржуазной поры, поры буржуазного “декаданса”, безнадежно. “Оно должно быть упадочно”. “Это неизбежно”. “И напрасно мы стали бы возмущаться”.

Так остается “научная эстетика” до конца верна своему принципу – только наблюдать, только объяснять... Но пребывая до конца “объективной”, она своим анализом беспощадно вскрывает “общественное зло”. “Истинно-научная”, она вместе с тем – “публицистическая”. Но не в старом смысле этого слова, как оно толковалось “просветителями” – идеологами разночинной интеллигенции, – не в том смысле, что художественным произведением пользуются лишь как поводом, как предлогом для защиты тех или иных полезных для известного класса и его интеллигенции идей.

“Научная эстетика” публицистична по-иному.

Стоя на классовой точке зрения, усматривая в искусстве идеологию классовую, она по нем имеет возможность судить о росте, процветании, вырождении и гибели классов и за видимо отвлеченными от жизни эстетическими понятиями и художественными образами она отчетливо видит, как встают огненные письмена, которые рука истории чертит для тех, кто обречен. В этом “великая общественная сила научной критики”, и кто раз узнал эту силу, тот уж «не захочет братья за орудие критики публицистической “в кавычках” подобно тому, как человек, узнавший силу магазинного ружья, не вернется к первобытному луку» (“Судьбы русской критики”).

1922

Печатается по изданию: *Фриче В.М.* Проблемы искусствоведения. М.; Л., 1931. С. 5–19.

### Примечания

<sup>1</sup> Правда, иногда у Плеханова выходит, что известное художественное течение является не художественным выражением психологии группы или класса, а простым заимствованием с чужой стороны, лишенным социологического базиса. Так толкует он в одном месте русское декадентство, которое якобы (ввиду экономической отсталости России) “не может быть в достаточной степени объяснено нашими домашними причинами. Это простое заимствование с Запада”. «Занесенное к нам со стороны, “декадентство”, однако, и у нас то же самое “порождение бледной немочи”, сопровождающей упадок класса,

господствующего теперь в Западной Европе» (“Искусство и общественная жизнь”). Но ведь понятно, что заимствовать упадочное искусство могли только упадочный класс или упадочная группа, и разве Октябрьская революция и все ей сопутствовавшие явления не доказали ясней ясного “бледную немочь” как русской буржуазии, так и буржуазной интеллигенции России?

<sup>2</sup> В другом месте Плеханов дает более положительную оценку импрессионизма. Подчеркивая и здесь, что “безыдейность первородный грех” импрессионистов, Плеханов, однако, указывает и на их положительную сторону, на их технику, на то, что они изображали природу в улыбке света, в этом отношении импрессионисты работали даже для социалистического общества, которое будет любить свет не меньше, а природу больше, нежели современное (“Пролетарское движение и буржуазное искусство”).

От составителя ..... 5

Литературный процесс 1917–1932 гг. .... 7

**“Литературные разногласия “ по “текущим вопросам”**

*М. Горький*  
Несвоевременные мысли ..... 55–64

*А. Богданов*  
Письмо Луначарскому ..... 65–70

*А. Богданов*  
Критика пролетарского искусства ..... 71  
Что такое пролетарская поэзия ..... 72–73

*А. Гастев*  
О тенденциях пролетарской культуры ..... 74–75

*Л. Троцкий*  
Литература и революция ..... 76–93

*Н. Пунин*  
Революция без литературы ..... 94–100

*Л. Луц*  
Почему мы “Серационовы братья”? ..... 101–105  
Об идеологии и публицистике ..... 105–109

*В. Маяковский*  
В кого вгрызается ЛЕФ? ..... 110–112

От редакции журнала “На посту” ..... 113–115

*Г. Лелевич*  
Отказываемся ли мы от наследства? ..... 116–118  
Партийная политика в искусстве ..... 118–122

*А. Воронский*  
О хлесткой фразе и классиках ..... 123–131  
Искусство как познание жизни и современность  
(К вопросу о наших литературных разногласиях) ... 132–138  
О пролетарском искусстве и о художественной  
политике нашей партии ..... 138–146

*И. Вардин*  
Воронщину необходимо ликвидировать ..... 147–149

Примечания

1. Бонди Г.А. Дон-Кихоты 20-х годов: “Черный” и белый. М., 1989.  
 2. Берковский И. Мир, создаваемый литературой, М., 1989. С. 213.  
 3. Там же. С. 85.  
 4. Там же.  
 5. Там же. С. 234.  
 6. Там же. С. 236.  
 7. Там же. С. 234.  
 8. Там же. С. 101.  
 9. Там же.  
 10. Там же. С. 140.  
 11. Там же.  
 12. Там же. С. 129.  
 13. Там же. С. 128.  
 14. Там же. С. 141.  
 15. Там же.  
 16. Там же. С. 142.  
 17. Там же. С. 134–143.  
 18. Там же. С. 143.  
 19. Писемко Д.Д. Общественные отклики на “На посту” Н. Берковского.  
 20. Берковский И. Литература и театр. М., 1969. С. 24–25.  
 21. Там же.  
 22. Берковский И. Искусство 20-х годов. М., 1989. С. 40.  
 23. Берковский И. Искусство и жизнь. С. 23.  
 24. Там же. С. 29.  
 25. Печать и революция. 1923. № 2. С. 26.  
 26. Луц Л. Писемко о пролетарском искусстве // Печать и революция. 1923.  
 № 2. С. 42.  
 27. Вардин И. Советская литература. М., 1929. С. 46–47.  
 28. Литературная газета. 1930. 21 апреля.  
 29. Там же.

<i>Г. Лелевич</i>	
Наши литературные разногласия .....	150–154
<i>Вал. Правдухин</i>	
<Искусство прошлого> .....	155–157
<i>Б. Эйхенбаум</i>	
В ожидании литературы .....	158–161
Письмо группы писателей в ЦК РКП(б) .....	162
“О политике партии в области художественной литературы” (резолюция ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г.) .....	163–169
<i>Н. Бухарин</i>	
Пролетариат и вопросы художественной политики .....	170–174
<i>Вяч. Полонский</i>	
К вопросу о наших литературных разногласиях. Критические заметки по поводу книги Г. Лелевича “На литературном посту” .....	175–182
<i>И. Сталин</i>	
О пролетарской культуре .....	183
<i>А. Воронский</i>	
Пролазы и подхалимы .....	184–188
<i>Л. Авербах</i>	
Некоторые моменты культурной революции и искусство .....	189–195
<i>В. Ермилов</i>	
В поисках гармонического человека (“Наталья Тарпова” С. Семенова) .....	196–199
<i>Д. Горбов</i>	
О злободневном (Человек и его нутро) .....	200–204
<i>А. Фадеев</i>	
Столбовая дорога пролетарской литературы .....	205–206
<i>Ив. Анисимов</i>	
Ив. Анисимов, С. Динамов Проблемы пролетарской литературы на Западе .....	207–211
<i>С. Динамов</i>	
К проблеме интеллигенции .....	212–214
<i>Д. Горбов</i>	
<...> О злободневном. <...> О Лефе .....	215–216

<i>И. Сталин</i>	
Ответ Билль-Белоцерковскому .....	217–218
<i>А. Курелла</i>	
Против психологизма (К вопросу о тематике и технике пролетарской литературы) .....	219–223
<i>М. Серебрянский</i>	
За психологизм и реализм. Ответ т. А. Курелла (К вопросу о тематике и технике пролетарской прозы) .....	224–226
<i>Л. Авербах</i>	
О целостных масштабах и частных Макарах .....	227–230
<i>О. Брик</i>	
Ближе к факту .....	231–232
<i>С. Третьяков</i>	
С Новым годом! С “Новым Лефом”! .....	233–237
<i>В. Маяковский</i>	
Что такое РЕФ? .....	238
<i>М. Горький</i>	
О трате энергии .....	239–241
<i>С. Третьяков</i>	
Живое и бумажное .....	242
Против буржуазного либерализма в художественной литературе (Из дискуссии о “Перевале”) Из выступления С. Гельфанда Из выступления А. Лежнева Из выступления И. Гроссман-Рощина Из выступления Д. Горбова .....	243–254
<i>М. Серебрянский</i>	
Эпоха и ее “ровесники” .....	255–261
<i>Л. Авербах</i>	
Предрассудки барства .....	262–263
Задачи литературной политики .....	263–270
Памяти Маяковского .....	271–280
<i>А. Селивановский</i>	
Пролетарская поэзия на переломе .....	281–286
<i>М. Горький</i>	
Если враг не сдастся – его уничтожают .....	287–289

<i>А. Фадеев</i>	
За художника материалиста-диалектика . . . . .	290–292
Об одном споре всемирно-исторического значения (Заключительное слово на производственном совещании критиков РАПП 29 января 1931 года) . . . . .	292–298
“О перестройке литературно-художественных организаций” (Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года) . . . . .	299–300
<b>Моцарт или Сальери?</b> (Проблема “Искусство и жизнь” в интерпретации революционной критики)	
<i>А. Воронский</i>	
Г.В. Плеханов (1918–1920) . . . . .	303–304
<i>В. Фриче</i>	
Очерки социальной истории искусства . . . . .	305–306
<i>Вяч. Полонский</i>	
<...> Заметки о культуре и некультурности . . . . .	307–312
<i>С. Третьяков</i>	
Откуда и куда? (Перспективы футуризма) . . . . .	313–318
<i>А. Луначарский</i>	
Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его . . . . .	319–324
<i>Ю. Тынянов</i>	
Журнал, критик, читатель и писатель . . . . .	325–328
<i>А. Воронский</i>	
Об искусстве . . . . .	329–337
Фрейдизм и искусство . . . . .	338–346
<i>А. Зонин</i>	
Пролетарский реализм . . . . .	347–350
<i>Вяч. Полонский</i>	
О теории социального заказа . . . . .	351–354
<i>А. Фадеев</i>	
Долой Шиллера! . . . . .	355–357
<i>Д. Горбов</i>	
Поиски Галатеи (К вопросу об отношении искусства и действительности) . . . . .	358–362
Галатея или купчиха? . . . . .	363–366

<i>А. Воронский</i>	
Искусство видеть мир (О новом реализме) . . . . .	367–372
<i>О. Брик</i>	
Против “творческой” личности . . . . .	373–375
<i>Вяч. Полонский</i>	
Художественное творчество и общественные классы: о теории социального заказа (ответ критикам) . . . . .	376–377
<i>В. Фриче</i>	
Г.В. Плеханов и “научная эстетика” . . . . .	378–389
<i>А. Лежнев</i>	
Из статьи “Разговор в сердцах” . . . . .	390–402
Мастерство или творчество? О литературной школе “Перевала” . . . . .	402–406
<i>Н. Берковский</i>	
Заметки о драматургах . . . . .	407–428
Стилевые проблемы пролетарской литературы . . . . .	428–433
<i>М. Горький</i>	
Из “Бесед о ремесле” . . . . .	434–435
<i>Л. Авербах</i>	
За художественное качество . . . . .	436–438
<b>Заключение</b>	
Неосознанное поражение: случайность или неизбежность? . . . . .	439–449