

В. И. Кулешов

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
КРИТИКИ



72.5
4995₂

В. И. Кулешов

ИСТОРИЯ РУССКОЙ КРИТИКИ

XVIII—XIX ВЕКОВ

Допущено Министерством высшего и среднего
специального образования СССР
и Министерством просвещения СССР
в качестве учебного пособия
для студентов филологических специальностей
университетов и педагогических институтов.

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1972

ПЕРВЫЕ РУССКИЕ МАРКСИСТЫ О КРИТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ И ПЕРСПЕКТИВАХ ДАЛЬНЕЙШЕГО РАЗВИТИЯ РЕАЛИЗМА ПОД ВЛИЯНИЕМ ПРОЛЕТАРСКОЙ БОРЬБЫ ЗА СОЦИАЛИЗМ

1890—1900 годы



Совершенно новая атмосфера начала складываться в русской критике в связи с выступлением на историческую арену революционного класса пролетариев и его идеологов — первых русских марксистов. Только марксизм-ленинизм смог научно правильно объяснить сущность всех прежних исканий русской критики, ее самого ценного результата — концепции критического реализма — и правильно наметить перспективы дальнейшего развития литературы под влиянием борьбы пролетариата за буржуазно-демократическую и затем социалистическую революцию.

Ранняя русская марксистская критика наследовала лучшие традиции прежней революционно-демократической критики. Она вскрыла серьезнейшие недостатки субъективно-народнической критики и повела борьбу с различного рода антиреалистическими, реакционными и декадентскими течениями. Именно марксизм-ленинизм выявил реакционную сущность либерально-буржуазных, кадетских и эсеровских теорий в критике, эстетике и философии.

Но у ранней русской марксистской критики были свои трудности формирования и роста.

Хотя марксистская критика, действительно, теоретически была самой передовой и начинала завоевывать приоритет, она терпела большой урон от полицейских мер и в значительной степени была нелегальной, распространялась не в столь массовых тиражах, как критика других направлений. Много ценнейших работ

марксистов увидело свет гораздо позднее, после победы Октябрьской революции 1917 года.

Марксистская критика складывалась противоречивым путем, и в ней были различные внутренние течения.

Первым русским марксистом был Плеханов. Но его деятельность протекала за границей, его работы носили теоретический характер. Цель их — применить к русским условиям всеобщие истины марксизма. Правда, Плеханов больше, чем кто-либо из русских марксистов, уделил внимания именно эстетическим и литературным проблемам. В его работах отразились меньшевистские извращения марксизма. Критика у Плеханова страдала порой объективистски-созерцательным характером.

Как бы реакцией на плехановский меньшевистский оппортунизм явилась социал-демократическая критика группы «Вперед» (Луначарский, Богданов, отчасти примыкавший к ним в период «каприйской школы» М. Горький). Эта критика подчеркивала боевой, наступательный и революционный характер искусства, его пролетарскую «партийность», но в общеэстетических, философских основах скатывалась к махизму и эмпириокритицизму, т. е. философскому идеализму, за что подвергалась критике со стороны В. И. Ленина.

В числе наиболее последовательных критиков-ленинцев был Воровский. Он сумел в легальной печати с большим успехом развить много важных идей и применить общие положения марксизма-ленинизма к повседневной литературной жизни того времени.

Все теоретические и политические преимущества, которыми отличалась марксистская критика от критики других направлений, выразились в трудах В. И. Ленина. Ленинские труды охватывали в единой системе взглядов положения о гносеологических предпосылках художественного обобщения явлений жизни, классово-исторических условиях отражения действительности, о диалектике соотношений субъективного и объективного начал в творчестве, общечеловеческого и классово-партийного значения искусства. Только труды В. И. Ленина давали исторически и политически верную ориентировку в сложной русской общественной и литературной жизни 1890—1900-х годов.

Возникавшая тогда марксистско-ленинская литературная критика была теоретическим оружием и программой литературного направления, которое брало свое начало, с одной стороны, в демократических, реалистических традициях классической русской литературы, с другой — в рабочей поэзии. Обе линии сливались в творчестве М. Горького, возглавлявшего группу писателей «знаньевцев» и затем сблизившегося с социал-демократическим движением, лично с В. И. Лениным, органами партии «Новая жизнь», «Звезда», «Правда», «Просвещение». Литературная программа этого направления выражалась в критике реакционных течений современной буржуазной литературы, переоценке старых реалистических традиций, истолковании произведений М. Горь-

кого, разработке принципов новой литературы, условия развития которой создавала только победоносная пролетарская революция.

Классовое самоопределение этой новой литературы было сформулировано В. И. Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература»: «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела...»¹. Полное развитие этих принципов оказалось возможным только в советский период, на основе сложившегося метода социалистического реализма.

ГЛАВА 1

ПЛЕХАНОВ

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 почему-либо не были освещены основоположниками марксизма. Многие их суждения по эстетике тогда еще не были опубликованы, и тем поразительнее совпадение с ними отдельных мыслей Плеханова.

Хотя Плеханов всегда уступал В. И. Ленину в глубине и правильности освещения тех вопросов, которых они касались оба (творчество народников, Л. Толстой), он внес в их решение также много оригинального, что всегда высоко ценил В. И. Ленин.

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, так как он первый применил марксизм к изучению искусства и русской литературы.

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»². 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,

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 100—101.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, стр. 222.

однако, колеблясь и ошибаясь во многом, сумел написать после 1903 года ценные статьи против декадентов, о Льве Толстом, Максими Горьком. Он выступал, солидаризируясь 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 утопического дилетантизма, 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 переосмыслять 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 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, несмотря на имевшиеся уже синтетические «пушкинские статьи» Белинского, «Очерки гоголевского периода русской литературы» Чернышевского, «Сорок лет русской критики» Скабичевского, «Историю русской общественной мысли» народника и эсера Иванова-Разумника и другие работы. Плеханов 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.

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V. М., 1958, Изд-во Соц.-экономической литературы, стр. 312.

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).

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, за претенциозность программ которых он показал их антинародное лицо, распад художественного творчества.

В целом последователен был Плеханов в своих высоких оценках творчества Максима Горького, явившего высокие образцы наступательного пролетарского искусства, впервые изобразившего творца истории — 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 отозвался 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.

Таков внешний абрис критико-эстетического наследия Плеханова. Возникает вопрос: в какой степени Плеханов был «профессиональным» критиком? Став в 1880 году политэмигрантом, Плеханов прожил за границей до 1917 года. Он многое напечатал в заграничной социал-демократической прессе. В «Социал-демократе», издававшемся в Лондоне, затем в Женеве, была напеча-

тана его большая работа о Чернышевском; в немецком «Новом времени» — статья о Некрасове, отдельной брошюрой — «Речь о Белинском». Часть работ вышла в сборнике 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 марксистской системы 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». В статье «Пролетарское движение и буржуазное искусство» лживости искусства правящих верхов противопоставляется зарождающееся пролетарское, оптимистическое искусство. Статья «Искусство и общественная жизнь» отмечена попыткой разоблачить мнимость существования «чистого искусства», от-

решенного 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 куда («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, т. е. марксизма.

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 формациях 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 случаях 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 случаев Плеханов выступал с новыми открытиями, как критик-марксист. Таковы его рассуждения о роли труда в происхождении искусства, о пролетарском искусстве вообще, о художественном изображении психологии рабочего движения в пьесе Горького «Враги», о классовых корнях декадентского искусства.

Статьи Плеханова всегда имели подчиненную цель. Но эта подчиненность не приводила к недостаткам прежней «реальной критики», на которые Плеханов сам хорошо указал в статье «Доб-

ролюбов и Островский». У Плеханова подчиненность высшего порядка, подчиненность логике подлинно научного, марксистского анализа. Искусство впервые заняло место в стройной системе представлений о духовной и материальной структуре общества, диалектика литературного процесса впервые раскрывалась в связи с диалектикой общественного развития, в соотношении с другими надстроечными явлениями (блестящий пример — статья «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII столетия»). Русская литература осмыслялась в ее связях с мировой литературой. Расширилась и сама сфера сопоставлений и ассоциаций, возросла методологическая целостность и последовательность анализа.

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 их забыла.

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. После этого русские мыслители придавали слишком большое значение вульгарному материализму Фохта и Молешотта, позитивизму Конта. Показывая тот исторический рубеж, до которого смогли пойти лучшие русские мыслители, и затем обозначившееся попятное движение, Плеханов много внимания уделил доказательствам того положения, что и сам Фейербах, и лучшие его последователи в России все же оставались идеалистами в области искусства. На эту историческую ограниченность русских идеологов мог указать только марксист.

В 60—70-х годах появилась целая плеяда «субъективных» писателей, теоретиков, которые начисто отреклись от Гегеля. Эти прогрессисты запомнили из Гегеля лишь то, что он страдал политическим консерватизмом, преклонялся перед прусской действительностью. Но они проглядели у Гегеля главное — его диалектику. Вершина увлечения Гегелем в России падает на 40—50-е годы, лучше всех его понимали Белинский, Герцен и Чернышевский. Чем дальше подвигалось разночинное освободительное движение,

тем больше забывался Гегель. Дело было уже не только в консерватизме немецкого философа, а в субъективизме русских прогрессистов, народников. Все больше появлялось любителей апеллировать к случайным причинам общественных явлений, капризному произволу воли отдельных личностей. Эти деятели не чувствовали радикального духа гегелевской диалектики, говорившей о свободе как познанной необходимости, о борьбе противоположностей. Они не замечали, что их собственные взгляды берут начало в некотором «теоретическом грехопадении», в забвении Гегеля, в возведении своей научной несостоятельности в догмат.

В статье «К шестидесятилетней годовщине смерти Гегеля» (1892) Плеханов подчеркивал, как важно вернуться к великому диалектику именно русским людям. Философия Гегеля учит мыслить последовательно, и «кто с любовью и со вниманием пройдет ее суровую школу, тот навсегда получит спасительное отвращение от эклектического винегрета...»¹. При этом Плеханов всегда подчеркивал, что диалектика Маркса в корне отличается от гегелевской. Все великие выводы из Гегеля сделал именно марксизм.

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, соотношенного 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: «Человеческая природа делает то, что у него *могут быть* эстетические вкусы и понятия. *Окружающие его условия* определяют собой переход этой возможности в действительность». Человечество «сначала смот-

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. I, стр. 430.

рит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения»¹.

Примеры, подтверждающие прямую связь искусства с трудом, Плеханов почерпнул у многочисленных буржуазных 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 незамеченную 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.

Плеханов соглашался с Бюхером только в исходном тезисе: искусство происходит из труда. Но затем доказывает, 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. Вступают в свои права и законы классовой борьбы.

Эту усложненную связь искусства с общественным трудом, разросшейся идеологической надстройкой, борьбой классов, син-

хронистическую связь одной формы искусства с другой Плеханов решил показать на примере французской драматургии и живописи XVIII века. Статья специально дополняет «Письма без адреса», решая тот же вопрос о происхождении искусства, его сущности и его формах на материале более высокой стадии развития, чем первобытное общество и первобытное искусство.

Проследивая развитие содержания и форм драматургии и живописи в связи с судьбами нисходящей аристократии и возвышающегося класса буржуазии на подступах к французской революции XVIII века, Плеханов показывает, как третье сословие доминировало фарсами, когда его политическое самосознание еще спало и мышление было во власти клерикализма, феодальных догм. Наоборот, аристократия переживала героический век, и поэтому при дворе Людовика XIV процветала высокая трагедия. Корнель и Расин в драматургии и величавый Лебрэн в живописи были законодателями вкуса. Крепнее третье сословие стало добиваться себе места под солнцем. Оно не могло похвалиться своей героикой и заслугами и потому выдвигало в противовес развратной феодальной аристократии свои семейные добродетели и нравственность. Появилась слезная комедия Лашоссе, «приятные» Буше и Грёз, затем Бомарше и Дидро. Но вот буржуазия уже готовится к политической схватке с аристократией, ей мало слез и упрасиваний, она требует власти, начинается революция. Появляются патетическая, героическая драматургия, полотно Давида, певца Брута и Марата, и с римской помпой возрождается «неоклассицизм».

Приучить критику к таким сложным ответам на сложные вопросы Плеханов мог, только выступая против антиисторической методологии всякого рода субъективистов и против различных тогдашних форм наивного идеалистического детерминизма и историзма. Например, он выступал против И. Тэна, учившего, что искусство зависит от расы, среды и исторического момента. Не говоря уже об откровенно националистической трактовке понятия расы у Тэна, точно так же понятия среды и исторического момента толковались им очень поверхностно, по случайным признакам. Тэн не смог на их основании объяснить, почему образовались те или иные формы искусства и какая закономерность предопределила их смену другими формами. Так называемый «биографический» метод характеристики творчества писателей в трудах Сен-Бёва также вел к узко понимаемому историзму: Сен-Бёв всегда фактичен и конкретен, но он не мог диалектически связать то, что шло к писателю от эпохи, с тем, что было его «личной инициативой», так как не понимал общественной сущности человека. Сложные построения Плеханова, раскрывающие законы подлинного исторического детерминизма, противостояли тогдашним модным увлечениям переносить законы дарвинизма и естествознания на общественные явления. Если уж Михайловский воевал со Спенсером, то Плеханов начисто разоблачал своекорыст-

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 294, 354.

ный буржуазный характер трудов этого философа-идеалиста. В «Очерках по истории материализма» Плеханов сформулировал свои принципы исторического детерминизма, следуя за которыми 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 общества, 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 правильно согласуется с марксизмом. 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, уличив 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 произведения 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

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. II, стр. 171.

² Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 285.

произведение искусства? Плеханов не ставит этот вопрос. Искусство оказывается простым повторением однажды испытанного. На этот вопрос давала ответ только ленинская «теория отражения». 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. Гонясь за внешним историзмом, 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, неправ. 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. Мерилом 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, общеинтересное? 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.

Ведь форма может вполне соответствовать также и ложной идее. Как быть тогда? Как решить вопрос о преемственности поколений в понимании прекрасного? Почему вечны произведения искусства, когда прототип, с которого срисован портрет, умер и нет возможности сверить его с подлинником? Разве в такой сверке суть наслаждения красотой в искусстве? Нам иногда и дела нет, с кого списан портрет, дело в самом портрете.

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 745, 746.

Плеханов более глубоко подходил к этому вопросу в других своих высказываниях. Бессмертие искусства — в непрерывном процессе развития человеческой личности и общества. Произведения искусства оказываются тем более долговечным, чем полнее выражает оно наиболее здоровое начало в человеке своего времени. Но все же Плеханов воздерживался от категорического решения, по крайней мере в теории, вопроса: может ли быть чей-то взгляд более верным и чей-то менее верным. Ему казалось, что достаточно лишь объяснить историческую и социальную обусловленность каждого из взглядов. Важны лишь полнота и объективность суждений, а не их тенденции. Тем самым он оставлял лазейку релятивизму. И тут уже Луначарский оказывался отчасти прав, упрекая его в объективизме. Но сам Луначарский также не мог правильно ответить на поставленный вопрос, совсем отрицая детерминизм. Впрочем, Плеханов, когда говорил о критиках-демократах и о пролетарском искусстве, практически их «лад» в этой области не ставил на одну доску, например, с декадентским «ладом», хотя видел и его классовую предопределенность. Но в теоретической области Плеханов не все доводил до конца и в споре с Луначарским не на все тонкости вопроса о критериях красоты отвечал правильно.

Обратимся теперь к другим проблемам эстетики Плеханова. Как он понимал предмет и специфику искусства, какие идеи питают и какие губят искусство?

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 Плеханова разработан сильно и повлиял на советскую критику 30-х годов. Не поднимаясь на уровень ленинской «теории отражения» и учения о партийности искусства, Плеханов, однако, всегда отстаивал роль передового мировоззрения в художественном творчестве.

Общество не может признать бесполезного искусства. Ложные идеи вредят художественности произведения. Безыдейность — та же ложная идейность. Даже те, кто бравировает «чистотой» искусства, протестуют против тенденциозности, неправды, 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 средой»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»; это проповедь реакционных идей; «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. Их пафос так же ложен, как и высокая апология буржуазной морали. 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 символистов 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

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 693.

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») ¹. 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 вида 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 субъективных посылок, которые импрессионисты крадут у идеалистов и интуитивистов. И само интуитивное связано с познанием, а не с уходом от него: это его 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» ². Свет, краски, звуки, оттенки — это все краски самой жизни, реализм не должен отказываться от их воспроизведения.

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 458.

² Там же, стр. 440.

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 подогривала 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» ¹. Но для чего понимать? Очевидно, для того, чтобы реагировать и действовать. Стало быть, надо «плакать или смеяться». В. И. Ленин говорил: марксистская материалистическая объективность «включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы» ². Но грешил объективизмом Плеханов больше в теории. В конкретных же оценках Л. Толстого, Некрасова, Ибсена, Г. Успенского, Гамсуна он обнаруживал остроклассовый подход. Он считал, что и стиль критики должен быть пристрастным: «Объективная критика... называется *публицистической* именно постольку, поскольку она является истинно-научной» ³. 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». Один

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература. М., Гослитиздат, 1948, стр. 208.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. I, стр. 419.

³ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 186.

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, на почве марксизма. Но почему Плеханов хочет при этом 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, неловко выразился словом «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.

Не забудем, что Плеханов с 1903 года был меньшевиком, он не уяснил себе характера новой эпохи, опыта рабочего движения, недооценивал роль крестьянства как союзника пролетариата, считал крестьянство реакционной силой, а русской буржуазии приписывал революционность. Плеханов склонялся к реформизму, был оборонцем во время первой мировой войны.

Кроме того, 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. Плеханов упускал из виду коренное марксистское положение о человеке как совокупности общественных отношений. Суждение индивидуума также носит общественный, партийный 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*, и 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

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 365.

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 усугубляет 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: «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

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 708.

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 буржуазным психологическим 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 ссылался 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, его 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 пошире оглянуться назад и быть объективным 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, уникальный 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 своих некоторых 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 Белинского, Чернышевского и Добролюбова, которых он очень высоко ценил и сумел разъяснить с замечательной глубиной. Это

¹ «Литературное наследие Г. В. Плеханова», т. III. М., Госсэкономиздат, 1936, стр. 99. А также: Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 297, 303, 304.

было ближайшее наследство, которое надо было отстаивать, осознать и использовать. Эти мыслители и критики возвышались над народниками и вызывали особую симпатию Плеханова, как подлинники предшественники марксизма в России.

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, марксистском 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, не умевшего иногда удержаться на высоте отстаиваемого им марксизма.

Плеханов заимствовал у Белинского положения 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 класса отразил Белинский в своей деятельности. Но в многочисленных популярных 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 «лесенка» 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 на быстрине главных течений современной мировой философии. Плеханов избрал для специального рассмотрения период «примирения» критика с русской действительностью не потому, что это вообще наиболее сложный, запутанный момент в развитии Белинского, вызывавший либо злобные выпады его противников, либо либерально обтекаемые характеристики. Марксисту по силам было 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 разрыва с примирением. Это означало, что критик отказывался от абсолютного идеализма в пользу диалектики. Справедливы и многие другие тонкости суждений 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 последующих этапов эволюции Белинского. Выйдя из примирения и освоив диалектику, Белинский затем 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». 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, 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 оставившееся, 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 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 пятый 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.

¹ См.: Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 211—212.

Плеханов подверг тщательнейшему разбору диссертацию Чернышевского и показал ее сильные и слабые стороны. Плеханов показал 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 быть. Последнее выглядит очень слабым в философском отношении, хотя и вытекает из просветительского идеала. Не поправляет дела и заявление: идеал вытекает из «здоровых стремлений природы 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»¹. 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.

¹ «Ленинский сборник», т. XXV. М., Партиздат, 1933, стр. 231.

В Писареве Плеханов видел уже начало того субъективизма, который ярко проявился в народничестве. Писарев ревизовал эстетику Чернышевского, совершенно не поняв смысла его заявления о том, что «прекрасное есть жизнь». Интересы к Писареву у Плеханова не было.

Статьи о писателях-народниках—Г. Успенском, Каронине, Наумове—не преследовали цели подробного изложения их народнической теории. Статьи построены, как впоследствии и гениальные статьи В. И. Ленина о Л. Толстом, 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.

Слабое в художественном отношении творчество Н. И. Наумова, так же как и творчество Златовратского, носило идеализаторский, чисто народнический характер. Любовь к народу у Наумова как бы не настоящая, «до перемены», начатой Н. Успенским. Плеханов прав: «В народничестве была своя значительная доля барства». Отбирая упрощенные конфликты и образы (всегда эксплуататора и эксплуатируемого) и полагая, что кулак — явление случайное в общине, Наумов смотрел на народную жизнь только как на материал для своих благодетельных опытов, поглядывал на народ сверху. Он никогда не шел дальше проповеди самой элементарной гуманности.

Совсем иной характер творчества С. Каронина. Язык его богат, он подслушан у народа. Оригинальность Каронина в том и заключается, пишет Плеханов, что он, несмотря на свои народнические пристрастия и предрассудки, взялся за изображение именно тех сторон нашей жизни, от столкновения с которыми разлетятся и уже разлетаются в прах все «идеалы» народников. Он описывает нечто совсем противоположное стройности общинных начал, «ту путаницу, тот хаос, который вносится в него новыми условиями деревенской жизни». Не смущаясь собственной непоследовательностью, он опровергает в качестве беллетриста все то, что сам же, наверное, горячо защищал бы как публицист. Расслоение в деревне, распад общинных начал Плеханов демонстрирует на рассказах Каронина «Последний приход Демы», «Братья».

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 71.

Пробуждение рабочей сознательности, разрыв с идиотизмом деревенской жизни изображен в рассказе «Снизу вверх» (образ Михаила Лунина). Сам народ пошел снизу вверх в своем духовном росте и протесте.

Со всей гибкостью свой метод диалектического понимания соотношений между «мировоззрением» и «творчеством» Плеханов продемонстрировал на разборе творчества Г. Успенского. Успенский прошел три периода в своем развитии как писатель: сначала он выступил как художник — наблюдатель жизни («Нравы Растеряевой улицы»), и это лучший период по Плеханову. Затем Успенский обратил внимание на крестьянство и сосредоточился на нем; стал проповедовать народничество. Но как честный писатель он заметил, что реальная жизнь идет не совсем по теории: деньги проникают в деревню, не все хорошо обстоит в общине, увидел, что кулак — прямой продукт внутренних отношений в общине. Успенский не пересмотрел полностью свои воззрения. Он, хотя и начал сомневаться в народнической пропаганде, все же продолжал утверждать «выгодность пропаганды коллективного труда на общую пользу» («Разоренье»). И наконец, третий период: Успенский видит теневую сторону деревенской жизни, но примиряется с ней, находя более высокое объяснение всей крестьянской психологии: все от власти земли. Идеалы крестьян надо понять как результат «условий земледельческого труда». Все получило стройность и объяснение («Власть земли», «Новые времена, новые заботы»). Но Успенский свел все отношения крестьян к их зависимости от природы. Дело не во власти земли, как таковой, — это власть природы, а в общественных отношениях. Успенский ошибочно полагал, что эти условия вечны и неизменны. То есть, видя разложение общины, он, однако, призывал опереться на власть земли, на общину. Успенский достиг большого успеха, объясняя происхождение народных обычаев, нравов, привычек условиями земледельческого труда. Оставалось только правильно понять последние как результат способа производства и производственных отношений. Этого Успенский не смог сделать. Отсюда у него противоречия. Нельзя остановить шествие цивилизации, т. е. обуржуазивания русской жизни, оставалось только сделать само это шествие средством народного освобождения. Народничество должно уступить место социализму¹.

Представляют интерес сильные и слабые стороны суждений Плеханова о разночинном этапе русской литературы вообще и народнической беллетристике 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».

¹ См.: Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 92.

При этом Плеханов применял многие формулы из арсенала народников (например, «разночинец — наш мыслящий пролетариат»). Вслед за народниками Плеханов считал различную 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. Но все это было поверхностным описанием существа дела, а не его раскрытием.

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 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.

Сами по себе эти наблюдения Плеханова верны. Но дело не в прирожденной антихудожественности писателей-народников, разночинцев, а в их исторически сложившихся представлениях о реализме и в специфике самого материала крестьянской жизни: жизнь примитивна, лишена событий, сложного психологизма, хотя и полна трагического драматизма. Роман из крестьянской жизни ни у кого не получался. По-видимому, для этого были глубокие причины.

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

Противоречия у Л. 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 «книжесены» 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 «Смешение 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, почти по-ленински констатировал характер противоречий Толстого: «Великий писатель русской земли велик как художник, а вовсе не как сектант»². И тут же Плеханов сужал разбираемую проблему: «Его сектантство свидетельствует об его слабости, т. е. о крайней ограниченности его общественных взглядов» («Симптоматическая ошибка»). Противоречие констатировалось верно, но не объяснялось. Любить Толстого пролетарий и социал-демократ может только «отсюда и досюда», Толстой далек от освободительного движения, он непротивленец, его учение о нравственности чисто отрицательное. Он лишь эпизодически чувствовал и «наглядно изображал современную борьбу, и это в нем надо ценить. Но, верно указав границы положительного и отрицательного, даже ссылаясь на художественную силу писателя, Плеханов не связывал воедино противоречия

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

² Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 647.

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 угнетенными,— 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 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. Толстой и революция, Толстой и народ, историческое значение Толстого остались не раскрытыми Плехановым. 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. Это неверно. В. И. Ленин считал Толстого «зеркалом революции». Плеханов ограничивался разбором учения Толстого и лишь косвенно затрагивал его творчество.

¹ Г. В. Плеханов. Искусство и литература, стр. 701.

В. И. Ленин брал оба полюса. Плеханов ловил Толстого на логических противоречиях, В. И. Ленин указывал, что это противоречия эпохи, самой русской революции.

Были в литературе 90—900-х годов явления, о которых Плеханов говорил без всякой тени уважения. Декаденты были для него выразителями буржуазной корысти, явлением антихудожественным и реакционным.

Плеханов резко критиковал суждения Д. С. Мережковского, З. Гиппиус, Д. 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 предубеждения. «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 современной 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 то слишком узко смотрел на самый его характер, то весьма превратно истолковывал появлявшиеся его первые образцы.

Еще в 1885 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 жизни.

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 отстали: 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 писательницей М. Гаркнесс, Плеханов, так же как и Энгельс, требовал, чтобы рабочий класс получил достойное место в современном искусстве как реальная и решающая сила истории.

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 456.

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 мнения, что реализм переживает обновление. Даже непролетарские писатели испытывали на себе влияние этой исторической 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 Зиккинген», 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 неприменимом сочетании романтизма с реализмом, о том, что новое искусство будет изображать не только то, что есть, но и то, что

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 91.

² Там же, стр. 158.

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 приемы 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 в адрес и 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 нечеткости 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, который 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 Пле-

ханова: 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. С таким багажом Плеханов, конечно, не мог ставить вопрос о социалистическом реализме. Здесь Плеханову не хватало «монизма».

Большой интерес представляют немногочисленные, сложные и противоречивые высказывания Плеханова о Максиме Горьком. Этот писатель был качественно новым пролетарским художником. Горький — создатель метода социалистического реализма. 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 называл «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*, — сло-

¹ Г. В. Плеханов, Избр. философ. произведения, т. V, стр. 279—280.

² Там же, стр. 280, 281.

вом — развитию его индивидуальности»¹. Способ производства сплачивает рабочих, производственные отношения также сплачивают. Пролетарий чувствует себя величиной, будучи сложенным 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».

Правда, Плеханов и здесь запрягал ловкий упрек авангарду, интеллигенции, т. е. большевикам, которые всегда торопятся с революцией, тогда как массы действуют медленно и не уповают на близкую победу. Близкая победа — это прогнозы В. И. Ленина, это практическая работа партии по подготовке революции. «Отсюда — две тактики», — иронически замечает Плеханов. Он так и не смог до конца правильно разобраться в подлинном величии пролетарского искусства, потому что элемент созерцательности в эстетике Плеханова здесь, как нигде, мешал понять динамику нового искусства, реализм его романтики, или «идеализма».

Но как целостная система литературно-критические, эстетические взгляды первого русского марксиста Плеханова — явление величайшей ценности. Плеханов обновил методологию русской критики, связал критику с интересами самого революционного класса современности, критически пересмотрел ее прошлое, решил проблемы генезиса искусства, его связей с общественными формациями, начал создавать эстетику нового, пролетарского искусства. Многие ошибки Плеханова были не только результатом его колебаний и непоследовательности, но и трудностей самого дела — создания марксистской критики и эстетики, трудностей, которые мы все в новых и новых формах испытываем до сих пор.

ГЛАВА 2

ЛУНАЧАРСКИЙ

В теоретическом отношении Анатолий Васильевич Луначарский (1875—1933) выглядит беднее Плеханова. В своих эстетических построениях он вернулся к теориям Дарвина, Спенсера, «биологическому началу» человека, тогда как уже некоторые революционно-демократические критики XIX века указывали на недопустимость такого несоциального подхода к искусству. Луначарский отдал дань также философскому идеализму, махизму.

¹ Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения, т. V, стр. 511.

Он искусственно объединял социалистический идеал свободного, вставшего во весь рост человека с теорией Ф. Ницше о «сверхчеловеке», имеющем право попирает всех других, «ниже» его стоящих людей. Социалистический идеал свободного человека Луначарский хотел превратить в некую новую религию.

Чем можно объяснить такой поворот к старым, отжившим уже теоретическим приемам в критике у человека, который писал: «В первый раз я познакомился с так называемым «марксизмом» относительно очень давно, а именно в 1892 году...» (т. е. когда ему было семнадцать лет); «марксизм был для меня не только определенной общественной доктриной, но целым мирозерцанием»¹.

В. И. Ленин в книге «Материализм и эмпириокритицизм» (1908) вскрыл корни идеалистических увлечений Луначарского и группы А. Богданова, к которой он принадлежал. Разброд и шатание охватили некоторую часть партийцев после поражения революции 1905 года. У них поколебалась вера в марксистский социологический, конкретно-исторический детерминизм. Они стали искать более «широкие» философские объяснения исторических катаклизмов и тут оказались в плену у старых теорий субъективизма, биологизма, антропологических представлений об «извечной» человеческой сущности. Им хотелось найти более прочные основания для программы борьбы пролетариата, дополнить учение о его классовых интересах и исторической роли соображениями общечеловеческого порядка. Им казалось, что они тем самым укрепляли марксизм. Эти их теории имели подновленный, вполне современный вид. Казалось, что теории Маха и Авенариуса (лекции последнего по философии Луначарский слушал в Цюрихе) вполне сочетаются с марксизмом. Это было, конечно, глубоким заблуждением.

Имелись и дополнительные поводы для такого эклектизма у Луначарского. Декаденты и символисты, переживавшие в это время свой апогей, выступали против детерминизма во всех его видах, в частности против и того, который еще со времен народников опирался на естественнонаучный материализм. Луначарский считал, что в борьбе с декадентами нужно восстановить в правах старый детерминизм и позитивизм, которым пользовалась демократическая критика XIX века. Мах и Авенариус, как казалось Луначарскому, не расстанутся с чрезвычайно важным понятием «опыта», расширяют смысл его, поскольку больше считаются с живым человеком, чем строгий в своих классовых и исторических категориях марксизм.

Была, видимо, и еще одна причина увлечений Луначарского махизмом: недостаточная разработка вопросов марксистской эстетики. Многие работы Маркса и Энгельса по эстетике, на кото-

¹ А. В. Луначарский. Этюды критические и полемические. М., 1905, стр. III (предисл.).

рые мы сейчас ссылаемся, еще не были опубликованы. Самостоятельно применять марксизм к сложной области художественного творчества было трудно. Плеханов, как известно, также не вполне соблюдал верность марксизму в эстетике и отдавал дань тому же биологизму и агностицизму. Это не извиняет заблуждений первых русских марксистов, но, по крайней мере, объясняет их непоследовательность и ошибки.

Особенно обстоятельно эстетические взгляды ранний Луначарский высказал в двух своих работах: «О художнике вообще и некоторых художниках в частности» («Русская мысль», 1903) и «Основы позитивной эстетики» (в сб. статей «Очерки реалистического мировоззрения», 1904).

Не нужно думать, что только в период богостроительства и принадлежности к группе «Вперед» (1909—1912) Луначарский разделял махистские взгляды. Он разделял их еще до разрыва с В. И. Лениным и продолжал разделять позднее. В 1923 году, уже будучи наркомом просвещения, Луначарский переиздал свои «Основы позитивной эстетики». Поддерживая В. И. Ленина в борьбе с меньшевиками, решительно держа курс на революционные действия в годы Советской власти, активнейшим образом способствуя культурному социалистическому строительству, Луначарский в теоретических вопросах все еще не всегда был последовательным марксистом. В. И. Ленин боролся за Луначарского, старался отделить его от богдановской группы. Луначарский постепенно преодолевал свои ошибки. К концу жизни он стал вполне последовательным марксистом-ленинцем. Это видно из его работы «Ленин и литературоведение» (1932), которая сыграла основополагающую роль в истории советского литературоведения и критики, впервые широко раскрыв значение ленинских теоретических и политических установок в области искусства. В феврале 1933 года на Втором Пленуме оргкомитета советских писателей при обсуждении вопроса о социалистическом реализме Луначарский оказался одним из первых, кто дал наиболее приемлемое определение его сущности.

Но вернемся к положениям ранних эстетических работ Луначарского.

Луначарский исходил из ошибочного представления, что биологические явления лежат в основе эстетических эмоций. Упрощая тезис Чернышевского о том, что прекрасное есть жизнь, он заявлял, что основой эстетических оценок является «жажда жизни»¹. Эта жажда должна проявляться в как можно более свободной форме, артистически, по принципу «экономии сил», расхода воспринимающей энергии.

Эти силы тракуются Луначарским в чисто биологическом плане: прямая линия не может доставить столько наслаждения,

¹ А. В. Луначарский. Этюды критические и полемические, стр. V (предисл.).

как свободная, радугобразная линия, соответствующая естественному движению глазного мускула. И наоборот, ломаная линия, неправильный круг, острые и угловые формы тел заставляют глаз тратить много усилий. Правильные фигуры приятны глазу, неправильные — неприятны. Наиболее приятны и, следовательно, прекрасны для нас те явления, к которым наиболее приспособлены наш скелет и наша мускулатура. Задача художников — концентрировать, сгущать жизнь, давать нам как можно больше переживаний, наслаждений, не перенапрягая наших нервов. Эстетика оказывалась у Луначарского, как он и сам об этом прямо говорил, «отраслью психологии», вырастающей на основе биологии.

Поскольку целью жизни является получение максимума наслаждения («жажда жизни»), то, как казалось Луначарскому, отсюда вытекают задачи оценки всех явлений именно с этой точки зрения. Эстетика — это «наука об оценке». Вследствие этого Луначарский был не против тенденциозного искусства. Искусство — средство борьбы за полноту жизни для всех. На этом удивительно бедном философском основании Луначарский делал в общем верные умозаключения о классовой тенденциозности искусства.

Так, он правильно оценивал роль труда рабов в античности, представлявшего полноправным гражданам Греции и Рима возможность свободно создавать шедевры искусства, накапливать и передавать из поколения в поколение навыки творчества. Верно в контексте современной общественной жизни подчеркивалась Луначарским роль пролетариата, наследника всех духовных богатств человечества, класса, который последовательно способен бороться за полноту жизни для всех. Народ жаждет лучшего будущего, содействовать росту этой веры — цель искусства.

Чисто публицистически объясняя стимулы прогресса, Луначарский, однако, проявил большое чутье в понимании «партийности» искусства. В разработку этого вопроса он внес определенный вклад. Теоретически заблуждаясь, Луначарский в практической борьбе социал-демократической партии по многим вопросам поддерживал В. И. Ленина. Луначарский критиковал объективизм плехановской ортодоксии, его меньшевистский оппортунизм. В практической деятельности Луначарский преодолевал всечеловеческую абстрактность исходных положений своей эстетики; «жажда жизни» получала классовое значение.

С большой четкостью вопрос о партийности искусства, именно пролетарской партийности, обсуждался Луначарским в статьях «Искусство и революция» (газета «Свобода и жизнь», 1906), «Об искусстве и революции» (журнал «Образование», 1906), «Задачи социал-демократического художественного творчества» («Вестник жизни», 1907), в «Письмах о пролетарской литературе» (журнал «Борьба», 1914), «Культурные задачи рабочего класса, культура общечеловеческая и классовая» («Новая жизнь», 1917).

Луначарский критиковал пропаганду «чистого искусства» в журнальных выступлениях молодого К. Чуковского, формалистические увлечения Мейерхольда, декадентское творчество Л. Андреева как своеобразные проявления реакции на потерпевшую поражение революцию 1905 года. Луначарский доказывал, что искусство всегда тенденциозно и что «торжество революции... представляет из себя великое начало нового и несравненного искусства...». Он предвидел возражения такого порядка: положим, искусство нельзя оторвать от политики, но так ли уж обязательно оно должно быть партийным? Не получится ли, что появится большевистская литература, меньшевистская литература, кадетская литература и т. п.? Луначарский отвечал, что дело обстоит именно так, если под партийностью искусства иметь в виду не лозунги, а конечные тенденции творчества и не упрощать связей писателя с классом. Власть капитала делает художника несвободным. «Свободу он обретает только в служении делу пролетариата». Но это служение он должен выбрать сам, искренне, хотя и нелегко при этом достичь больших художественных результатов. Вне союза с пролетариатом интеллигент-одиночка, говорил Луначарский, может бунтовать только двумя способами: удариться либо в мистицизм, либо в натурализм. Но это мнимые формы протеста, они бесперспективны, пессимистичны. Буржуазия не боится таких бунтов и легко с ними уживается.

Луначарский сумел применительно к художественной литературе со всеми оттенками истолковать принцип пролетарской партийности. Например: обязательно ли сам писатель должен быть пролетарием; или партийными писателями могут быть и писатели-интеллигенты, искренние друзья пролетариата? Дело не в происхождении, отвечал Луначарский, а в убеждениях писателей. Ведь Маркс и Энгельс вышли не из пролетарских слоев. Таким же образом могут прийти к пролетарской партийности и выходцы из других классов. Луначарский уже ставил вопрос о «попутчиках» революции, без тех извращений, с какими этот вопрос решался позднее, после революции. Важно «открыть восхищенным взором душу пролетария», писал Луначарский. Пролетария уже начинал открывать М. Горький.

Не надо, говорил Луначарский, суживать горизонт писателей заданными темами. Перед новым искусством лежит весь мир, все человеческие страсти: «Ведь этот мир преломлен будет сквозь новое пролетарское сознание, ведь эти страсти будут сплетены в небывалый еще в новейшей истории узор». Но есть и главная задача: «Дать яркое изображение пролетарской борьбы, а также предшественников пролетариата, и вообще психологию борьбы, разрушения и творчества во всем их неисчерпаемом многообразии»¹. Отбор тем для творчества — дело небезразличное, но в то же время «в конце концов важны даже не темы, а радостная, по-

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 7, стр. 128, 132.

бедная трактовка их, точка зрения члена класса завтрашнего дня, утреннегс, подобно солнцу восходящего класса».

И еще оттенок мысли вносил Луначарский в учение о партийности литературы: писатель может служить делу пролетариата даже бессознательно, хотя, разумеется, лучше обстоит дело тогда, когда писатель сознает до конца тенденции своего творчества.

Уже в творчестве Короленко Луначарский улавливал оптимизм веры в жизнь («Чему учит В. Г. Короленко?»). Критик подмечал все случаи прямого изображения пролетариата как действующего «для себя» класса. На уровне «жаления» пролетариат изображен в некоторых романах Золя, в драме Гауптмана «Ткачи». Но Луначарский указал на принципиальное значение образа Нила в «Мещанах» Горького, хотя и трактовал Нила как выразителя психологии не рабочего класса, а «левого крыла молодого мещанства». В творчестве Горького Луначарский усматривал черты подлинно пролетарской литературы. В отличие от Плеханова и Воровского, Луначарский высоко оценил роман «Мать»: «...Максим Горький дал уже серьезные работы социалистического типа: «Мать», «Враги»... при всех своих недостатках, это замечательные произведения, значение которых в развитии пролетарского искусства когда-нибудь учтется» (рецензия на 23-й сборник товарищества «Знание», 1909)¹.

Дореволюционные критические статьи Луначарского были важной составной частью ранней русской марксистской критики.

ГЛАВА 3

ВОРОВСКИЙ

Вацлав Вацлавович Воровский (1871—1923) принадлежал к группе большевиков-ленинцев, отличался твердостью и стойкостью в политической и теоретической борьбе. Он погиб в 1923 году от пули белоохранителя во время Лозаннской конференции. Без работ Воровского не может быть полного и ясного представления о ранней русской марксистской критике и ее внутренних течениях.

Воровский участвовал в ленинской «Искре», в работе III и IV съездов РСДРП, боролся с меньшевиками и богостроителями, был деятельным сотрудником большевистских газет и журналов «Мысль», «Звезда», «Просвещение», искусно использовал ряд других легальных изданий, журналы «Правда», «Образование». Он выступал против декадентов в марксистском сборнике «О веяниях времен», а также в сборнике «Литературный распад». Чрезвычайно плодотворными были 1908—1910 годы, когда Воровский руководил Одесской большевистской организацией и сумел подчинить себе критические отделы газеты «Наше слово», и особенно

¹ А. В. Луначарский. Критические этюды. Л., 1925, стр. 108.

«Одесское обозрение». Он часто выступал под псевдонимами Фавн, Профан, Мухомор, Черномор. Принадлежность ему ряда статей была установлена позднее, некоторые из них были впервые опубликованы после его смерти.

Воровский был широко образованным марксистом, владел несколькими иностранными языками, обладал незаурядным критическим талантом и самостоятельно, независимо от Плеханова, применял теорию марксизма в литературной критике.

Самый подход его к литературе был несколько иным: не философским, а социологическим и публицистическим. Круг его интересов в современной и прошлой литературе определялся задачами верно понимаемой политической борьбы пролетариата. Это был чрезвычайно важный вклад в марксистскую критику после Плеханова. Воровский почти ни в чем не повторял Плеханова. Он ставил те вопросы, которые Плеханов почему-либо обходил или решал неверно.

Творчество Максима Горького и судьбы пролетарского искусства занимали центральное место в историко-литературной концепции Воровского. Все это он стремился осмыслить в соотношении с традициями классического реализма (статьи о Тургеневе, Чехове), изменениями, которые претерпевал критический реализм между революциями 1905 и 1917 годов (статьи о Куприне, Бунине), с враждебными течениями буржуазного модернизма и натурализма (статьи о Л. Андрееве, декадентах, Арцыбашеве, С. А. Найденове). Он постоянно обращался к наследию революционных демократов (статьи о Белинском, Добролюбова, Писареве), к ведущим линиям общественного движения и «сквозным» темам русской литературы («Мятущиеся и мечущиеся», «Лишние люди», «Базаров и Санин»). Около 1910 года Воровский замыслил написать обобщающий труд «Из истории новейшего романа», для которого успел написать главы о Горьком, Куприне и Андрееве. Можно предположить, что в основе замысла лежала бы концепция качественного перехода русской литературы от одного вида реализма к другому в области ведущего жанра — романа, т. е. концепция генезиса социалистического реализма. Но и вся совокупность трудов Воровского дает возможность четко судить о характере его взглядов на эту проблему.

Одним из излюбленных приемов в статьях Воровского-критика являются литературные параллели, сравнения или сопоставления двух сходных, родственных или противоположных литературных явлений. Этот прием придавал статьям Воровского яркость, сюжетную организованность, легкую доступность для читателя. Сами названия статей говорят об этом приеме: «Две матери», «Ева и Джококонда», «Базаров и Санин (два нигилизма)», «Мятущиеся и мечущиеся».

Сходство и различие в изображении раскола в обывательской среде и трагедии «отцов и детей» Воровский показывает в статье «Раскол в «темном царстве» (на анализе пьес двух «знаньевцев»:

«Мещане» Горького и «Дети Ванюшина» Найденова). Сопоставительный «подтекст» есть и в статьях «Лишние люди» (вырождение традиционного героя русской литературы в эпоху пролетарской революционности), «О буржуазности модернистов» (противоречие между «бунтарскими» фразами декадентов и их буржуазно-анархической сущностью); статья «Был ли Герцен социалистом?» построена на противопоставлении социализма научного социализму утопическому. Правда, Воровский ошибался при этом, отрицая наличие у Герцена представления об утопическом социализме, поэтому на поставленный в заглавии вопрос он давал отрицательный ответ. Такое двухплановое построение статей продолжало приемы Плеханова, также любившего через союз «и» сопоставлять с позиций марксизма различные явления или их трактовки.

Как уже говорилось, в отличие от Плеханова, Воровский сопоставлял явления не столько в философско-теоретическом плане, сколько в политическом и социологическом, стремясь остро выявлять классовые различия между явлениями действительности или методами их трактовки в критике.

Воровский широко разъяснял всеобщие истины марксизма, по которым тогда шла дискуссия в самой партии: о базисе и надстройке, о классовой природе и тенденциозности искусства. Но особенно важны были разъяснения относительно реакционности русской буржуазии и гегемонии пролетариата в русской революции. Это были важнейшие проблемы, правильное решение которых являлось величайшим вкладом В. И. Ленина в творческий марксизм. И Воровский выступал здесь как принципиальный ленинец. Это были вопросы, в решении которых меньшевик Плеханов допускал серьезные ошибки, тогда как разъяснение их Воровским-ленинцем обогащало марксистскую критику.

Воровский заново после демократической критики XIX века рассмотрел эволюцию «лишних людей», вплоть до выродившихся чеховских «ничегонеделателей» и «хмурых людей», проследил вырождение нигилиста, начиная с 60-х годов до «позорного десятилетия» в истории русской интеллигенции, более глубоко, чем Плеханов, оценил значение новаторства Максима Горького.

Воровский хорошо усвоил опыт разгрома марксистами субъективной социологии и философской методологии народников: он отчетливо представлял себе дальнейшее понижение теоретической мысли в трудах нахлынувших тогда различного рода неокантианцев-махистов, эмпириокритиков, он понимал вред, который наносит богостроительство, захватившее некоторых «почитая что марксистов». Поэтому он со всей страстностью подчеркивал в своих статьях значение объективных законов истории, диалектики. Воровский открыто выступал как сторонник В. И. Ленина, взявшего курс на решительный разгром буржуазных эмпириокритиков и теоретических путаников в самой партии. Воровский

укреплял объективные основания марксистской критики, обращая главное внимание на проблемы диалектического соотношения истины относительной и истины абсолютной и доказывая, что в полной истине заинтересован только пролетариат и только он является сейчас носителем подлинного прогресса. Классовая истина пролетариата является общепризнанной истиной.

Воровский указывал в статье «Ева и Джиоконда» (1903), что литературная критика «не может ограничиться одними субъективными впечатлениями: ее задача произвести объективную оценку данного художественного произведения», «отнести его к накопленным сокровищам человеческого творчества и указать место среди них». Воровский избегал употреблять применительно к искусству упрощенное понятие «суррогат жизни». Он считал, что искусство «обладает большой живучестью и силой внушения», оно — художественное преображение жизни. Обходя плехановские разграничения двух актов критики, Воровский возвращался к точке зрения Белинского и считал, что у критики в оценке произведения главная задача заключается в том, чтобы решить: во-первых, отвечает ли оно требованиям художественности, т. е. является ли оно вообще художественным произведением, и, во-вторых, дает ли оно что-нибудь новое и высшее, и что именно нового, чем обогащает оно литературную сокровищницу¹. С этих двух точек зрения и определяется общественное и историческое значение произведения. Воровский преодолевал крайности «реальной критики», априорное определение значения произведений, помимо раскрытия их художественной формы и специфического содержания. Только изредка, в ранних статьях, Воровский как бы отдавал дань «реальной критике». Например, в статье «О М. Горьком» (1902) Воровский говорил, что его цель — «установить критерии для публицистической оценки произведений Горького», а что касается художественной оценки, то он готов «подписать обеими руками» под приговором литературоведа Е. А. Ляцкого (который явно недооценивал творчество Горького). Здесь публицистическая, т. е. общественная, оценка отрывалась от художественной. Точно так же в статье «Раскол в «темном царстве» (1903) Воровский предупреждал в примечании, что в «задачу настоящей статьи не входит художественный разбор» драм Горького и Найденова, его задача — только разбор типов. Но разве можно осуществить одно без другого? В позднейших статьях Воровский также иногда подчеркивал, что ему необходимо выявить общественную сущность образов или творчества писателя в целом. Но эти заявления имели уже несколько другой смысл: акцент ставился на задачах статьи, но окончательные выводы критик делал с учетом художественной формы («Две матери», «Базаров и Санин»). Его интересовало, в какую форму отли-

¹ См.: В. В. Воровский. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1956, стр. 90.

то содержание, в каком случае одно содержание ведет к подлинной художественности, а в другом ей вредит. Воровский считал, что определить род произведения — задача нелегкая, поскольку в области жанров происходит смешение, вторжение одного рода в другой. Он сетовал, что лирика вторглась в драму «вопреки всем правилам» (Метерлинк, Чехов), что появились «драмы без действия» (Горький).

Считая устаревшим учение о родах и видах и не пытаясь вникнуть в сущность процессов жанрообразования, Воровский для разграничения произведений выдвинул свое деление «форм эстетического восприятия» — это образы, настроения и типы. Им соответствуют повествовательная поэзия, лирика и драма. Как бы ни смешивались эти элементы друг с другом, всегда в жанре есть доминанта, и она определяет, какой род поэзии перед нами. Итак, взамен разграничения художественного творчества по родам и видам предлагалось деление по формам эстетического восприятия. Это напоминало возврат к гносеологическим основам разделения поэзии на роды и виды у Белинского. Но только внешне. На самом деле у Воровского «формы эстетического восприятия» произвольно распределяются по жанрам. Типы и образы оказались разорванными, как будто их нет ни в эпосе, ни в драме. Учение о родах и видах у Воровского не завершено, оно выглядит гипотезой, чтобы хоть как-нибудь выйти из хаоса жанров и упорядочить свои наблюдения. Дальнейшего теоретического развития это деление не получило. А суть дела заключалась в том, чтобы, строго соблюдая данные еще Белинским классические разграничения и гносеологические обоснования различных родов в поэзии, смело приняться за изучение современных им деформаций и диффузий. Это начинал делать уже сам Белинский применительно к жанрам «натуральной школы».

Но весьма продуктивной была разработка Воровским вопросов о соотношении истины относительной и абсолютной, о тенденциозности и объективности творчества, классовости мировоззрения художников и способности их в процессе творчества переходить границы мировоззрения своего класса. Воровский много сделал для того, чтобы приблизить марксистскую критику к правильному решению проблемы партийности искусства и использования классического наследия.

Если произведение действительно написано художественно, а не «просто сочинено», то тенденциозность его не замечается, она действует, «как некая скрытая, нематериальная сила». Воровский называет нелепостью разграничение художественности и тенденциозности. Одно действует через другое: «Тургенев был бесспорный художник, а между тем он был весьма тенденциозен», «Едва ли есть в нашей литературе более тенденциозный писатель, чем Достоевский», точно так же и Лев Толстой. Художник претворяет в своем произведении кусок жизни, действительной или воображаемой, и его личное «я», которое является кан-

вой творчества, окрашивает все произведение в тот субъективный цвет, который и указывает тенденцию автора. У одного эта тенденция общественная, у другого — антиобщественная. У одного она прогрессивная, у другого — реакционная («О буржуазности модернистов», 1908). Воровский подчеркивал при этом: как бы субъективно ни представлял писатель себя свободным в своих суждениях, он все равно мыслит классово, тенденциозно; никаких уступок, как это наблюдалось еще у Плеханова, оторванному от класса мышлению он не делал. Воровский как марксист понимал, что после Добролюбова и других критиков, касавшихся проблемы мировоззрения художника, он теперь имеет возможность провозгласить пролетарскую тенденциозность в качестве исторически самой объективной, имеющей право на самоутверждение себя в качестве всеобщей истины. И наконец, Воровский никогда не упускал из вида оба момента творчества: выражение классовой тенденциозности и отражение объективной реальности. Одно достигается через другое. Здесь Воровский опять же чувствовал себя увереннее и крепче, чем Плеханов, он не впадал ни в объективизм, подчеркивая в искусстве момент отражения, ни в субъективизм, акцентируя момент выражения. Здесь Воровский выступил как подлинный диалектик.

Воровский правильно разрешал мучительную для прежней демократической критики дилемму: следует ли отвергать образ Базарова как клевету или принять его как достоверный портрет демократа? Для Воровского совершенно ясно, что Тургенев, хотя и тенденциозно относится к Базарову, в общем «изобразил» и «выразил» его верно, т. е. оценил правильно благодаря сознательной тенденции. Недаром сам писатель указывал в письме к Случевскому в 1862 году: «Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса».

Воровский начинал обсуждать и такие важные вопросы, как соотношение правды жизненной и правды художественной, пролетарской идеологии и пролетарского сознания, идеологии в целом и эстетических воззрений в частности. До него их никто не обсуждал. Он отмечал, например, в статье «Максим Горький» (1910), что в данное время «политическая идеология приняла вполне определенные формы, точно соответствующие смыслу, направлению и задачам рабочего движения», но еще нельзя того же сказать про «эстетическую идеологию»¹. Эта область «запаздывает» в своем развитии и может на первых порах даже иметь переходные черты. Весь опыт советской литературы, эпохи революции, гражданской войны и двадцатых годов, подтвердил это. Например, теория социалистического реализма сложилась гораздо позднее появления идеологии марксизма и самого творчества на основе этого метода. Воровский предупреждал, что не следует вульгаризировать понятие актуальности и пролетарской тенден-

циозности искусства. При этом решающее значение должно иметь художественное качество произведения, его долговечность, глубина. С точки зрения конъюнктуры, «Война и мир» и «Анна Каренина» могут показаться отвлеченными произведениями. Много было призывов «сбросить» классиков с «борта современности». Понятие «дорогого и близкого» должно быть более глубоким, чем просто каприз вкуса и «злободневность». Интересы пролетарской культуры подразумевают критический, глубокий отбор классики. Воровский вплотную подходил к ленинскому решению вопроса об отношении пролетариата к культурному наследию. Для пролетарского писателя, такого, как Горький, «действительным (реальная «правда») и возможным (идеальная «правда») ... является не все то, что в самом деле имеется в современной ему жизни и современных ему представлениях, а только сумма положительных черт (т. е., как сказал бы Белинский, только «разумная» действительность.— В. К.), которые способствуют развитию общества в сторону «человечности». Отсюда возникали качественно новые черты пролетарского искусства: «А если такова жизненная правда (а она стала видной только с наступлением пролетарского этапа борьбы.— В. К.), то не удивительно, что художественная правда заключается в том, чтобы из этих положительных черт строить идеальный образ той жизни, которая должна быть и будет, ибо нужно, чтобы она была»¹. Это классическое нужно и будет сказал только класс пролетариата. Здесь уже чувствуется горьковская постановка вопроса об изображении идеалов. Но Воровский предупреждал при этом, что такое забегание вперед не должно отрывать писателя от «жизненной правды», от реальности.

Художественное мышление восприимчиво лишь к целостным образам, и идеальное можно строить только из этого материала. В искусстве должна быть типизация, а не декларирование. Голотенденциозное творчество всегда стоит ниже всякой критики. Искусство не должно стремиться к чисто рассудочным «подделкам под научный прогноз», мелочно и подробно регламентировать будущее, изображать его в деталях, которые еще трудно предугадать. Поэтому чувство реальной меры здесь всего важнее. Трудно переоценить значение этих тезисов Воровского для построения теории социалистического реализма. Для того чтобы быть пролетарской, поэзия «не должна обязательно черпать свои темы из жизни пролетариата. Здесь не в теме суть, а в самом духе творчества...» «И если бы у нас появился вдруг крупный, чисто пролетарский талант, это был бы очень интересный феномен»². Как говорится, желательный и даже приятный, но не обязательный. Дело в духе творчества, а не в темах творчества и не в происхождении писателей.

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 255.

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 313.

² Там же, стр. 316.

Но, войдя в сферу новых, сложных проблем, наметив правильное решение многих из них, Воровский все же допустил ряд ошибок: его система мышления в этой области оказалась незавершенной. Противореча себе, словно забыв свои прежние страницы о пролетарской тенденциозности, особой зоркости классовых борцов, он утверждал в той же статье о Горьком, что «борьба мешает» писать, что для изображения жизни нужны особая «уравновешенность, покой». Типическое Воровский понимал иногда только как устоявшееся, наиболее часто встречающееся в действительности. Воровский, следуя за Плехановым, разграничивал иногда художественный и публицистический (у Плеханова часто это называется «просветительским») подход к произведению, логическое и эстетическое мышление.

Классово отточенный подход иногда заменялся у Воровского абстрактным социологизаторством. Например, в статье «Две матери» при всей тонкости отдельных штрихов, наблюдений над характерами Ниловны и Вассы Железновой Воровский неправильно сопоставлял их только как «матерей», всем жертвующих ради своих детей. Воровский отыскивал в этом «общую основу психологии и этики двух матерей», хотя они явно стоят на разных полюсах жизни: одна — праведница, другая — грешница, одна — добрый гений, другая — злой, одна созидает, другая разрушает. Главный же тезис Воровского был тот, что «материнская любовь делает обеих матерей мученицами». Однако Ниловна ведь не мученица.

Налет надклассового схематизма встречался и в некоторых других статьях Воровского. Так, в статье «Раскол в «темном царстве», желая выделить из рутинной среды новаторов, Воровский логически как бы ставил на одну доску новомодного приобретателя Константина Ванюшина (из пьесы Найденова), потешающегося над консерватизмом «отцов», и пролетария Нила, бросающего вызов «мещанам», дому Бессеменовых. И все это под одной «шапкой»: «раскол в «темном царстве». Принципиальное значение образа Нила у Горького Воровский недооценил.

Историко-литературная концепция Воровского включала в себя все традиционные и необходимые элементы, но акценты в ней расставлены не так, как у Плеханова. Замечания Воровского о критических реалистах Тургеневе, Плещееве, даже Кольцове не представляют для нас особого интереса. Все эти писатели для него — в прошлом, иногда он излишне придирается к ним, как, например, к Кольцову, за то, что тот не изобразил ужасов крепостного права. С особой симпатией Воровский писал о Белинском, Добролюбове, Писареве. Он взял под защиту Писарева от нападений либеральной критики и доказывал, что Писарев не просто «просветитель», но и «революционер», что его нельзя отождествлять с Базаровым, что сближение Писарева в конце жизни с «Отечественными записками» «указывает на вероятный ход его дальнейшего развития». Цельность концепции Добролюбова и

его превосходство над народничеством Воровский демонстрировал на примере, как Добролюбов объяснял вопрос, что такое «естественные стремления народа», сколь важны материальные причины общественного развития. И все же после Плеханова Воровский в этой области дал мало оригинального. Бегло он касался уже решенного вопроса о сущности «примирения» Белинского с действительностью, чрезмерно подчеркивал «пролетарское» чутье плембя Белинского, что дало повод впоследствии некоторым критикам прямо объявлять Белинского «идеологом пролетариата».

Демократизм Герцена Воровский проглядел вовсе, хотя к тому времени уже вышла статья В. И. Ленина «Памяти А. И. Герцена». Воровский трактует Герцена как «пленника буржуазной демократии», отрицавшего революционные способы борьбы, не оценившего значения Международного товарищества коммунистов. В. И. Ленин как раз подчеркивал поворот внимания Герцена в конце жизни к Интернационалу, созданному Марксом и Энгельсом. Герцен, согласно Воровскому, так и остался «дворянским интеллигентом», не сошедшимся с «желчевиками» — Чернышевским и Добролюбовым. Воровский отрицал то, что Герцен был социалистом в утопическом смысле, но известно, что Герцен был одним из создателей теории русского общинного социализма.

Несмотря на некоторые свои ошибки, Воровский делал ценное дело, поддерживал в обществе память о демократах, искренне их любил и подчеркивал органическую связь у них критической и революционной деятельности. В общем это был верный подход, который потом был воспринят советским литературоведением.

Истинно новаторский вклад Воровский внес в понимание декадентов, а также творчества Чехова и Горького.

Писателями, отстающими от времени, казались Воровскому критические реалисты начала века — Куприн, Бунин и другие.

Куприн отличался «статичностью» мышления. Он никогда не смеется и не увлекается политическими вопросами. Его влекут люди вне общества, охотники, рыбаки, авантюристы, подонки, конокрады, проститутки — противники мещанского благополучия и уюта, выражающие свой протест против общества. Его взгляд и протест чисто эстетический, аполитичный. Он индивидуалист. Отсюда ограниченность, недостаточность его протеста, его творчество повторяет пройденные литературой мотивы. «Куприн психологически принадлежал к старому поколению нашей интеллигенции, хотя по возрасту он пятидесятник».

Не обманывает Воровского и суровый критицизм Бунина в повести «Деревня». Конечно, хорошо, что повесть направлена против народничества. Но это уже запоздалый выпад: народничество идейно разбито. Нельзя отказать Бунину в сжатости, талантливости его стиля. Но сгущение красок, безрадостный взгляд на

деревню похожи на карикатуру: подлинная деревня, как она показала себя в бурном 1905 году, уже не такова. Бунин изобразил ее односторонне. Новая деревня не нашла отражения в его повести. Бунин изобразил деревню с позиций вырождающейся «барской интеллигенции». Критический реализм после Чехова и Л. Толстого явно выдыхался — таков вывод Воровского.

Еще сложнее, по мнению критика, судьба Л. Андреева, в прошлом «знаньевца», но после революции 1905 года предавшего пессимизму («Тьма»), проповеди «священной формулы железной решетки» («Мои записки»). Можно отрицать данную жизнь во имя другой, лучшей жизни, но отрицать жизнь, как таковую, проповедовать блаженство смерти может только декадент. В такого декадента и превращался Андреев. Эгоцентричная, личная психология без всякой общественной опоры заводила его в тупик. Андреев брался за широкие социальные и общественные вопросы, но они становились ему не по силам, и их решение получалось абстрактным, пессимистичным («Жизнь человека»). При ближайшем рассмотрении «всечеловеки» Андреева, как и все буржуазные интеллигенты, находятся «между молотом и наковальней». В связи с поражением революции «значительная часть интеллигенции пошла открыто или тайно на службу захватившей господство буржуазии». Этот-то процесс в жизни интеллигенции Андреев и выразил в своем творчестве.

Воровский проводит четкое понимание промежуточного положения интеллигенции и реакционной роли русской буржуазии. Эти страницы его статей особенно содержательны. Воровский после Добролюбова, Щедрина и Михайловского в новом свете подытожил эволюцию «лишнего человека», глубоко раскрыл корни декадентства, его буржуазный, лакейский характер, четко определил место Чехова, который боролся с разрастающейся пошлостью и сам неповинен в пороках своих героев.

Декадентство было многоликим, и Воровский определил все его видоизменения. В приговорах он был в высшей степени современен.

Боевой нигилист Базаров вырождался в арцыбашевского Санина, способного с «немигающими глазами» заявить самую циничную вещь, сделать зло, только чтобы удовлетворить свои похоти. О человеке, о добре он не думает. Из требований свободы личности, печати, совести Санин оставил для себя только одно — свободу половых отношений, свободу от условностей общества. Такая «свободная» личность готова на самые черные дела, она истинная добыча реакции.

Отчего оказалась возможной такая эволюция прежних альтруистов? Оттого, что выдохлась разночинская революционность и выступил на историческую арену пролетариат. Промежуточной интеллигенции надо выбирать: или пойти на службу к капиталистам, или присоединиться к пролетариату. Все компромиссы не реальны, есть только эти два пути. И Воровский блестяще пока-

зал, что скрывается под камуфляжем «миропотрясающих», анархических фраз интеллигентов, когда они клянут буржуазию и хотя чем-то отличаются от нее, но своим анархизмом лишь выдают свою мелкобуржуазную природу. Одна из статей Воровского так и названа — «О буржуазности модернистов». Она перекликается с горьковскими статьями «Поль Верлен и декаденты», «Разрушение личности».

Чеховский герой тоже из породы «лишних людей», окончательно сформировавшихся в 80-х годах. Дворянский «лишний» человек кончался Обломовым, а разночинский, намеченный еще Помяловским, развивался в 80-х годах и заканчивался теперь вместе с банкротством народничества. Этот процесс разложения изобразил Чехов. Мир «лишних людей» — это мир бездеятельности, праздности, прозябания. Образовалась пропасть между интеллигенцией и народом. Воровский, может быть, слишком сурово судил о Тузенбахе, Вершинине, Астрове, «мечтающих» о золотом веке на Руси лет через двести — триста. Такие фантастические представления — обратная сторона их бездеятельности. В этих мечтаниях выразились и взгляды самого Чехова. Чехов вынес из мира мещанства «неверие в методы политической борьбы». Ясного представления о путях у него нет. Беспощадный, строгий реалист Чехов устами Тузенбаха выразил ощущение надвигающейся бури, хотя сам стоял выше, чем все Тузенбахи и Вершинины. Тем горше было ему умереть в тот момент, когда буря начала двигаться: «Бедная русская земля, бедные певцы ее...»

Михайловский почувствовал сдвиги в мировоззрении Чехова. Плеханов прошел мимо Чехова. Воровский не просто отметил факт эволюции Чехова и ощущение им грозы, но и объяснил характер его творчества, связанный с судьбами интеллигенции в эпоху выступления пролетариата. Желание приблизить будущее Воровский объясняет косвенным влиянием на честного писателя оптимизма самой эпохи, в которой выступил революционный пролетариат. «Внепартийность» Чехова была объяснена.

Воровский сразу же уловил связь между романтическими настроениями молодого Горького и выступлением пролетариата на историческую арену. Даже ранние вещи писателя он трактует не как апофеоз босячества, а как поиски художественно адекватного отображения победной поступи простого люда. Горький смутно чувствовал назревание великих событий, роль и силу пролетариата, хотя не мог правильно осознать его социалистическую классовую сущность. Воровский высмеивал литературоведа Е. А. Ляцкого, который, воздавая должное таланту Горького, брезгливо писал о том, что Горький наводнил литературу босяками, люмпенами. Воровский утверждал в статье 1902 года, что романтизм Горького связан с появлением в общественном механизме особого класса, который выступает в роли «руководителя и регулятора этого механизма». Правда, Воровский недооценивал принципиальную роль образа Нила в «Мещанах», рас-

смаывая его лишь как образ «отщепенца», непохожего на мир Бессеменовых. В общем Воровский правильно наметил тенденцию развития Горького. Торжество принципов Горького он видел в пьесе «Враги», которую хвалил не только за «психологию рабочего движения», как делал Плеханов, но и за изображение коренного конфликта между трудом и капиталом, за близкое к В. И. Ленину понимание динамики революционного процесса. В романе «Мать» ему нравилось изображение группы сознательных рабочих — марксистов, друзей Павла Власова и самого Павла. Воровский лишь считал, что образ Ниловны нетипичен, что, ставя ее в центр романа, Горький смешал всю перспективу прямого изображения борьбы марксистов-пролетариев с капиталистами. Воровскому казалось, что он защищает Горького, исправляет его ошибку. Но известно, что образ Ниловны несколько не искажает этой картины, наоборот, он показывает глубинные причины революции, ее народный характер. Воровский здесь слишком плоско трактовал проблему типического. Горький возражал ему на эти упреки. Любовь Ниловны к сыну — только мотивировка ее идейного роста, но не вся сущность самого образа. Напрасно Воровский заявлял, что «хотя и можно себе представить такую мать, но таких матерей, вообще говоря, не бывает». Практика революционной борьбы опровергала это заявление критика.

Дискуссионными были утверждения Воровского о том, что большая повесть вообще «плохо дается» Горькому и что в драматургии он всецело зависит от Чехова, а в пьесах его мало действия, есть только «толпа разноцветных персонажей вместо отдельных героев». Но Воровский в основном правильно намечал периоды развития Горького от босяцких рассказов и поисков «гипотетического борца» к «действительному борцу, рабочему пролетариату». М. Горький выдвинул против общества, основанного на эксплуатации и привилегиях, слои, наиболее отверженные этим обществом. «По мере того как все более и более ясной становилась будущая роль рабочего класса, М. Горький разделился со своей идеализацией босячества и стал буревестником пролетарской революции»¹.

ГЛАВА 4

ГОРЬКИЙ

Алексей Максимович Горький (1868—1936) как писатель и критик значительной частью своего наследства относится к советской литературе. Мы остановимся только на его дореволюционной деятельности. Горький как критик сложился одновременно с Горьким-писателем.

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 273.

Путь Горького к марксизму противоречив. Самое ценное в Горьком-критике — конкретные формы осознания марксистской методологии, особые ракурсы рассмотрения истории русской литературы, его чисто писательское «видение» проблем литературной критики. Ведь Горький, прежде всего, великий пролетарский писатель, основоположник метода социалистического реализма, а позднее и руководитель советских писателей.

Горький с самого начала своих критических выступлений был демократом и реалистом по своим симпатиям. Он ценил правдивость писателей-народников типа Каронина-Петропавловского, Короленко, с которыми общался в Нижнем Новгороде, очерки Слепцова и его роман «Трудное время», романы о правдоискателях Осиповича-Новодворского, Омулевского, Кушевского. Он довольно рано познакомился с Л. Толстым и Чеховым, которым посвятил потом проникновенные очерки-воспоминания. Именно в соотношении с этими писателями Горький определял свои литературные позиции и свой метод. В статье по поводу чеховского рассказа «В овраге» (1900) Горький признал Чехова непревзойденным стилистом и в письме к нему говорил о предельной правдивости его критического реализма. Реализм и демократизм Горького нашли яркое выражение в отрицательных оценках писателей-декадентов. Против «чистого искусства», приземленного натурализма и декадентского пессимизма он выступил в сказке «О чиже, который лгал, и о дятле — любителе истины» (1898). Свободу «чужацеству», а не оригинальность он отмечал в творчестве З. Гиппиус, Мережковского и других символистов. Впрочем, позднее Горький, в отличие от Михайловского, Плеханова, Воровского, имея в виду особенно Брюсова, А. Белого, Ф. Сологуба, отчасти Бальмонта, признавал заслуги символистов в разработке художественной формы, внешнего виртуозного словесного мастерства, в обновлении стиха, ритма и рифмы.

Очень трудно было разобраться в современных течениях и школах. Долгое время Горький еще недостаточно четко различал «легальных» марксистов и подлинных марксистов, одинаково нападал на П. Струве и на Плеханова. В самой яркой из ранних своих статей — «Поль Верлен и декаденты» (1896) — Горький двойственно освещал природу современного декадента в поэзии и искусстве: то связывал его с упадком буржуазии и ее вкусами, то абстрактно выводил из общего стиля эпохи урбанизма, повышено нервного ритма жизни современной цивилизации. Овладение социалистическим мировоззрением, сближение в 1905 году с В. И. Лениным подняли мышление Горького на новую высоту.

Горький внес принципиально важное разграничение в понятие романтизма, указав, что существуют две его разновидности: романтизм революционный и романтизм консервативный. Он начал разрабатывать принципы реализма нового типа, отличающегося от «критического» (термин этот ввел Горький).

Писатель потратил много сил на то, чтобы задолго до появления понятия социалистического реализма обрисовать его предполагаемые качественные отличия от критического реализма. Горький поддержал в ряде теоретических работ ленинский принцип партийности искусства.

В лекциях на Капри он пытался создать целостный курс истории русской литературы под углом зрения одной из актуальнейших тогда проблем: взаимоотношений интеллигенции и народа. Писатель объяснил здесь «внепартийность» Чехова, указав, что упреки в отсутствии у него мировоззрения несправедливы, поскольку у Чехова «есть нечто большее, чем мирозерцание», — он выше любой из доктрин и любой из существующих буржуазных партий. Горький мечтал о новом, синтетическом охвате русской жизни, таком, каким он восхищался в творчестве Л. Толстого. Много раз Горький посвящал читателя в тайны творческой лаборатории писателя, говорил о значении «первоэлемента» литературы — языка. В этом сказывался его собственный писательский опыт, и никто из тогдашних критиков-марксистов не понимал так хорошо эту область, как Горький.

Со временем, конечно, изменялись некоторые суждения Горького, например о Ростане, Достоевском. Лишь постепенно он пришел к «единой руководящей критико-философской идее». Но в то же время наблюдается постоянство и стабильность многих его оценок, например творчества Помяловского, Г. Успенского, Лескова, Слепцова, Левитова, Короленко, Чехова, Толстого, Пушкина, Гоголя, его рассуждений о декадентстве и натурализме, о соотношении фольклора и литературы, о роли труда в человеческой культуре и т. п. Отдельные оценки уточнялись лишь в деталях.

Разрозненные высказывания Горького-критика дореволюционного периода были объединены в его каприйском курсе истории русской литературы (1909), опубликованном по черновикам только в 1939 году. Это была попытка продолжить на новой основе историко-литературные обзоры, шедшие от Белинского и Чернышевского.

Горький был историком литературы в точном смысле этого слова. Он обладал даром типологического мышления. Это хорошо проявилось в его мемуарных очерках о Толстом, Чехове. Он сознательно стремился к воссозданию общей картины литературного развития, установлению его закономерностей, специфических особенностей как искусства слова. Он любил насыщать свои концепции теоретическим материалом, ставить эстетические проблемы, прочеркивать ведущие линии.

В основу курса, прочитанного на Капри, положены четыре новаторские идеи. Первая идея — применение к литературе принципа классовой борьбы пролетариата, рассматриваемой как завершающее звено вековой освободительной борьбы народа; вторая — разграничение двух типов романтизма; третья — попытка

наметить основные линии в русском реализме и четвертая — углубленная трактовка возможных противоречий между методом и мировоззрением писателя (по позднейшей терминологии). Все это было новым по сравнению с курсами Пыпина, Венгерова, Е. Соловьева (Андреевича), позднее — курсом под редакцией Овсяннико-Куликовского.

Вспомним при этом, что еще не были написаны В. И. Лениным статьи «Памяти А. И. Герцена» (1912), «Из прошлого рабочей печати в России» (1914), в которых он четко изложил свое учение о трех этапах освободительной борьбы в России. В разработке своей концепции Горький двигался в 1908—1909 годах во многом самостоятельно. Его формулировки выглядят сейчас несколько расплывчатыми, сырыми, но они несут в себе богатую идею об этапах освободительной борьбы. Вот что Горький, например, говорил во введении: «Наша литература удобно может быть разделена на две линии — дворянскую, которая по силе социальной необходимости проповедовала демократизм, и демократическую — литературу разночинца-интеллигента, который, тоже по необходимости, проповедовал социализм». И та и другая линии, продолжал Горький, «одинаково исторически ценные для нас, ибо дают богатейший материал для суждения о путях русской мысли, о задачах разных общественных групп и, главное, убеждают нас в полном бессилии, в полной невозможности для той или иной группы решить свои задачи без участия широких демократических масс». Два поколения (или две «линии») обрисованы Горьким точно — дворяне и разночинцы, а третье поколение намечено в словах «широкие демократические массы», «для нас», т. е. для Горького и всех, кто за ним стоит. Классовый подход применен Горьким и к общему определению, что такое литература, которым открывается курс: «Литература — образное выражение идеологий — чувств, мнений, намерений и надежд — отдельных классов и групп». Конечно, есть некоторая узость в словах: «образное выражение идеологий», это не вполне в духе «теории отражения». Литература — самостоятельный способ познания и отображения действительности, она сама есть форма идеологии. Но классовая ее суть раскрыта Горьким четко. Этот принцип он постоянно проводит в своих характеристиках классовых отношений в XVIII веке, эпохи Пушкина, 40—70-х годов.

Важна заслуга Горького и в разграничении романтизма на два подвида — активный и пассивный. Каким бы грубым и социологизаторским это деление ни казалось, оно обогащало науку, стимулировало поиски видовых различий внутри одного типа творчества. Исторические факты подтверждают такое разграничение. Это разграничение в более обстоятельных обоснованиях и обозначениях вошло в советскую науку.

Наконец, важна попытка Горького наметить основные линии в русском реализме от его, как он считает, «родоначальника» Фонвизина и до конца XIX века. Эту линию составляют Крылов,

Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Щедрин, Писемский, Слепцов, Г. Успенский, Чехов. От «сентиментально-романтической» линии Карамзина и Жуковского, по мнению Горького, зависело отчасти творчество Григоровича, Тургенева, Л. Толстого, Гаршина, Мельникова-Печерского, Тютчева, Фета, Майкова, Ф. Сологуба. Изумительно было разнообразие писателей в XIX веке. Но Горький особые симпатии испытывал к тем, кто нес народу правду и писал о народе правду. Он сетовал, что все еще остаются «недооцененными» Помяловский, Лесков, Г. Успенский. Они оказали на него самого сильное влияние. Помяловский, Осипович-Новодворский показали распад разночинского героя, новую обломовщину. Они клеймили российскую пошлость задолго до Чехова. Не будем сейчас спорить, правильно ли Горький классифицировал всех русских писателей. Важны классово-идеологическая характеристика определенных направлений в русском реализме, работа над его типологией. Это было новым.

Но нельзя сказать, что Горький владел классовым анализом в совершенстве, что все его определения точны. Радищева он называл основоположником «дворянского либерализма», причем либерализм Горький трактовал в позднейшем уничижительном смысле как проявление «сентиментального» свободолюбия, навеянного французской философией, в чем-то отвлеченного и нигилистического, даже «лицемерного». Горький всячески старался рассеять представление о «солидности» декабристов, этих поверхностных романтиков, стремившихся создать и укрепить все ту же идеологию либерализма. Правда, они не для себя хотели власти, они намеревались передать ее в руки народа — это утверждение Горького наводило на правильное понимание объективного значения деятельности декабристов, что и было раскрыто затем советскими учеными. Ошибочной была оценка значения Писарева, которого Горький порицал за «скоропалительность» выводов и идеализацию Базарова: Писарев-де не заметил «западни», представленной Тургеневым, не сочувствовавшим своему герою. Превратно, как искусственный и надуманный трактует Горький образ Рахметова в «Что делать?» и т. п.

Но главный недостаток в построениях Горького заключается в том, что при односторонней нацеленности всего курса на «степень» сближения литературы и интеллигенции с народом на первый план выступали в нем судьбы именно интеллигенции, роль которой Горький всегда переоценивал. Узко отбираются им тематические линии русской литературы. Кроме того, упрощенно социологический подход к литературе заслонял ее художественные стороны. Образы Чацкого, Онегина, Печорина, Бельтова, Рудина брались только как материал для характеристики «самокритики» дворянства и, прежде всего, самих авторов, вследствие чего образы оказывались автобиографическими портретами.

В одних случаях Горький приходил к правильным выводам, например о том, что художественные произведения так называе-

мых писателей-народников мало имели общего с самим «учением» народников. А в других случаях Горький упрощал связи между мировоззрением и творчеством, решая их в плане прямого «соответствия». Здесь мы подошли к еще одной важной методологической идее курса Горького, которая также дала свои плюсы и минусы.

Задолго до публикации письма Ф. Энгельса к М. Гаркнесс с известным высказыванием о Бальзаке Горький утверждал в своем курсе, что «богатый опытом писатель всегда противоречив, ибо обилие опыта требует широких организующих идей, а эти идеи враждебны узким целям групп и классов»; поэтому у каждого писателя можно найти «излишек фактов, избыток мыслей, имеющих за пределами его тенденции и противоречащих ей по существу». При этом Горький называл имена Бальзака, Диккенса, Золя. Но особенно важную широту изображения жизни и противоречивость Горький усматривал в творчестве русских писателей. Итак, очевидно, к какому великому теоретическому открытию подошел Горький. С одной стороны, он смыкался с классиками русской критики и плодотворно продолжал разъяснения Добролюбова о роли «отвлеченностей» в творчестве писателя и о соотношении их со стихийным реализмом, а с другой, углубляясь в изучение противоречия между тенденцией и изображением, Горький подходил к проблеме художественного метода, которую смогло поставить несколько позднее только советское литературоведение.

Все это помогло Горькому совершенно по-новому истолковать гений Пушкина, стоявшего выше своего класса. С известной широтой подошел Горький и к оценке Л. Толстого, тоже сумевшего подняться над своим классом.

Вдумаемся в горьковские оценки великих русских писателей, не ограничиваясь на этот раз рамками только курса, прочитанного на Капри; отделим в них правильное от ошибочного или того, что подавало повод к превратному пониманию.

Вернемся к высказыванию о Пушкине. Оно было опубликовано в юбилейном 1937 году. Высказывание было взято из тогда еще неизвестного в печати каприйского курса: «Мы должны уметь отделить в нем,—писал Горький о Пушкине,—то, что в нем случайно, что объясняется условиями времени и личности, унаследованными качествами,— все дворянское, все временное... тогда перед нами встанет великий русский народный поэт...». Мы уже знаем принцип, которому следовал при этом Горький: «Его (т. е. Пушкина.— В. К.) личный опыт был шире и глубже опыта дворянского класса». Приблизительно так же поступают и сейчас многие пушкинисты, объясняя величие народного поэта. Но очевидно и некоторые утраты в такой точке зрения, налет релятивности в таком подходе. Слишком случайной оказывалась вся «социология творчества» Пушкина, хотя она несводима к пресловутому «шестисотлетнему» дворянству. Слишком отодвигались в

сторону «условия времени» и «унаследованные качества». Пушкин несколько отрывался от истории, от «своего» дворянства. Мы помним, что Белинский хвалил Пушкина за то, что он в своем глубоко народном произведении «Евгений Онегин» изобразил жизнь дворянства в один из интереснейших моментов его исторической жизни, за то, что его герои — Онегин и Татьяна — дворяне. Их трагическая судьба определяет все качества этого произведения.

Сложен вопрос об отношении Горького к Гоголю. Его резкие суждения о Гоголе-реалисте нередко объясняются тем, что Горький не верил в достоверность гоголевских типов-масок, целостность его реалистического метода. Даже на Первом съезде советских писателей в 1934 году Горький заявил, что Маниловы, Собакевичи были не характерны для России. В размышлениях Горького о Гоголе выявилась концепция иного реализма, который разрабатывал сам пролетарский писатель. Кроме того, приходилось воевать с «разными Мережковскими», раздувавшими значение «своего» Гоголя. Гоголю «доставалось» иногда в связи с необходимостью борьбы с «достоевщиной», Горький считал Гоголя родоначальником той религиозно-моралистической линии в русской литературе, ярчайшим представителем которой являлся Достоевский. Однако исследователям необходимо глубже вникнуть в особенности горьковских оценок именно реализма Гоголя. Дело не просто в том, что Горький судил о Гоголе с позиций своего реализма. Он обо всех судил с этих позиций. Кажется, правильнее сказать, что Горький не понимал гротеска в реализме, он сводил гротеск к карикатуре.

Нуждаются в трезвых уточнениях горьковские оценки Л. Толстого. Слова Горького о том, что Толстой один рассказал о русской жизни больше, чем все писатели, вместе взятые, что его всегда занимали три вопроса — бог, мужик и женщины и что мысль Толстого направлялась всегда по линии интересов крестьянской жизни, подавали повод некоторым исследователям считать, что на горьковские оценки повлияла статья В. И. Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции» (1908). Но пока не установлено, когда Горький прочел статью В. И. Ленина. В то время, когда она появилась, Горький значительно разошелся с В. И. Лениным. И позднее, уже в советское время, высказывания Горького о Толстом, какими бы восторженными они ни были, лишь приближались к ленинским оценкам, но не совпадали с ними полностью. Фразу о том, что «мысль Толстого направлялась...» и т. д., еще и потому нельзя толковать как влияние ленинской концепции, что она заключена в абзаце, в котором развивалась следующая идея: основные посылки к своим выводам Толстой взял у крестьян-сектантов Сютаева и Бондарева, что Каутский указал на совпадение проповеди Толстого с учением английской секты квакеров... Между тем В. И. Ленин точно указывает, что Толстой был выразителем интересов и настроений патриар-

хального крестьянства, а Горький оставляет этот вопрос непроясненным. Горький склонен был толковать вслед за Михайловским противоречия Толстого не как отражение противоречий крестьянской психологии, а как противоречия в душе Толстого между «баринном» и «мужиком». Толстой, каким бы он великим и сложным ни был, всегда оставался в сознании Горького писателем дворянского крыла, в ряду с Тургеневым и Григоровичем. Они пробудили интерес к крестьянской теме в русской литературе, но, по заявлению Горького, «у всех трех писателей совершенно отсутствует демократизм»¹. Это, разумеется, совершенно неверно, особенно по отношению к Толстому.

Выступление Горького против «карамазовщины», против инсценировки «Бесов» в МХТе в 1914 году следует считать исторической заслугой писателя в борьбе с реакцией. На этот счет и тогда и после существовали в литературоведении и критике разные мнения. Но то, против чего выступал Горький, в свое время уже осуждали в Достоевском Белинский, Антонович, Михайловский.

Однако есть какие-то недочеты в неизменно отрицательных горьковских оценках таланта Достоевского. Некоторые исследователи указывают, что Горький воевал только с «достоевщиной», а самого Достоевского называл «равным Шекспиру». Но ведь Горький резко отзывался и о патологическом элементе в его психологизме, и о темах произведений, и о языке. Назвать все это просто «заданием времени» нельзя. И в 1934 году Горький находил в Достоевском нечто от «средневекового инквизитора»². Думается, Горький не совсем правильно выводил общее соотношение «добра» и «зла» в творчестве Достоевского, не видел того, что видели Белинский и Добролюбов: «боль о человеке», гуманизм писателя, несмотря на все отрицательные и реакционные черты его мировоззрения. Горький был близок Михайловскому, приписывавшему самому Достоевскому душевные изъяны его героев, преувеличившему его субъективную «жестокость», упускавшему момент отображения объективной реальности в романах писателя. Сегодняшнее советское литературоведение, театр и кино нашли более правильный подход к Достоевскому.

Горький неоднократно возвращался к проблеме «молодого человека XIX столетия», им была задумана в советское время целая серия изданий старых романов на эту тему: вышли «Рене» Шатобриана, «Герой нашего времени» Лермонтова и др. Горький внес в марксистское литературоведение важнейший вклад, указав вслед за Щедриным на второй ряд «лишних людей», начинающийся образом Молотова у Помяловского. Горький продолжил после Добролюбова и Писарева осмысление галереи «лишних людей». Собственно, эта галерея с дополнениями Горького и есть

¹ М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 187.

² М. Горький. О литературе. Литературно-критические статьи. М., «Советский писатель», 1953, стр. 705.

«молодой человек XIX столетия» с его скептицизмом, критицизмом, вырождением, «честной чичиковщиной», «мещанским счастьем». В мировой литературе эта галерея берет начало с «Чайльда Гарольда» Байрона (предшественники — «Рене», «Вертер»). Но Горький сам вносил некоторую непосредственность в понимание проблемы «молодого человека», когда причислял к этой галерее и Домби-отца, и старика Гранде, и даже «милого друга» Мопассана, а в русской литературе доходил до Санина М. П. Арцыбашева. Но вторая линия — совсем другая линия. Она демонстрирует распад типа приобретателя, идущего скорее от Гобсека и Чичикова. Какое же отношение эти типы имеют к Онегину, Печорину? Горький слишком расширительно толковал понятие «мещанства» и на этой почве объединял слишком разнокачественные явления.

В конце жизни Горький поделился своими соображениями по поводу предварительного текста учебника истории русской литературы, составленного коллективом советских авторов (Г. Абрамович, Б. Брайнина, А. Еголин). Выдержки под названием «Заметки на учебник литературы» были посмертно опубликованы в газете «Правда». Замечания очень любопытны и служат хорошим дополнением к «каприйскому курсу», помогают лучше понять итоговые критические суждения Горького о русской литературе¹.

В замечаниях Горький делал упор на необходимость подлинного историзма, чтобы Тургенев, Достоевский, Чернышевский «не как с неба сваливались», а чтобы им предшествовал очерк главных событий эпохи, расстановки социальных сил, различий их настроений, чтобы история литературы не протекала «где-то вне политико-экономической жизни страны». К этому совету неплохо прислушаться и сегодня, когда забота о «специфике» литературы нередко вытесняет социологию из литературоведения.

Горький упрекает авторов учебника за то, что они не дали представления об органичности процесса, что учебник напоминает «сборник статей». Надо было бы показать «взаимное сцепление и отталкивание литератур друг от друга», «мастерство создания характеров и типов». Горький упрекал авторов и за то, что ими слабо выявлены индивидуальные черты писателей, их манеры типизировать явления. А манеры были разные у Тургенева и Достоевского. Один писатель брал какой-нибудь известный ему характер и добавлял к нему черты характеров сродных, а другой клал в основу характеров свои бесчисленные «бунты», узколичные мотивы, например месть за увлечение Фурье и Жорж Санд, за участие в кружке Петрашевского, за каторгу и солдатство. Неприязнь к Достоевскому сквозит у Горького и здесь: Горький не принимает положение о «системе образов» у Достоевского. Он подсказывает, в каком направлении должна устремиться мысль

¹ См.: «Правда», 1936, № 217, 8 августа.

исследований: у Достоевского не «система», а «однообразие» фигур: Раскольников, Иван Карамазов, Ставрогин и подобные; Макарыч Девушкин, Прохарчин, Мармеладов, Лебядкин и т. д.; Карамазов-отец, Смердяков, Свидригайлов, Дмитрий Карамазов, Рогожин и др. Эти наблюдения Горького давно вошли уже в советские работы о Достоевском. Но разве подрывается тем самым положение о «системе образов» у Достоевского? Начертанные Горьким три ряда образов разве сами по себе уже не «система»?.. Горькому не хотелось «возвышать» Достоевского словом «система»...

В замечаниях Горького есть очень любопытные нюансы. Думается, здесь трезвее, чем прежде, указываются причины, породившие Чацких, Печориных, их «тревожное, критическое настроение». Горький ищет причины в эпохе, а не в автобиографической самокритике Грибоедова и Пушкина. И вообще, эти образы слушат уже не теме «разрушения личности», а теме «новых людей». Горький советует показать «преемственность типов» по линиям: Недоросль Фонвизина, Подколесин Гоголя, Обломов Гончарова, Безухов Л. Толстого и т. д.; Чацкий, Онегин, Печорин до Санина (?) и, далее, Рахметов до подпольщиков типа В. Куйбышева. Ряды выстроены в основном верно, лишь не на своем месте стоит опять Санин, но эта ошибка выкупается «реабилитацией» Рахметова. Горький считает, что изложению романа «Что делать?» в учебнике отведено слишком мало места; кроме того, следовало бы указать, что герои романа не выдумка автора, они почти все — портреты живых лиц: Сеченова, Бокова, Ломова (Рахметов); следовало бы углубить трактовку литературной типологии, указать, кто из этих образов родственник Базарова, Рудина, гоголевских типов.

Суждения Горького становились мягче, объективнее, историчнее. Он недоволен туманным заявлением в учебнике, что Достоевский боролся против революционеров. Горький требовал конкретно указать, против каких революционеров. В «Идиоте» он высмеял дон-кихотов, а в «Бесах» — нечаевцев, самое «нетипичное», «исключительное» явление. Горький считал необходимым упомянуть об отношении Достоевского к сосланному Чернышевскому. Суждения Горького о Достоевском совершенствовались, хотя и в рамках прежнего, в целом отрицательного отношения.

Горький как теоретик литературы внес особенно ценный вклад в разработку качественных определений социалистического реализма. Горький руководствовался желанием как-то определить новое видение в искусстве, которое свойственно пролетариату. Он понимал все неудобство и условность терминологии. «Да не смущает вас,— писал он в лекциях, прочитанных на Капри,— применение термина романтизм к психологии пролетариата — термином этим, за неимением другого, я определяю только повышенное, боевое настроение пролетария, вытекающее из сознания им своих сил, из все более усваиваемого им взгляда на

себя, как на хозяина мира и на освободителя человечества»¹. Пролетариат принес с собой новое представление о перспективах борьбы, прогресса, целях и средствах достижения социалистического будущего.

Что же это новое — романтика, романтизм? Горький был глубоко прав в стремлении обозначить новые стороны в художественном мировоззрении пролетариата. Но возникает вопрос: называть ли это новое романтизмом? Он утверждал, что романтизм входит составной частью в новый метод творчества. Термин «романтизм» он употреблял в разной связи: то как литературное течение, бывшее в истории, имеющее определенные декларации, то подменяет его понятием «романтика» как настроения, мечты, исторического оптимизма. Первое понятие совсем не годилось для определения социалистического реализма, как невозродимое историческое прошлое, совершившееся явление, теория и практика определенного вида творчества. Второе входило без особых затруднений в конструирование теории реализма нового типа, но на практике тянуло за собой груз представлений все о том же романтизме, легко менялось с ним местами и порождало путаницу. Сам Горький, употребляя оба термина, вкладывал в них то один, то другой смысл. Он даже прибегал к аналогии: когда-то критический реализм возник из слияния классицизма с романтизмом, почему бы не представить себе новое качество реализма пролетариата как синтез старого критического реализма с романтизмом?

Когда в связи с просмотренным в Нижнем Новгороде спектаклем «Дон Сезар де Базан» Ростана Горький восклицал: «Да это несправедливо (в смысле — мечта, вымысел. — В. К.). Но это красиво!» — он был романтиком... Это можно оправдать желанием «смазать окраску будней», хотя в философском отношении и недалеко уводило от народнической доктрины о «правдистине» и «правде-справедливости», согласно которой к неприглядной истине жизни нужна успокоительная прибавка. Вряд ли прав был писатель, заявляя: «Сатирик в отношении к прошлому, беспощадный реалист в настоящем и революционный романтик в оценке, в предвидении будущего» — таков писатель-пролетарий. Тут слово «романтик» употребляется в методологическом смысле наряду со словом «реалист». Подобные конструкции у Горького прошли несколько стадий: «украшение жизни», «слияние» или «синтез романтизма с реализмом» и, наконец, «уметь смотреть на сегодняшний день из будущего, с высоты прекрасных целей»; включить в свой обиход «третью действительность». Конечно, всякое дело делается с ощущением перспективы, она вселяет оптимизм. Эту простую мысль можно выразить по-разному. Д. Писарев говорил об обгоняющей мечте («Промахи незрелой мысли»). Гоголь советовал с молодости «забирать» с собой в бу-

¹ М. Горький. История русской литературы, стр. 70.

дущее все прекрасное, чтобы устоять в жизненных бурях («Мертвые души»). На ход мысли Горького оказала сильное влияние известная логическая конструкция в романе Чернышевского «Что делать?»: «Будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можете перенести, настолько будет светла и добра, богата радостью и наслаждением ваша жизнь, насколько вы сумеете перенести в нее из будущего. Стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее все, все, что можете перенести».

Автору романа «о новых» и даже «необыкновенных» людях хотелось, пусть в утопической форме, утвердить социалистический идеал, вдохнуть в современников веру в него, наполнить их повседневное деяние ощущением оптимистической перспективы. Понадобились знаменитые «сны» Веры Павловны, понадобилась и приводившаяся тирада.

Конечно, и люди социалистического общества нуждаются в мечте, в перспективе. Но следует ли смешивать эмоциональное и идеологическое понятие мечты и перспективы с понятием художественного метода, как бы они связаны ни были друг с другом? Мы помним, что Щедрин возражал против этого. Возражал потом и Воровский. Реалист должен оставаться при подлинной исторической правде, черпать краски и образы из жизни. Иначе такая конструкция подает повод к лакировке, «приподыманию» действительности, «сочинительству», выдумыванию образов и сцен.

Наконец, еще один важный штрих. Когда сегодня некоторые литературоведы полагают, что спор о дозировках «критического» и «утверждающего» начал в социалистическом реализме суть праздный спор, так как и старый реализм утверждал свои идеалы, и социалистический реализм не отрицает критический пафос, следует считать такое мнение ошибочным. Все же основой в критическом реализме была именно критика существующего, а основой нового реализма, особенно в условиях победившего социализма, конечно, является утверждение того нового, что есть в сегодняшней действительности. Такое единственно правильное мнение о сущности социалистического реализма, в свое время выдвинутое Горьким, является господствующим сейчас в советском литературоведении.

Какими бы удачными или неудачными ни были временные формулировки Горького, он прав в самом главном — в стремлении определить качественное своеобразие социалистической действительности, особой идейной одухотворенности социалистического искусства.

**ПРОБЛЕМЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ
В СВЕТЕ ТРУДОВ В. И. ЛЕНИНА
(ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)**

Смысл и значение работ В. И. Ленина выходят далеко за рамки литературной критики. Они дают решающую ориентировку во всей истории и стратегии революционной борьбы в России XIX—XX веков. Исторические обстоятельства сложились так, что стало «после 1905-го года всерьез говорить о политике без выяснения отношений к марксизму и к социал-демократии нельзя, невозможно, немыслимо» (письмо В. И. Ленина к М. Горькому от 22-го ноября 1910 г.)¹.

Все вынашивавшиеся русской критикой почти два столетия проблемы получили свое исчерпывающее разрешение именно в свете идей В. И. Ленина, касался ли он этих проблем непосредственно или они попадали в более широкий круг других обсуждавшихся им проблем. При этом гениальная четкость ленинской мысли выступала во всей своей силе особенно в разработке тех вопросов, которые неверно решали критики, причислявшие себя к марксистскому лагерю и действительно к нему принадлежавшие, но скатывавшиеся к меньшевистскому оппортунизму (Плеханов), философскому идеализму (Луначарский) или допускавшие вульгарно-социологическое упрощение марксизма в решении отдельных вопросов (Воровский).

На протяжении почти двух веков истории русской критики мы прослеживали, как формировался ее предмет, как он претерпевал ущербные и извращенные толкования у реакционеров и декадентов, достигнув своего наиболее полного положительного раскрытия в реалистической критике революционных демократов. И вот В. И. Ленин в 1905 году провозгласил: «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела»². Это определение не умаляло значения литературы («часть» дела), наоборот, возвышало ее, так как в это время быть частью пролетарского дела значило быть участником грандиозной борьбы единственно последовательного революционного класса за счастье всего народа.

Возрастала и роль литературной критики. По-новому вставляли проблемы философско-эстетической методологии, тенденциозности литературы, служения писателей народу.

Диалектика Гегеля и материализм Фейербаха, от которых после Герцена и Чернышевского отказывались даже передовые критики, заново были рассмотрены и оценены В. И. Лениным. Разъяснилось, что не всякий материализм есть марксизм, не вся-

кая диалектика приемлема для марксизма. В книге «Материализм и эмпириокритицизм» (1908) В. И. Ленин раскрыл не только воинствующий характер диалектического материализма, но и его истинность.

Ленинская «теория отражения» была дальнейшим шагом в разработке марксистской гносеологии с учетом новейших открытий естествознания и четко ставила вопрос о природе сознания.

Под литературную критику подводилась подлинная диалектико-материалистическая основа, заменялся ее старый фундамент, созданный еще Чернышевским, сторонником антропологического материализма.

Существеннейшие положения ленинской «теории отражения» заключались в следующем: «Наше сознание есть образ внешнего мира, который существует независимо от нас как объективная реальность»; «процесс отображения действительности не есть простой, непосредственный «зеркально-мертвый акт» (именно здесь особенно грешил старый материализм), а сложный раздвоенный, зигзагообразный; критерием истинности наших познаний может быть только реальная общественная практика, исторический опыт»¹.

Эта теория дает возможность правильно понять соотношение истин относительной и абсолютной, являвшееся одним из камней преткновения для многих теоретиков реализма в прошлом.

Ленинская «теория отражения» упрочивала реализм как самый последовательный метод в искусстве.

Русская критика много билась над решением проблемы народности литературы, гражданского и патриотического долга писателя. Предлагались, как мы знаем, различные толкования этой проблемы, и было в свое время введено плодотворное разграничение понятий «национальность» и «народность». Но только ленинское учение о двух национальных культурах в каждой национальной культуре в буржуазном обществе давало окончательное научное разъяснение сложного вопроса о народности («Критические заметки по национальному вопросу», 1913).

В каждой национальной культуре есть две культуры: буржуазная, реакционная, и демократическая, революционная. Господствующей является культура господствующего класса, но к ней не следует относить классиков русской литературы, хотя многие из них принадлежали к господствующим сословиям. Дело, которому они себя посвятили, служило народу, демократическому движению, расшатывало эксплуататорский строй. Великие писатели были вместе с народом, представляли русскую демократическую культуру.

¹ См.: В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 18, стр. 103, 124, 130, 132, 137—138, 145—146, 149 (работа «Материализм и эмпириокритицизм»). А также: В. И. Ленин. Философские тетради. М., Госполитиздат, 1938, стр. 94, 106, 128, 140, 148, 150, 156, 166, 174, 184, 188, 193 и др. («Конспект книги Гегеля «Наука логики»).

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 48, стр. 4—5.

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 100—101 (статья «Партийная организация и партийная литература»).

При этом В. И. Ленин не разрывал народность и классовость, народность и патриотизм. Он указывал на диалектические связи между этими понятиями. Классовость определяется не тем, в каком сословии родился писатель, а тем, что собой по существу представляют его взгляды. И в этом смысле Л. Толстой оказывался выразителем взглядов миллионов крестьянства, «зеркалом» русской революции. В своем служении свободе народа он был подлинным патриотом. В статье «О национальной гордости великороссов» (1914) В. И. Ленин напоминал о деятельности Радищева, декабристов, революционеров-разночинцев 70-х годов, которые старались всеми средствами освободить свое отечество от эксплуататоров, врагов отчизны. Естественно, что и сознательным пролетариям не чуждо чувство национальной гордости. Патриотизм связан с борьбой за независимость родины не только от иностранного порабощения, но и от порабощения внутреннего, от помещиков и капиталистов. Гегемоном в этой борьбе на рубеже XIX—XX веков в России выступил пролетариат.

Мы знаем, что сама критика, временами оглядываясь на свое прошлое, начинала осознать основные этапы, которые она прошла. Разночинцы подчеркивали достоинства и недостатки дворянского этапа литературного развития, марксисты в борьбе с народничеством указали на преходящий характер и разночинного этапа борьбы. Плеханов начинал уже заново переписывать историю общественных идей в России с позиций, близких к марксизму, но содержащих в себе меньшевистские извращения.

Но только В. И. Ленин создал целостное учение о трех этапах русского освободительного движения, показав преемственность между ними, ведущие его силы и самую сущность понятия «народные интересы». В. И. Ленин разъяснил понятия «дворянский революционер», «просветитель» применительно к русским условиям, указал на борьбу двух, либеральной и демократической, тенденций в русском пореформенном движении, на предательскую роль русской либеральной буржуазии, на то, что подлинным наследником революционеров-дворян и разночинцев, выразителем общенародных интересов теперь является пролетариат. В. И. Ленин разработал учение о победе социализма в одной стране и о конкретных путях его строительства в России.

Все эти проблемы получили свое органическое сочетание в учении В. И. Ленина о партийности литературы.

В статье «Партийная организация и партийная литература» (1905) В. И. Ленин говорит не только о партийной печати, т. е. о партийной публицистике в собственном смысле, которая должна была быть проникнута духом партии, но и о проникнутой тем же духом партии художественной литературе, которая должна появиться в процессе борьбы пролетариата и особенно после его победы. В. И. Ленин имел в виду не только писателей-коммунистов, но и писателей беспартийных.

Есть еще один важный оттенок в статье В. И. Ленина: если желательно подчинение литературы воле и программе партии, то это не значит, что писатель теряет свободу творчества. В. И. Ленин против шаблонного отождествления литературного дела со всякими другими сторонами пролетарского дела, он указывал, что в такой сложной области, как художественное творчество, «безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»¹. Писатель свободно выбирает свои темы и свободно, добровольно приобщается к партийной точке зрения.

Литературная критика всегда отличалась своей ярко выраженной партийностью. Ведь критика — это теоретическое самосознание литературных направлений. Мы видели, особенно на примерах демократической критики 60—70-х годов, критики «Современника» и «Отечественных записок», какой она была воинствующе «партийной». Но если партийность свойственна любой идеологии, то это еще не значит, что можно механически отождествлять, как иногда делают исследователи, партийность, например, Чернышевского с той партийностью, о которой говорил В. И. Ленин. Конечно, партийность революционных демократов в известной мере предшествовала марксистской партийности. Но ленинское учение о партии пролетариата и о партийности литературы обладает рядом принципиальных особенностей, которые нельзя затушевывать.

Каждое движение имеет свой руководящий авангард. Партия пролетариата в ленинском понимании — это нечто большее, чем просто хорошо организованный штаб движения или редакция передового журнала. Это партия «особого типа», носительница самого передового мировоззрения, научного коммунизма; она вносит это мировоззрение в качественно иной, чем, скажем, крестьянство, слой масс — в класс пролетариев. Эта теория «внесения сознания» резко отличается от всех прочих форм просветительства или «хождения в народ». Вносится научное сознание в класс последовательно революционный, и вносится сознание в тесной связи с практической деятельностью класса, имеющего свою ясную цель в революционной борьбе. Крестьянство из ведущей силы демократической революции становится ведомой, а гегемоном ее выступает пролетариат. Эта ленинская партийность до конца правильно освещала всю расстановку сил на политической и литературной арене, раскрывала реакционную роль русской буржуазии, всех ее форм и разновидностей — либералов, кадетов, эсеров. Партия большевиков воплощала волю класса пролетариев, который, освобождая самого себя, освобождал весь народ, гуманизм которого носил последовательно действительный, истинный, боевой, революционный характер.

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 101.

Твердость и определенность социалистических требований пролетарской партийности несколько не заслоняли в глазах В. И. Ленина заслуг предшествующих эпох русской и мировой культуры.

В борьбе с махистами и эмпириокритиками В. И. Ленин опирался не только на марксизм, но и на Чернышевского и Фейербаха, так как махисты и эмпириокритики старались опорочить материализм во всех его разновидностях.

В. И. Ленин видел, «как страшно далеки от народа» декабристы, но он с великой гордостью писал о героях Сенатской площади, разбудивших Россию. В. И. Ленин завершил идейный разгром народничества, высмеял беспомощные попытки Михайловского всеми средствами бороться с историческим материализмом. Но В. И. Ленин учил, что недостаточно оценивать явления с точки зрения последующих этапов истории, важно посмотреть, что значили эти явления в свое время. В. И. Ленин высоко оценил роль того же Михайловского как одного из «лучших представителей и выразителей взглядов русской буржуазной демократии», в свое время действовавшего в «пользу освобождения России».

Только тот, кто ясно понимал соотношение классовых сил на политической арене при гегемонии пролетариата в революции, тот мог ясно осветить и такое сложное явление, как творчество Л. Толстого. Народники уже видели противоречия писателя, но они считали их противоречиями личной мысли Толстого. Плеханов резко и прямо осудил богоискательство Толстого с позиций пролетариата, но всего творчества не охватил; получался какой-то маленький, заблудившийся Толстой, а не великий писатель, своими произведениями много способствовавший самосознанию России и колебавший трон. И только В. И. Ленин охватил Толстого целиком, правильно указал на его силу и слабость, вскрыл их источник. Противоречия Толстого оказывались противоречиями крестьянства, которое и боролось, и смирялось. В. И. Ленин расценивает Толстого с точки зрения противоречий патриархального крестьянства, чьи интересы он выражал, и с точки зрения рабочего класса, до позиций которого Толстой не поднялся. Только совмещение обеих точек зрения дает полный портрет Толстого. Под таким же двойным историческим освещением даны у В. И. Ленина и портреты Герцена и писателей-народников.

Даже в самом пролетарском движении, когда особенно остро вставали вопросы борьбы с антипартийными отклонениями, В. И. Ленин конкретно разбирался в характере ошибок тех или других деятелей. Этим определялась его тактика борьбы за Луначарского при всех богостроительных ошибках последнего, вера в то, что Горький непременно выйдет на правильный путь.

В. И. Ленин больше всего ценил в искусстве реализм и считал пролетарское искусство наследником именно этого направления.

Мы помним, как задолго до В. И. Ленина передовые русские критики и писатели самостоятельно, изнутри почувствовали несо-

вершенство, недостаточность в новых условиях метода старого критического реализма.

Уже Щедрин указывал, что дело «отрицания» — только полдела, нужны подлинно народные положительные герои. Но вслед за Оммулевским, автором романа «Шаг за шагом», он сознавал, что еще нет «широкой общественной арены», на которой передовой герой мог бы показать «свои действительные силы, борясь открыто, лицом к лицу, с своими исконными врагами...». Шелгунов был недоволен и такими передовыми героями, как герои романа «Чернышевского «Что делать?». Титанизм Рахметова выглядел слишком отвлеченным. Каким же образом можно было достичь полного слияния реальных героев революционного дела с народом, литература и критика еще не знали. Требования «народного реализма» Шелгунова не могли осуществиться именно потому, что критик сам отвлеченно представлял себе народ, его «опытную мудрость». Михайловский верно почувствовал в Горьком демократический дух, но считал невозможным сближение писателя с социал-демократией, т. е. не понял истинного источника творчества автора будущего романа «Мать». Чувствовал какую-то особую правду у марксистов Короленко, особенно силу целей у писателей-«знаньевцев» чувствовал Блок, но до Октября 1917 года «музыка» революции была ему еще не понятной, хотя и привлекательной. Именно в пролетарском движении получала диалектическое разрешение проблема героя и массы.

Сбивчиво, по-сектантски ставил вопрос о пролетарской литературе Плеханов. В предисловии к сборнику «Песни труда» он говорил об особой классовой пролетарской поэзии, которая якобы теряет всякий смысл для другого класса. Но уже Плеханов говорил о необходимости изображения «хорошей жизни», т. е. идеалов, которые у пролетариата выглядели реалистичнее, чем у какого-либо другого класса.

Луначарский требовал от искусства «открыть восхищенным взором душу пролетария», разделял учение о партийности литературы, высоко оценил «Мать». Но, с другой стороны, Луначарский был слишком терпим к чуждым реализму исканиям в искусстве и недостаточно глубоко видел связь пролетарской тенденциозности с объективной истиной действительности. Воровский уже отчетливо говорил о качественном своеобразии пролетарского реализма, который изображает не только то, что есть, но и то, что будет, так как класс пролетариев борется за будущее и знает, каково оно должно быть и как его достичь. Самая постановка этой проблемы пролетариатом была важной чертой современности. Но и Воровский не оценил роль образов Нила в «Мещанах», Ниловны в романе «Мать».

Подлинное движение героев «снизу вверх» и слияние авангарда с массой понимал только В. И. Ленин. Он обосновал философски и практически слияние сущего и будущего в новой «сво-

бодной литературе», в реализме, который впоследствии получил название социалистического.

Мечта о будущем, наконец-то, становится реальностью, достигаемой через сознательную борьбу пролетариата, возглавившего народ. Пролетариат — поистине хозяин не только в настоящей исторической ситуации, но он и властелин будущего. Его будущее в искусстве не что иное, как «опережающее отражение», если употребить современную литературоведческую терминологию.

Проблема мечты, будущего, романтики волновала и М. Горького. К четкому решению этого вопроса, без тени идеализации будущего и настоящего, он пришел в результате многолетних размышлений. Как бы с сознанием ленинских установок о праве на «забегание вперед», о праве на мечту М. Горький говорил уже в советский период, что, помимо прошлого и настоящего, «нам нужно знать еще третью действительность — действительность будущего... Мы должны эту третью действительность как-то сейчас включить в наш обиход, должны изображать ее. Без нее мы не поймем, что такое метод социалистического реализма» (из выступления на пленуме Союза советских писателей в 1935 г.). Понятие о третьей действительности не таит в себе лакировки и идеализации действительности, если оно рассматривается как составная часть практической деятельности пролетариата, строителя социализма.

Этот сложный комплекс вопросов об особом, более перспективном, чем критический реализм, типе реализма марксистская критика и, прежде всего, В. И. Ленин обсуждали в то время, когда декаденты покушались на самые основы реализма. Старый критический реализм не мог до конца противостоять этим покушениям и разбить антиреалистические, реакционные теории. Это смогли сделать только марксизм и пролетарское искусство.

С особенной силой ленинские принципы руководства литературой как «частью» общепролетарского дела сказались в годы Советской власти. Тогда же и деятельность Горького подтвердила плодотворность «партийности» творчества, метода социалистического реализма, основные посылки теории которого были заложены в ленинских работах.

Так в ленинизме, деятельности Горького и писателей пролетарского движения завершались двухвековые искания русской критики, раскрывалась внутренняя логика всего ее развития.

Советская литература и критика достойно продолжают традиции русской классической литературы и критики.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Общую характеристику основных направлений в критике эпохи 90-х годов можно найти в соответствующем разделе «Истории русской критики», т. 2, а также в сборнике статей «Русская литература конца XIX — начала XX в. (девяностые годы)». М., «Наука», 1968; в монографии П. А. Николаева «Возникновение марксистского литературоведения в России». Изд-во МГУ, 1970.

Г. В. Плеханов. Сочинения, т. I—XXIV. М.—Л., ГИЗ, 1923—1927 (особенно важны т. X, XIV и XXIII); Г. В. Плеханов. Избр. философ. произведения в пяти томах. М., Изд-во социально-экономической литературы, 1956—1958 (особенно важен т. V); Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. 1—2. М., «Искусство», 1959.

Из исследовательских работ о нем укажем основные: А. В. Луначарский. Плеханов как искусствовед и литературный критик. В кн.: «Критика и критика». М., ГИХЛ, 1938; М. Розенталь. Вопросы эстетики Плеханова. М., ГИХЛ, 1939; Б. И. Бурсов. Г. В. Плеханов. В кн.: «История русской критики», т. 2; П. А. Николаев. Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова. М., «Искусство», 1968.

А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах. М., «Художественная литература», 1964—1967 (особенно важен т. 7). К сожалению, прямых работ о критических взглядах Луначарского мало. Наиболее полно они характеризованы в главе С. А. Малахова о Луначарском в кн.: «История русской критики» в двух томах, т. 2; в работах М. А. Лифшица «Вместо введения в эстетику А. В. Луначарского» (в 7-м томе собр. соч. Луначарского, указ. изд.), А. А. Лебедева «Луначарский. Очерки». М., «Искусство», 1962.

В. В. Воровский. Сочинения, т. 1—3. М., Партиздат, 1931—1933; его же. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1956.

Из наиболее ценных работ о нем: А. В. Луначарский. В. В. Воровский как литературный критик. В кн.: «В. В. Воровский». Соч., т. 2. М., Партиздат, 1931. Глава о нем И. С. Черноуцана в кн.: «История русской критики» в двух томах, т. 2.

М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах. М., Гослитиздат, 1949—1956; его же. О литературе. Литературно-критические статьи. М., «Советский писатель», 1953; его же. Несобранные литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1941.

Наиболее ценной исследовательской работой является книга Б. А. Бялика «Горький-критик». М., Гослитиздат, 1967. Ему же принадлежит глава о Горьком-критике в кн.: «История русской критики» в двух томах, т. 2.

В. И. Ленин. Полн. собр. соч. Сборники: «В. И. Ленин об искусстве и литературе», изд. 3. М., «Художественная литература», 1967, а также сб.: «Дюктябрьская «Правда» об искусстве и литературе». М., Гослитиздат, 1937.

Из огромной исследовательской литературы о В. И. Ленине назовем важнейшее: М. Горький. В. И. Ленин. Собр. соч. в тридцати томах, т. 17. М., Гослитиздат, 1952; А. В. Луначарский. Ленин и литературоведение. М., «Советская литература», 1934; Б. Мейлах. Ленин и проблемы русской литературы, изд. 4. Л., «Художественная литература», 1970; его же. Глава «Вопросы литературы и литературной критики в работах В. И. Ленина». В кн.: «История русской критики» в двух томах, т. 2; В. Р. Щербина. В. И. Ленин и вопросы литературоведения, изд. 2. М., «Наука», 1967.

К столетнему юбилею со дня рождения В. И. Ленина вышли ценные сборники научных статей: «Ленинское наследие и литература XX века». М., «Художественная литература», 1969, и «Наследие Ленина и наука о литературе». Л., «Наука», 1969.

Обзоры Ленинианы см. в статьях Н. И. Желтовой: «В. И. Ленин и литературоведение». «Русская литература», 1962, № 2, и «В. И. Ленин и литературоведение (1969—1970)». «Русская литература», 1971, № 1.