

Министерство образования Республики Беларусь  
Учреждение образования «Витебский государственный  
университет имени П.М. Машерова»  
Кафедра литературы

**В.В. Здольников**

**«ДВИЖЕНИЕ» ЭСТЕТИКИ**  
(очерк истории русской литературной критики  
XVIII – первой половины XIX века)

*Методические рекомендации*

*Витебск*  
*УО «ВГУ им. П.М. Машерова»*  
*2011*

УДК 821.161.1.09(075.8)  
ББК 83г(2)я73+83.3(2 Рос=Рус)я73  
З-46

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 6 от 24.10.2011 г.

Автор: доцент кафедры литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат филологических наук **В.В. Здольников**

Рецензент:  
проректор ГУО «Витебский областной институт развития образования»,  
кандидат филологических наук, доцент *Ю.В. Маханьков*

**Здольников, В.В.**

**З-46** «Движение» эстетики (очерк истории русской литературной критики XVIII – первой половины XIX века) : методические рекомендации / В.В. Здольников. – Витебск : УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011. – 50 с.

Полтора века истории русской литературной критики (восемнадцатый, первая половина девятнадцатого) представлены в едином методологическом и концептуальном освещении: она рассматривается в тесном взаимодействии и синхронно с развитием в эти годы русской эстетической мысли. Издание адресовано преподавателям литературы и студентам филологического факультета.

УДК 821.161.1.09(075.8)  
ББК 83г(2)я73+83.3(2Рос=Рус)я73

© Здольников В.В., 2011  
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Литературная критика и эстетика: предмет, задачи, школы .....	5
Эстетика классицизма и критика XVIII века .....	7
Романтическая критика .....	15
Философская критика .....	21
Эстетика и критика «натуральной школы» .....	29
Литература .....	49
Контрольные вопросы.....	50

## ВВЕДЕНИЕ

История литературной критики как самостоятельная дисциплина литературоведческого цикла была включена в учебные программы филологических факультетов сравнительно недавно – в 1972 году. С тех пор началась активная работа по созданию учебников, пособий и хрестоматий по данной дисциплине. Наиболее удачным из них оказался написанный В.И. Кулешовым учебник, выдержавший ко времени распада СССР четыре издания. В нашей республике после провозглашения суверенитета истории литературной критики вузовские учебные планы лишили, объединив ее с историей литературы в одну дисциплину, да еще и сократив количество часов. И лишь в первом десятилетии нынешнего века, в связи с введением на филологических факультетах специализации по русской филологии, автономия литературной критики была возвращена в учебные планы.

Вышеизложенные перипетии этой учебной дисциплины мало способствовали поиску новых методологических подходов и созданию на их основе новых пособий. И двадцать лет спустя после развала советской высшей школы почти единственным пособием по истории русской литературной критики оставалась у нас книга В.И. Кулешова. При всех ее несомненных достоинствах в новых исторических условиях она концептуально устарела, во-первых. Во-вторых, в ней история русской литературной критики заканчивается 1917 годом. Так что почти целый век ее истории, двадцатый, у нас остается не только теоретически не осмысленным, но даже эмпирически не описанным. Первые попытки исправить положение предприняты в Российской Федерации уже в новом веке. В «Истории русской литературной критики» под редакцией В.В. Прозорова (2002), в книгах А.А. Казаркина «Русская литературная критика XX века» (2004) и М.М. Голубкова «История русской литературной критики XX века (1920–1990-е годы)» (2008). Но Россия для нас – заграница: единичные их экземпляры попали в наши библиотеки, реально они малодоступны в учебном процессе. Таким образом, необходимость создать новое учебное пособие назрела давно и вызвала к жизни серию очерков по истории русской литературной критики XVIII–XX веков. Первый из которых и предлагается вниманию заинтересованной аудитории.

## **Литературная критика и эстетика: предмет, задачи, школы**

Литературная критика является составной частью литературоведения, включающего в себя еще теорию литературы и историю литературы. Если теорию и историю литературы преимущественно относят к области научной деятельности, то в отношении литературной критики мнения расходятся. Кто-то считает ее одним из видов литературного творчества, кто-то отождествляет с сугубо научной сферой. Но оппоненты согласны в том, что она все-таки является составной частью литературоведения, соотносится с ним как часть целого. У них один предмет изучения и описания, только критика занимается преимущественно текущим литературным процессом. Хотя вторгается нередко и в область истории литературы, пересматривая уже сложившиеся оценки того или иного произведения, автора, а то и литературно-художественного направления.

Сложившееся ныне теоретическое определение этого раздела литературоведения отдает приоритет восприятию критики как явления скорее литературно-творческого, чем научного. «Литературная критика – один из видов литературного творчества, оценка и истолкование художественного произведения, а также явлений жизни, в нем отраженных» (ЛЭС. – М., 1987. – С. 169). Что, впрочем, проблемы «прописки» критики по тому или иному ведомству не создает и серьезных споров не вызывает.

Критические суждения о литературе возникли одновременно с ее рождением: первый читатель был и первым критиком. Уже в эпоху античности критика стала особым профессиональным занятием, и в последующие периоды истории упадок или расцвет критических жанров находился в прямой зависимости от перипетий общественно-политической жизни, активности и писателей, и читательской аудитории.

Субъективизм и догматизм – две наиболее распространенные болезни литературно-критической деятельности. Они противостоят критике, основанной на научных приемах объективного исследования и живого общественного интереса, менее всего ориентируются на читателя и пренебрегают своими обязанностями перед писателем. Основа морального авторитета критики у читателей, ее влияния на литературу – в научной убедительности аргументации, в определенности суждений и принципиальности оценок. Все эти качества литературной критики обеспечены ее тесной связью с эстетикой, наукой, занимающейся изучением основных законов

прекрасного в искусстве, их реализацией в процессе творчества. Таким образом, в эстетической теории относительную самостоятельность получают два круга проблем:

1) природа и своеобразие эстетических ценностей, их роль в жизни человека и в развитии общества, принципы и цели эстетического воспитания людей;

2) законы функционирования и развития искусства, отношение искусства к действительности, многообразие конкретных форм творческой деятельности, ее стилей и методов.

Для литературоведения вообще и для литературной критики в частности связь с эстетикой обеспечивает теоретический фундамент, знание общих законов искусства и их специфического проявления в словесном творчестве, разрабатывает методологию его изучения, теоретически обосновывает принципы и критерии оценки художественного произведения. Не случайно выдающийся русский критик В.Г. Белинский давал такое емкое определение этому роду литературной деятельности: «Критика – движущаяся эстетика».

Сугубо специфическая черта литературной критики как части литературоведения – ее теснейшая связь с журналистикой, а значит – не только с литературной жизнью, но и с общественно-политическими движениями и интересами своего времени.

**Основные жанры** в литературной критике, сложившиеся за столь долгую историю ее существования, разнообразием не впечатляют, как в других видах литературной деятельности. Первичный, самый оперативный ее жанр – это **рецензия** в следующих своих разновидностях: библиографическая заметка, аннотация, статья. Как правило, они посвящены одному произведению. Далее в иерархии жанров литературной критики место принадлежит **творческому портрету**, который может быть представлен читателю в форме биографического очерка, критико-биографического очерка и очерка творчества. Последний, самый сложный для исполнения, наиболее разнообразный по содержанию жанр здесь – это **критическая статья** – теоретическая, проблемная, полемическая, юбилейная, статья-обозрение.

Литературная критика в своем историческом развитии, начиная, во всяком случае, с XIX века и до настоящего времени, прошла через открытие, освоение и отрицание целого ряда методологических школ. По времени первая из них – **мифологическая**, основанная немецкими романтиками. Затем французский критик Ш. Сент-Бев предложил свой подход к изучению литературного произведения, получивший название **биографической школы** и основанный на обязательном знании биографии автора. **Культурно-историческая школа** объединила достижения двух предшествующих и ввела в качестве детерминирующих

всякое творчество еще три фактора. «Раса», «среда» и «момент» – так назвал их основатель школы И. Тэн. Одно из ответвлений ее – **сравнительно-историческая школа**. В связи с успехами и достижениями таких наук о человеке, как физиология и психология, во второй половине XIX века формируется **психологическая школа**, от которой затем отпочкуются **интуитивистская и психоаналитическая школы**. В самом конце XIX века начинают складываться такие «долгожители» в истории литературной критики, как **социологическая и формальная школы**. Первая изучает литературу как социально обусловленное явление, акцентируя внимание на ее содержательном аспекте, ставит художественную форму в подчиненное положение. Вторая, напротив, рассматривает ее как категорию, определяющую специфику литературы и способную к саморазвитию. Ее ответвлением во второй половине XX века станет достаточно популярная в западноевропейском литературоведении и критике **структуралистская школа**, наиболее радикально порвавшая связь со всеми предшествующими.

Все вышеперечисленные школы так или иначе оставили след в истории русской литературной критики. Но пути ее становления, определяемые во многом конкретно-историческими условиями развития России, отличны от таковых в западноевропейском литературоведении. При всех заимствованиях русская эстетика и литературно-критическая мысль отличалась оригинальностью, не была просто образцом, пересаженным на национальную почву.

## **Эстетика классицизма и критика XVIII века**

История русской литературной критики начинается с XVIII века, и оригинальность ей в этом веке сплошных заимствований у Запада придает то обстоятельство, что в роли теоретиков и критиков выступают сами поэты, драматурги, пытавшиеся теоретически осмыслить тот жанр, в котором они работали как писатели (оду, сатиру, эпопею, драму). Общепринято делить ее на три этапа – примерно по три десятилетия каждый.

Первый период характеризуется усвоением и переработкой литературных теорий античности, эпохи Возрождения, как они оформились в эстетике и поэтике западноевропейского классицизма. В 1705 году **Феофан Прокопович** (1681–1736) издает свою «Пиитику», где в зародыше содержатся все основные, несомненно заимствованные у Буало, положения будущего русского классицизма. В их числе стремление к содержательности словесного искусства, к максимальному правдоподобию характеров и ситуаций, требования трех единств и обязательного подражания образцам.

Его младший современник **Антиох Дмитриевич Кантемир** (1708–1744) вслед за французскими теоретиками классицизма утверждал, что в поэзии должно «искать пользу и забаву», что задача писателя «исправлять нравы человеческие» и что все в искусстве должно подвергаться суду «здравого смысла». А главным принципом литературного творчества считал «подражание образцам». Оригинальность Кантемира как поэта и теоретика заключается не только в том, что он ни у кого не заимствовал некоторые темы для своих сатир. Но главным образом в том, что он старался обосновать социально-общественное значение сатиры. В предисловии ко второй сатире он пишет: «На ... вопрос, кто меня судьей поставил, отвечаю, что все, что я пишу, – пишу по должности гражданина, отбивая все то, что согражданам моим вредно быть может».

Как критик он высказывался главным образом в предисловиях к своим переводам античных поэтов, больше внимания уделяя слогу и языку. Признание «правил», «подражание образцам» связывает А. Кантемира с европейским классицизмом, ранним представителем которого он является.

Вторая треть XVIII века в русской литературе и критике – время не только интенсивного усвоения, но и переработки, с учетом национальных особенностей, западноевропейского классицизма.

**Василий Кириллович Тредиаковский** (1703–1768) в статьях «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) и «О древнем, новом и среднем стихотворении российском» (1755) доказывал существование глубоких национальных корней русской поэзии. Да, литературные темы и законы искусства общи всем народам, «но способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков». Самое слово «критика» встречается в русском литературном языке впервые именно у Тредиаковского. В 1750 году в статье «Письмо, где содержится рассуждение о стихотворении...», он называет это свое произведение «апологетическим и критическим», подчеркивая при этом, что у нас еще «критики нигде не бывало на сочинения худых писателей». В своих литературоведческих работах «Рассуждение об оде вообще», «Рассуждение о комедии вообще», «Предызъяснение об ироической пииме» он последовательно проводил теории французского классицизма. Но вместе с тем он дополнил их учением о стилистических правилах русского литературного языка и положил основание русскому тоническому стихосложению. Как критик он больше обращал внимание на соблюдение правил грамматики и стилистики, чем правил теории поэзии.

Значительный вклад в историю русской эстетики и литературной критики XVIII века внес **Михаил Васильевич Ломоносов** (1711–1765) разработкой проблем русского литературного языка и теории литературы.

В отличие от Тредиаковского, который говорил о двух литературных языках в России – «славенороссийском» и «российском», он свел вопрос о двух языках к вопросу о стилях, а отличия последних друг от друга поставил в связь с лексикой и во всех своих трудах пишет о едином языке литературы – «российском». Что видно даже по их заглавиям: «Письмо о правилах российского стихотворства», «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке», «Российская грамматика».

Характеристика всех трех стилей имела для Ломоносова сугубо практическое значение: не только определить лексическую природу каждого, но, и это главное, указать возможность их применения в тех или иных жанрах. Поэтому в «Предисловии к пользе книг церковных...» наряду с иерархией стилей он дает иерархию жанров. В вышеназванных и в других своих работах Ломоносов обосновал основные принципы поэтики оды, силлаботонической метрики в русском стихосложении и первым поднял вопрос о морально-этической стороне работы критика: «Чтобы быть в состоянии произносить искренние и справедливые суждения, нужно изгнать из своего ума всякое предубеждение, всякую предвзятость и не требовать, чтобы авторы, о которых мы беремся судить, рабски подчинялись мыслям, которые властвуют над нами».

Самой значительной фигурой в истории русской литературной критики второй трети XVIII века является **Александр Петрович Сумароков** (1717–1777). Его приверженность классицизму оставалась неизменной на протяжении всей его сорокалетней литературной деятельности. Более или менее законченное оформление русского классицизма мы находим в двух эпистолах его – о русском языке и о стихотворстве (1748), объединенных под общим названием «Наставление хотящим быти писателями» и изданных в 1774 году. Он известен также как первопроходец в частной издательской деятельности в России. В 1759 году на собственные средства начал издавать журнал «Трудолюбивая пчела». На его страницах Сумароков излагал и собственные эстетические взгляды и очень придирчиво разбирал произведения других авторов, соединив литературно-критическую деятельность и журналистику.

Отдавая предпочтение в своем творчестве драматическому роду, он в предисловиях к трагедиям нередко рассуждал и о теоретических вопросах. Считая, что «театр есть училище бродягам по жизни», Сумароков видел задачу его в том, чтобы «вести к добродетели», «очищать через разум страсти». Трагедия как важнейший и труднейший жанр ставит своей целью давать уроки в области политики, она учит царей и вельмож «побороть свои страсти». Комедия, сатира и притча преследуют цель бороться с «дурачествами», «глупостями», «заблуждениями», внушать разумную мораль. Все в творчестве Сумарокова подчинялось основной задаче –

вести к «благу общему и частному», к «беспорочной жизни»: здесь у него теория не расходилась с собственной художественной практикой.

Эстетические воззрения Сумарокова определяли и его суждения о литературных произведениях. Правда, большая часть его критических статей посвящена анализу их языка. Он обращает внимание на малейшие отклонения от принятых норм, особенно семантических. Вот в статье «Рассмотрение од г. Ломоносова» по поводу стихов «Возлюбленная тишина, / Блаженство сел, градов ограда» критик замечает: «Градов ограда сказать не можно. Можно молвить селения ограда, а не ограда града; град от того и имя свое имеет, что он огражден. Я не знаю сверх того, что за ограда града тишина. Я думаю, что ограда града войско и оружие, а не тишина».

Как только он сходил с языковой и стилистической почвы, то не считал нужным хоть как-то обосновывать свои суждения, критика его становилась оценочно-вкусовой. В той же статье о Ломоносове он просто перечисляет, в порядке убывания их качества, «строфы прекраснейшие», «строфы прекрасные», «строфы весьма хорошие», «строфы хорошие», «строфы изрядные» и, наконец, «строфы, о которых я ничего не говорю». И вообще как-то слишком придирчив был Сумароков к своему современнику. В статье «Некоторые строки двух авторов» он пишет о Ломоносове-поэте: «Великий был бы он муж во стихотворстве, ежели бы он мог вычищать оды свои, а во протчие поэзии не вдавался». Его критические статьи были злободневными, написаны с большой долей полемического задора, так как он считал долгом критика формировать эстетические вкусы читателей: «Критика приносит пользу и вред отвращает; потребна она ради пользы народа».

Третьяков, Ломоносов и Сумароков были заботливыми садовниками западноевропейского классицизма на русской почве, создателями новой русской литературы, и, как бы ни элементарна еще она была, русской литературной критики. Заслуга их критики прежде всего в том, что благодаря ей успешно развивался русский литературный язык, осваивались разные его стили.

Второе поколение русских классицистов 60–80 годов XVIII века занялось дальнейшим развитием идей Н. Буало уже применительно к опыту русской литературы в области оды, эпопеи и драмы.

С семидесятых годов XVIII века в истории русской литературной критики наблюдается качественный сдвиг с позиций по преимуществу эстетических на общественно-политические – начинается ее просветительский этап. Ко времени начала «пяtilетки сатиры» (1769–1774) у русских писателей сложилось глубокое убеждение в том, что «миром управляет мнение», что его оружием является слово, с помощью которого можно исправить порочных людей и установить социальную гармонию. Но общественное мнение, особенно не согласующееся с

официальным, не возникает само по себе. Среди издателей сатирических журналов, возникавших один за другим с подачи самой императрицы Екатерины II, наиболее авторитетным был **Николай Иванович Новиков** (1744–1818). В журналах «Трутень», «Кошелек», «Живописец» он вел неустанную борьбу за создание независимого общественного мнения (важнейшей предпосылки действенной критики) под невинным предлогом обсуждения чисто литературного вопроса – о сути и содержании сатиры.

В его критических работах много внимания уделено вопросам языка и стиля, как их понимали предшественники – Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков. Что нашло наиболее полное отражение в его книге «Опыт исторического словаря о российских писателях» (1772). Одной из мотиваций создания его было желание автора дать критическую оценку современных и умерших деятелей русской словесности и тем «оказать услугу моему отечеству», ибо «одна только Россия по сие время не имела такой книги». Он включил в свою книгу свыше трехсот имен литературных деятелей, в том числе 54 – допетровского времени.

При всей пестроте критической терминологии Новикова в этой книге можно все же выделить четыре основных критерия, по которым он оценивает творчество представленных в ней российских писателей. Первый – «чистота слога и стихотворства», т.е. степень стилистической выдержанности. Вторым критерий новиковских оценок – это характеристика содержательности и значительности тематики. Третий критерий – оценка степени соответствия «слога» «содержанию». Вышеперечисленные критерии вполне соответствуют эстетическим канонам классицизма, выстроенным по законам Разума как судии прекрасного. И лишь четвертый несет в себе черты вкусовой субъективной оценки, ибо определяется впечатлением, производимым на читателя или критика. Здесь и термины имеют соответствующую градацию – «изрядный», «весьма изрядный», «приятный», «нежный».

Снисходительность Новикова-критика в оценках писателей и их произведений объясняется его стремлением ободрить русских литераторов, особенно начинающих, укрепить их веру в свои силы, а не подавлять молодую литературную поросль строгими, придирчивыми суждениями.

Критика не занимает сколько-нибудь заметного места в литературном наследии **Александра Николаевича Радищева** (1749–1802) – одного из крупнейших общественных деятелей просветительского направления и писателей русских конца XVIII века. В литературно-критическом жанре он выступил лишь однажды, опубликовав статью «Памятник дактилохореическому витязю». Где предпринял попытку

отвести упреки в адрес Третьяковского за его стихотворный (в гекзаметрах) перевод поэмы «Похождения Телемака» французского автора Ф. Фенелона, о чем свидетельствует подзаголовок статьи – «Апология Телемахида и шестистопов».

Понимая, что основные упреки Третьяковскому вызваны языковой беспомощностью его как переводчика, Радищев приводит первый аргумент защиты: «...по несчастью его он писал русским языком прежде, нежели Ломоносов впечатлел россиянам примером своим вкус и разборчивость в выражении и в сочетании слов». Несчастье Третьяковского, по мнению Радищева, в том, что «он, будучи муж ученый, вкуса не имел» – второй аргумент апологии. На большом количестве примеров Радищев показывает, что приводимые им стихи смешны не из-за своего стихотворного размера, а из-за отсутствия вкуса. Автор, таким образом, дал обоснованные и весьма поучительные образцы формально-эстетической критики, не преуменьшая содержательного аспекта анализируемого произведения.

Кроме этой статьи некоторые главы его книги «Путешествие из Петербурга в Москву» («Тверь», «Торжок», «София», «Слово о Ломоносове») можно прописать скорее по ведомству литературной критики, нежели литературы, особенно «Слово о Ломоносове». Биографическая и собственно критическая составляющие этой главы сознательно не разделены с целью уравновесить похвалами литературной деятельности Ломоносова некоторые факты его биографии, которые не нравятся автору. Тем не менее, он особенно высоко ценит филологические заслуги первого русского академика: «Слово твое, живущее присно и во веки в творениях твоих, слово российского племени, тобою в языке нашем обновленное, прелетит во устах народных за необозримый горизонт столетий».

Автору знаменитой «Истории государства Российского» и не менее знаменитой «Бедной Лизы» **Николаю Михайловичу Карамзину** (1766–1826) в истории русской критики принадлежит весьма почетное место. В.Г. Белинский даже считал его «первым критиком и, следовательно, основателем критики в русской литературе». По своим философским и общественно-политическим симпатиям Карамзин был просветителем западноевропейской ориентации. Его критическая деятельность связана с тремя журналами, издателем или редактором которых он состоял («Московский журнал», «Аглая», «Вестник Европы»). Опубликованными в них статьями и рецензиями Карамзин, по мнению Белинского, «много способствовал к очищению и утверждению вкуса публики».

В числе причин, затрудняющих развитие русской литературы, Карамзин в статье «Отчего в России мало авторских талантов?» называет и отсутствие доброжелательной критики. Вот почему критику, считает он, следует «более хвалить достойное хвалы, нежели

осуждать, что осудить можно». Позже, в 1818 году, он говорил, что «только ум превосходный открывает бессмертные красоты в произведениях. Где нет предмета для хвалы, там скажем все – молчанием». Спокойный доброжелательный тон является отличительной чертой критики Карамзина. Он в истории русской критики был и первооткрывателем специфического жанра – творческого портрета, написав серию критико-биографических очерков, публиковавшихся в «Вестнике Европы» в 1802 году под рубрикой «Пантеон российских авторов».

Как ведущий автор русского сентиментализма Карамзин-критик считал, что «знание сердца», «наличие сердца» – одно из важнейших качеств подлинного поэта. Наряду с талантом и живым воображением «ему надобно иметь и доброе нежное сердце, если он хочет быть другом и любимцем души нашей, если хочет писать для вечности», – заявлял он в статье «Что нужно автору?» (1793). Он – один из первых русских критиков, выдвинувших перед литературой задачу изучения человеческого сердца. Ему в заслугу поставила история и то, что он ввел в практику русской критики оценку с точки зрения эстетики как науки: «Эстетика есть наука вкуса, ... эстетика учит наслаждаться прекрасным».

Заслуга русских просветителей перед историей русской литературной критики – в сближении ее с насущными задачами общественной жизни, с современным литературным процессом и журналистикой, в пополнении ее теоретического багажа новыми критериями оценки, связанными с эстетикой французского классицизма.

Преемственность развития школ и направлений в истории русской критики XIX века графически представлена на схеме:





С точки зрения методологической эта схема – попытка синхронно проследить развитие общественно-политической мысли в России с таковым в области мысли эстетической. На наш взгляд, общую тенденцию она отражает правильно, хотя в каких-то деталях ее можно дополнить или даже оспорить.

Первые десятилетия XIX века в истории русской литературной критики отмечены увяданием и распадом прежних направлений, характерных для века XVIII, – классицизма и сентиментализма. Одновременно начинают формироваться новые, главным образом связанные с эстетикой романтизма в его немецком варианте. Своеобразный переходный период: и старое не сдается, и новое еще недостаточно сплоченно и сильно, чтобы доминировать в литературе и критике. Сложившаяся оригинальная ситуация наиболее полное выражение и отражение нашла в теоретических и литературно-критических работах профессора Московского университета **Алексея Федоровича Мерзлякова** (1778–1830).

Как теоретик Мерзляков стремился объединить позитивные возможности всех направлений – классицизма, сентиментализма и только что пришедшего в русскую словесность романтизма – для создания «искренней гражданской» поэзии. И неизбежно впадал в эклектизм, особенно на литературно-критическом поприще. Три статьи об эпической поэме Хераскова «Россиада» опубликовал он в журнале «Амфион» (1815), где доказывал по «правилам классицизма», что поэма – образцовая эпопея, которой справедливо может гордиться русская литература. Спустя два года в журнале «Вестник Европы» он публикует статью о драматургии Сумарокова, писавшего исключительно по правилам, – и отзывается о ней резко критически. Его основной критерий оценки конкретных произведений – правдивость: «неестественность – одна из болезней русской литературы XVIII–начала XIX века». Этот порок он находит и у Ломоносова, и Сумарокова, и Хераскова, и Озерова. Его критические статьи были злободневными, написанными с большой долей полемического задора, так как он считал обязанностью критика формировать эстетические вкусы читателей.

Его теоретические трактаты «Краткая риторика или правила, относящиеся ко всем родам сочинений поэтических» (выдержала четыре издания: 1809, 1817, 1821 и 1828 гг.), «Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии» (1812), «Краткое начертание

теории изящной словесности» (1822), «Конспект лекций российского красноречия и поэзии» (1827) имели целью выработать некий общий философский подход к искусству. Разбор произведений с точки зрения грамматической и стилистической недостаточен, считает Мерзляков, полезно было бы ввести разбор «эстетический». А в России «основательная теория изящных наук неизвестна» («Рассуждение о российской словесности»). А десять лет спустя в другой работе он говорит о невозможности установить для изящного какие-либо законы, «высшее начало»: «Изящное не доказывается по законам разума, и правила вкуса не извлекаются из чистых понятий ... наблюдения природы и действий изящных искусств не могут быть приведены в надлежащую систему и приняты за определенную науку» («Краткое начертание...»).

Но его чувство прекрасного иногда было сильнее разума, и тогда тонкий наблюдательный критик преобладал в нем над теоретиком. Мемуаристы не случайно вспоминают его лекции в связи с повторяющимся нередко на них эпизодом: «Вот где система!» – говаривал он с кафедры, указывая на сердце. Оценивая его эстетическую и критическую деятельность, В.Г. Белинский писал: «С Мерзлякова начинается новый период русской критики... его критика была смела не по времени».

### **Романтическая критика**

А между тем его младшие современники – романтики упорно продолжали в 20–30-е годы искать эту теоретическую точку зрения, «взгляд высший», как они говорили. Русский романтизм как ни одно другое направление в литературе России поражает исследователей своей поливариантностью, породившей такое обилие терминологических определений.

Первопроходцами романтизма в русской литературе первого десятилетия века были В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков. И их романтизм, единственный тогда в России, получил у историков три явно оценочных эпитета: индивидуалистический, элегический, консервативный.

**Василий Андреевич Жуковский** (1783–1852) заявил о себе как критик, когда возглавил в 1808 году журнал «Вестник Европы», где пытался в статьях «О критике», «Писатели и общество», «О достоинстве древних и новых писателей» сформулировать свои эстетические принципы и, следовательно, критерии оценки произведений. Он отводил критике важную роль в воспитании вкуса читателей, умения выносить обоснованные оценки. «Критика, – писал он, – есть суждение, основанное на правилах образованного вкуса, беспристрастное и свободное. Вы читаете поэму, смотрите на

картину, слушаете сонату – чувствуете удовольствие или неудовольствие – вот вкус; разбираете причину того и другого – вот критика». Вместо соответствия классицистическим правилам Жуковский в критику вводил критерий вкуса и свободы суждений. Вкус, по его мнению, – это чувство, непосредственное впечатление, а критика – их осознание.

Статей о творчестве конкретных авторов прошлого и современников у Жуковского немного, да и оценивает их он в контексте общей проблемы («О басне и баснях Крылова», «О сатире и сатирах Кантемира»). Они интересны сейчас не оригинальностью оценок, но романтическим пафосом в отстаивании права поэта на свободу творчества: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник». В написанном им конспекте истории русской литературы (1826–1827) вся она рассматривалась с точки зрения развития в ней «слога» и «вкуса», и в этом отношении величайшими ее вершинами оказывались Ломоносов и Карамзин. Свою роль в литературе к этому времени Жуковский считал уже исчерпанной, и потому в конспекте после «ломоносовского» и «карамзинского» периодов наступил «пушкинский». Впрочем, к этому выводу он пришел раньше – по выходе поэмы «Руслан и Людмила» в 1820 году, когда им были произнесены ставшие хрестоматийными слова: «Победителю ученику от побежденного учителя».

**Константин Николаевич Батюшков** (1787–1855) – поэт легкого, анакреонтического жанра, в немногочисленных своих статьях отстаивал право такой поэзии на существование. Аргументы при этом приводились типично романтические, вроде того, что «поэзия – пламень небесный, который менее или более входит в состав души человеческой ... сочетание воображения, чувствительности, мечтательности ... живи, как пишешь, и пиши, как живешь» («Нечто о поэте и поэзии», 1815).

Возглавлявшееся Жуковским и Батюшковым романтическое течение было наиболее ранним и некоторое время единственным в русской литературе, с наибольшей силой выразившим идею духовной свободы личности.

Гражданский романтизм декабристов впервые заявил о себе в полемике 1816 года по поводу баллады Катенина «Ольга», которую как более простонародную, с обличительным пафосом по контрасту сопоставляли с «Людмилой» Жуковского. Литературные силы декабристов были объединены в «Вольное общество любителей российской словесности». Оно выпускало журнал «Соревнователь просвещения и благотворения» и альманах «Полярная звезда», издателями которого были А. Бестужев и К. Рылеев. Кроме того декабристы печатались иногда в журнале «Сын отечества» и в московском альманахе «Мнемозина». Сами декабристы избегали

называть себя романтиками. Однако в художественном творчестве и, особенно, в теоретических рассуждениях они сплошь и рядом демонстрировали романтический пафос и характерную для романтизма отвлеченность. Типично романтическими были у этих авторов представления о природе творчества, его самобытности и народности, о месте личности в истории и обществе, о гражданской доблести. Собственно литературной критикой, наряду с художественным творчеством, среди декабристов занимались Бестужев, Кюхельбекер, Рылеев и примыкавший тогда к «вольнолюбцам» Вяземский. Расцвет их критической деятельности приходится на первую половину 1820-х годов.

Как критик **Александр Александрович Бестужев** (1797–1837) прославился своими обзорами литературы в «Полярной звезде» и, позднее, участием в «Московском телеграфе». Первый его обзор назывался «Взгляд на старую и новую словесность в России»; в нем критик охватил все периоды истории русской литературы, акцентировал при этом внимание на ее гражданских и патриотических мотивах, начиная со «Слова о полку Игореве». Писатели рассматривались в хронологической последовательности без сопоставления одних с другими. Особенно превознес он Державина как поборника правды, поэта «вдохновенного», «неподражаемого», умевшего говорить истину царям. Доброжелательно рассматривал Бестужев и творчество Жуковского: он дорог ему и как певец 1812 года, и как певец жизни сердца, мечтательных порывов юности, невыразимого состояния души.

Два его обзора русской литературы, за 1823 и 1824 годы, полны, с одной стороны, недовольством за ее современное состояние – подражательство, недооценку исторического опыта Отечественной войны 1812 года, отсутствие в ней живых политических интересов: «Мы всосали с молоком безнародность и удивление только к чужому. Это чувство, не согретое народною гордостью... Нас одолела страсть к подражанию. Было время, что мы невпопад вздыхали по-стерновски, потом любезничали по-французски, теперь залетели в тридевятую даль по-немецки. Когда же попадем мы в свою колею? Когда будем писать прямо по-русски?».

С другой стороны, в последнем по времени обзоре он и опровергал тезис о скудости отечественной словесности, заявляя, что при отсутствии гражданской целеустремленности она, по крайней мере, отличалась разнообразием произведений. Здесь же он отрецензировал (разобрал, как тогда писали) первую главу «Евгения Онегина» и распространявшуюся в списках комедию Грибоедова. О первой главе романа отозвался с вежливой похвалой, а «Горе от ума» назвал «феноменом, какого не видали мы от времени «Недоросля», творением «народным».

В своей приверженности романтизму Бестужев был последователен не только в литературной своей практике, но и в литературно-критической деятельности. Спустя десять лет, сотрудничая в журнале Н. Полевого, принадлежавшего к другой ветви русского романтизма – демократической, он опубликует статью-рецензию на роман издателя «Московского телеграфа» «Клятва при гробе господнем». Собственно, роман был лишь предлогом, о нем там всего несколько строк; смысл и ценность статьи – в преамбуле к разбору романа, где дан обзор романтического движения в мировой литературе. Мы живем в веке романтизма. Поэт в наш век не может не быть романтиком. Романтизм – не мода или причуда, он – потребность века, жажда народного ума, зов человеческой души... Таковы тезисы этого разросшегося вступления к разбору романа. «А потому я считаю его ровесником душе человеческой». Еще одно достоинство романтизма, по Бестужеву, в том, что он проникнут идеями историзма, поэтому современная словесность приняла «романтико-историческое» направление. Перечисляя русских последователей романтизма, Бестужев ценит у Жуковского то, что он «пересади́л романтизм на девственную почву русской словесности», у Пушкина – что он «сбросил долой плащ Байрона и в последних творениях явился горд и самобытен».

**Вильгельм Карлович Кюхельбекер** (1797–1846) как критик заявил о себе, когда ему было двадцать лет, опубликовав в 1817 году в издававшемся при Коллегии иностранных дел на французском языке журнале статью «Обзорение русской литературы». В ней автор приветствовал «переворот», произведенный в русской литературе Жуковским, который сумел взамен французского влияния привить ей влияние германское. А также упоминал Радищева как одного из создателей самобытной русской литературы. Во время заграничного путешествия в 1820–1821 годах он прочел в Парижском Атенее публичную лекцию о русской литературе и русском языке. Ее политический подтекст – в призыве к единению всех прогрессивных деятелей Европы в борьбе против деспотизма: докладчик ярко развил в ней свое понимание сущности революционного романтизма. Как романтик он выдвинул в лекции и проблемы языка, считая, что в нем раскрывается национальный характер народа.

Главным литературно-критическим произведением Кюхельбекера является статья, опубликованная в альманахе «Мнемозина» (1824, № 2) под заголовком «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». Это направление, по мнению автора, состоит в подражательстве. «Подражатель не знает вдохновения: он говорит не из глубины собственной души, а принуждает себя пересказать чужие понятия и ощущения... А между тем даже лучшие наши поэты – подражатели. Таков Жуковский, подражающий «новейшим немцам»,

таков Батюшков, взявший себе в образец двух пигмеев французской словесности – Парни и Мильвуа». А вслед за ними по этому пути подражания пошли и многочисленные русские «стихотворцы, особенно той школы, которую ныне выдают нам за романтическую».

Не отрицая роли Жуковского в освобождении от «ига французской словесности», Кюхельбекер, тем не менее, заявляет далее: «Не позволим ни ему, ни кому другому наложить на нас оковы немецкого или английского владычества». Этой подражательной словесности надо противопоставить самобытную, народную, каковой и была всегда настоящая великая литература. И завершает свою статью на высокой утверждающей ноте: «Да создастся для славы России поэзия истинно русская, источником которой будет русская жизнь и русская история, а средством – великий русский язык. Всего лучше иметь поэзию народную».

Кюхельбекера полностью поддерживал **Кондратий Федорович Рылеев** (1795–1826). Он тоже причину, как он писал, «ничтожности произведений большей части новейших поэтов» усматривал в подражательности. Свою главную критическую статью «Несколько мыслей о поэзии» он опубликовал в ноябрьском номере журнала «Сын отечества» за 1825 год – за месяц до событий на Сенатской площади. В ней он не считал правомерным деление поэзии на классическую и романтическую, о чем шли тогда споры среди русских романтиков всех оттенков: «...на самом деле нет ни классической, ни романтической поэзии... Существует одна истинная, самобытная поэзия», различаемая по своим историческим формам как «древняя» и «новая». Исторические особенности и той и другой по Рылееву таковы: «Наша поэзия более содержательная, нежели вещественная: вот почему у нас более мыслей, у древних более картин; у нас более общего, у них частных». И подчеркивал, говоря об эволюции форм поэзии, которые когда-то нравились древним, что они теперь «нам не впору... Это освобождает нас от вериг, наложенных на поэзию Аристотелем». Кроме того, он считал, что подражание, «благоговение» перед великими художниками прошлого «противно законам чистейшей нравственности», унижает достоинство человека, и требовал уничтожения «духа рабского подражания».

Разновидность романтизма, исповедуемого в литературно-критической деятельности 1810–1820 годов **Петром Андреевичем Вяземским** (1792–1878), иногда называют байроническим. Он был критиком широкого диапазона, европейской образованности и более проникательным тогда, когда не отказывался от острых политических оценок. Что сближает его особенно с декабристским типом романтизма. Подтверждением тому – его статья о Державине в журнале «Сын отечества». Оценка умершего в том году поэта содержала в себе два чисто декабристских аспекта: он воспринимался критиком и как поэт

гражданского пафоса, и как поэт глубоко оригинальный, национально-русский.

Впервые в русской критике Вяземский печатно употребил термин «народность» с его теоретическим истолкованием в предисловии к «Бахчисарайскому фонтану» А.С. Пушкина в 1824 году. «Она не в правилах, но в чувствах», – таков основной аргумент критика. Как и декабристы, он обратил внимание на необходимость разграничения понятий «народность» и «национальность», теоретически не развивая эту мысль. Русской критикой она не была забыта и получила впоследствии четкое обоснование. Приведем примеры гражданского пафоса в творчестве Ювенала, Державина, Жуковского, Байрона, в одной из статей цикла «Письма из Парижа», Вяземский подытоживает этот перечень так: «Я готов назвать поэзией политическую всякую народную или гражданскую поэзию, объемлющую возвышенные общественные истины. И почему поэту не быть, наравне с оратором, стражем народных выгод и блага общественного?» («Московский телеграф», 1826). Вполне в духе декабристского гражданского свободомыслия выражается здесь критик; и если мы говорим, что нельзя ставить знак равенства между ним и декабристской критикой, то соображения здесь следующие. Во-первых, Вяземский уступал декабристам в их политическом радикализме. Во-вторых, как теоретик и критик он не был столь односторонен, как они, бравшие у авторов, в том числе и у Пушкина, только созвучное себе. Он восхищался поэтическим мастерством поэта, тонкостями его образной системы – обращал внимание на чисто эстетический фактор творчества. До Белинского не было другого такого страстного истолкователя Пушкина, каким был Вяземский. Но он был «слишком» романтиком; у поэта его нередко смущали прозаические подробности жизни героев, колоритность и точность описаний. А он дорожил как раз романтической их неопределенностью, над которой так язвительно иронизировал Кюхельбекер, когда писал, что у романтиков «все мнится и кажется и чудится, все только будто бы, как бы, нечто, что-то». Вяземский, очевидно, не понял эволюции Пушкина в сторону реализма: неслучайно он, тонкий и талантливый критик, не написал ни одной статьи о самых великих созданиях поэта.

В историю русской литературной критики первой трети XIX века братья **Николай Алексеевич** (1796–1846) и **Ксенофонт Алексеевич** (1801–1867) **Полевые** вошли как наиболее яркие представители так называемого демократического романтизма, претендовавшего быть трибуной нарождающегося «третьего сословия». Они всегда подчеркивали и гордились своим купеческим происхождением. Они были создателями и редакторами нового типа

русского периодического издания – энциклопедического журнала «Московский телеграф», одного из лучших русских журналов тех лет.

Старший Полевой, Николай Алексеевич, придавал принципиальное значение в журнале отделу критики. Позже, в «Очерках русской литературы», изданных после закрытия журнала, он сам напишет об этом: «Никто не оспорит у меня чести, что первый я сделал из критики постоянную часть журнала русского, первый обратил критику на все важнейшие современные предметы». Его перу принадлежат статьи о сочинениях Кантемира, Хемницера, Державина, о балладах и повестях Жуковского, о «Борисе Годунове» Пушкина и другие. Как теоретик и критик, он был глашатаем французской разновидности романтизма; в монографических исследованиях творчества писателей стремился опереться на факты биографии автора, впервые в русской критике придав им принципиальное значение. Сказывалось знакомство с трудами основателя биографической школы в литературоведении французского критика Ш. Сент-Бёва. Н. Полевой рассматривал романтизм в поэзии как средство утверждения нового, демократического и антидворянского, искусства, свободы творчества, освобожденного от правил и регламентации. Он оставался романтиком, когда протестовал против рабского копирования действительности в творчестве, его влекло «высокое», патетическое возвеличение героев, в роли которых он видел людей среднего сословия. Гражданин Минин был для него, наряду с князем Пожарским, подлинным героем истории. Как историк литературы Полевой отказывал всей русской словесности XVIII века в оригинальности, за исключением разве что Державина.

Его младший брат, Ксенофонт Алексеевич, продолжал теоретически обосновывать эстетику романтизма в статьях «О русских романах и повестях» (1829), «Взгляд на два обозрения русской словесности 1829 года» (1830), «О направлениях и партиях в литературе, Ответ г-ну Катенину» (1833), «О новом направлении в русской словесности» (1834). Все они были опубликованы в «Московском телеграфе» и отличались своей полемичностью, оценкой явлений с позиций единой теории, принципиальной программы. Когда П. Катенин сетовал на укоренившийся в современной русской литературе «дух партий и направлений», Ксенофонт Алексеевич отвечал ему, что журнал не «складочное место, где всякий может выставлять свое мнение», что «журнал должен быть выражением одного известного рода мнений в литературе». Это было новое слово в критике и в ее методологии. При этом Полевой-младший указывал на объективно закономерный характер направлений и партий. «Направлением в литературе, – писал он, – называем мы то, часто невидимое для современников, внутреннее

стремление литературы... Основанием его, в обширном смысле, бывает идея современной эпохи».

Он боролся против подделок и подражаний, ухода в экзотику, в прошлое, за острую злободневность в искусстве. В утверждении этих качеств русской литературы не обходился он без перегибов; обрушился даже на сказки Пушкина и Жуковского: «Остановитесь! Будьте русскими не прошедших веков, но настоящего времени!» («О новом направлении в русской словесности»).

Демократический радикализм братьев Полевых резко пошел на убыль после того, как весной 1834 года власть закрыла «Московский телеграф». Поводом к тому послужил неодобрительный отзыв Н. Полевого о драме довольно популярного поэта Н. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла». Вскоре после запрета издания появится анонимная эпиграмма на автора драмы: «Рука Всевышнего» / Три чуда совершила: / Поэту ход дала, / Отечество спасла / И Полевого придушила». После этих событий братья Полевые к началу 40-х годов сближаются с Булгариным и Гречем, сотрудничают в их изданиях, имевших репутацию официально-охранительных.

### Философская критика

Оригинальную разновидность русского романтизма 20-30 годов, традиционно именуемую «философско-идеалистический романтизм», в истории критики представляют участники московского кружка «любомудров» С.П. Шевырёв, И.В. Киреевский, В.Ф. Одоевский, братья Веневитиновы – всецело преданные науке «архивны юноши», как называл их Пушкин в «Евгении Онегине». Они внесли в русскую эстетику и критику «немецкую струю», чему способствовало их увлечение трактатом об искусстве немецкого философа Ф. Шеллинга. Их трибуной был редактируемый профессором Московского университета М.П. Погодиным журнал «Московский вестник», где они составляли основное авторское ядро теоретиков и критиков. Кроме того они пытались издавать другие журналы («Европеец», «Московский наблюдатель»), но безуспешно: их запрещали после выхода первых же номеров. Из этой компании молодых людей наиболее талантливыми теоретиками, критиками и полемистами были Степан Петрович Шевырев и Иван Васильевич Киреевский.

В 1827 году вышел первый номер журнала «Московский вестник», в нем была напечатана статья двадцатидвухлетнего юноши **Степана Петровича Шевырева** (1806–1864) под длинным, но точно отражающим ее суть заголовком – «Разговор о возможности найти единый закон для изящного». Нечто вроде теоретического трактата по эстетике, написанного в форме диалога между Лицинием и Евгением. Первый выступает против

всяких правил и законов для прекрасного: «Вы хотите измерить неизмеримое, хотите объять то, чего не вместит не только ваш разум, но и душа со всеми ее силами... К чему правила? К чему ваши законы? Пусть душа предается наслаждениям прекрасного». Его оппонент утверждает, что возможна «наука красоты», систематическое изложение ее законов, возможна проверка законов гармонии алгеброй: «С чем можно сравнить наслаждение художника, который поверяет свои творения с законами изящества – и не самолюбием, не темным чувством сердца, но светлой мыслию ума убеждается в том, что они прекрасны».

Шевырев не только в теории, но и в литературно-критической своей практике стремился защитить способность эстетического суждения, когда перед художником «раболепствуют» и не хотят верить поэтические создания законам разума. Он взялся за разбор самого «темного» места в «Фаусте» Гете – третьего акта второй части трагедии, где рассказывается о любви Фауста и Елены, об их сыне Эвфорионе. Критик видит в их союзе столкновение двух эпох – античной и христианской, двух видов красоты – классической и романтической. Красота только со времен христианства получила те права священные и неотъемлемые, какими она пользуется... Та самая Елена, которая едва не падает жертвою своего ревнивого и мстительного Менелая в те древние времена, когда красота еще рабствовала перед человеком, та же Елена в века средние становится предметом обожания чистого, душевного... Кто ж родился от сочетания преображенной красоты с великодушным рыцарством?». Эвфорион здесь – символ романтизма как синтеза двух предыдущих начал; таким образом здесь раскрыта загадка нового искусства, устремленного «за пределы мира земного в небеса беспредельные... В сей поэзии все небесно, все духовно». Такова главная мысль рецензии Шевырева, озаглавленной «Елена, классическо-романтическая фантазмагория» («Московский вестник», 1827, № 21).

Разбор Шевыревым этой сцены из «Фауста» носил и принципиально теоретический характер: в прошлом он признавал существование двух форм поэзии – классической и романтической. А какая форма должна господствовать в современности? Критик склоняется к мысли о равноправии обоих направлений в современной поэзии.

Новые аспекты в теоретические построения Шевырева вносило творчество Пушкина, подсказывало наиболее интересные и перспективные выводы. В «Обзрении русской словесности за 1827 год» он посвятил Александру Сергеевичу несколько страниц, предварив их таким вступлением: «Первые взоры просвещенной публики обращены на Пушкина. Приятно и поучительно следовать за ним в постепенном его развитии» («Московский вестник», 1828, № 1). Критик раскрывает читателю эволюцию поэта от «Братьев-разбойников» и «Цыган» к третьей

главе «Евгения Онегина» и «Борису Годунову». Это развитие, по Шевыреву, выразилось в преодолении байронизма и выработке нового художественного направления. Термин «реализм» тогда еще не был в ходу у критиков, и Шевырев просто констатирует: «Свободный и мужаяющий поэт совершенно отклоняет от себя постороннее влияние».

Несколько страниц о Пушкине, обнаруженных критиком в самом начале 1828 года, – несомненно, заметное явление в русской критике. Особенно если вспомнить, что еще не опубликованы замечательные статьи о нем Веневитинова и Киреевского, что Вяземский называл «Цыган» лучшим созданием поэта, ни словом не упоминая о появившихся в печати главах «Евгения Онегина». Критика с тревогой и недоумением следила за непонятными ей переменами в творчестве поэта. В этих условиях Шевырев первым однозначно заявил, что роман в стихах и «Борис Годунов» – более высокий художественный этап в развитии таланта Пушкина.

В период сотрудничества в «Московском вестнике» Шевырев наиболее близок к русской философской эстетике и критике. Он занят поисками единого закона для изящного и прослеживает смену классической формы искусства романтической.

**Иван Васильевич Киреевский** (1806–1856) дебютировал в критике статьей «Нечто о характере поэзии Пушкина», опубликованной полгода спустя после шевыревских комплиментов поэту в том же «Московском вестнике». Отправной точкой статьи была мысль о том, что Пушкин прошел три периода развития. Первый – «период школы итальянско-французской («Руслан и Людмила»)». В это время Пушкин творит свободно, непринужденно; его субъективная воля не привносится в художественный образ.

Второй период – «байронический» – несет на себе резкий отпечаток личности автора, его «сомнений» и «разочарований» («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан»).

Какое содержание вкладывает Киреевский в понятие третьего периода? В этой статье довольно расплывчатое: «живописность», способность к передаче неуловимого, национального мирозерцания. В следующем за ней «Обзрении русской словесности за 1829 год» – это «уважение к действительности», равное внимание ко всем сторонам и «минутам жизни». В следующей по времени статье «Девятнадцатый век» – это примирение крайностей предыдущих периодов, при котором «свободная мечта» проникается неизменяемой действительностью, и красота однозначительна с правдою». Киреевский еще не может дать в этой статье точного определения тому направлению, по которому следует поэт в третьем периоде. Но из заключительного вывода ее можно понять, что имеет в виду критик: «Пушкин рожден для драматического рода. Он слишком многосторонен, слишком объективен, чтобы быть лириком.

Многосторонность поэта подрывает монополию мысли субъективной, но тем самым создаются предпосылки для объективности творчества». К объективности творчества, таким образом, склоняются все мысли критика, когда он характеризует новый период творчества поэта. Позже, в «Обзоре русской словесности за 1829 год», он назовет этот период «пушкинским». Впервые в русской критике было с такой убежденностью заявлено, что первые главы «Евгения Онегина», сцены из «Бориса Годунова» – не угасание таланта, как думали многие поклонники поэта тогда, не ошибка, а закономерный и притом высший этап развития поэта.

Литературно-критическая деятельность Шевырева и Киреевского – это предыстория русской философской критики, высший расцвет которой будет связан с именем Н.И. Надеждина и его журналом «Телескоп». Но два эти первопроходца обеспечили плодотворными идеями и издателя журнала, и начинавшего в нем карьеру критика молодого Белинского.

Первая же критическая статья Николая Ивановича Надеждина (1804–1856), опубликованная в «Вестнике Европы» в 1828 году, уже называлась необычно – «Литературные опасения за будущий год» и стала почти сенсацией, хотя такого понятия не было в журналистике того времени. Читателей поразила не строгость критических оценок автора, а то, что он бедственное, по его мнению, положение русской словесности связал с господством в ней романтизма. «Все наши доморощенные стиходеи ... загудели а la Байрон. Пошли беспрестанные резанья, стрелянья, душегубства – ни за что, ни про что ... для одного романтического эффекта. Древняя поэзия называлась языком богов; а настоящая есть не более как воробьиное щебетанье! Ни смысла, ни цели!» («Вестник Европы», 1828, XI). В критике романтизма Надеждин не останавливался перед самыми большими авторитетами – Пушкиным, Байроном, Баратынским, Гюго. И в сочетании с маской, под которой он вступал в критику (экс-студент Никодим Надоумко – его псевдоним), создавалось впечатление, что начинающий критик готов крушить все направо и налево ради одного эффекта борьбы и ниспровержения авторитетов. То, что уже первые статьи Надеждина опирались на определенную логику, имели свои эстетические начала, станет ясным позднее, когда критик развил эти начала в цельную эстетическую систему.

И сделает он это в диссертации «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической», после защиты которой (1830) был назначен профессором Московского университета по теории изящных искусств. Тогда же он получил разрешение на издание журнала «Телескоп», первый номер которого выйдет в январе 1831 года.

Главную идею историко-философской системы, как она представлена в диссертации Надеждина, можно сформулировать следующим образом. Развитие художественного сознания

человечества прошло через несколько этапов или форм. Важнейшие из них – классическая форма, соответствующая античной эпохе; романтическая форма, характерная для периода Средневековья; и, наконец, синтетическое искусство нового времени. Как видим, здесь даже и термина нет еще конкретного. Первая форма (классическая) объективная, вторая (романтическая) – субъективная.

Объективность античного искусства у Надеждина предопределена тремя факторами: определенным фазисом истории человечества, преимущественным его интересом к внешней, физической стороне жизни; отсюда – определенным качеством образности – спокойным, всесторонним, обстоятельным изображением жизни, свободным от субъективизма. И любовь в классическом искусстве предстает преимущественно как телесная, чувственная.

В понимании Надеждиным субъективности как признака романтической поэзии также выделяются три фактора. Новый фазис истории: борьба и освобождение человечества от власти природы, хотя в конце концов эта свобода оказывается мнимой. Отсюда в средневековом рыцарском эпосе фантастические образы, олицетворяющие не силы природы, но сверхъестественное господство над нею человека – с помощью фей, колдунов, волшебников. Человек интересуется средневекового поэта как существо, где духовное превалирует над физическим. Главный же признак духовности романтического искусства – новое понимание любви, когда она изображается преимущественно в идеальном своем аспекте. Романтическая поэзия с ее культом Прекрасной Дамы по сути обоготворяет женщину. И, как третье характерное для романтического искусства обстоятельство, – другое качество образности. Изображение здесь непластическое, действующее больше с помощью таинственных намеков, неясных полутонов, аллегорических иносказаний, чем с помощью резких штрихов и ярких красок. Такая усложненность изображения реальности и выражения чувств – следствие их деформации субъективной мыслью автора.

Верхнюю хронологическую границу романтической формы искусства Надеждин обозначил XVI веком; а в эпоху, начавшуюся после Возрождения, видел выработку – с муками, ошибками, а подчас и движением вспять – новой поэзии. Надо сказать, что лежащее в основе системы Надеждина противопоставление классической и романтической форм не является его открытием: в начале XIX века оно было общим местом и в западноевропейской, и в русской эстетике. Тут важно не то, что Надеждин противопоставлял одну форму искусства другой, но то, как это он делал.

В полемике с очень авторитетными в то время западными теоретиками искусства (Ф. Шиллер, А. Шлегель) Надеждин

опровергает мнение, будто бы классическое искусство послушно правилам, романтическое – отступает от них. Романтическое искусство, считает Надеждин, отличается от классического не как искусство, свободное от правил, а как искусство, следующее более сложным и запутанным правилам. Тем самым он отводит любую попытку объявить какую-нибудь форму или период искусства (в данном случае романтизм) независимым по отношению к общеэстетическим законам.

Суть надеждинской философско-исторической концепции художественного развития человечества – в стремлении обнажить внутренние законы художественной эволюции и диалектику смены одной формы искусства другою. В этом отношении он приближается к Гегелю, какой бы скромной ни выглядела его концепция и как бы конкретно ни различались его формы от таковых у немецкого философа. Одно из таких различий – понимание последней стадии искусства и его будущего. Если Гегель заканчивал историко-философскую систему романтической формой и предсказывал постепенное вытеснение художественной мысли философскою, то Надеждин был убежден в огромных возможностях современной, еще не раскрывшейся, формы искусства.

Он называл ее синтетической – определение, весьма далекое от сугубо эстетических категорий и терминов. Какое же содержание вкладывал он в понятие современной формы искусства, какими критериями руководствовался при оценке конкретных произведений? В новой форме искусства Надеждин хотел видеть соединение, синтез лучших качеств его предыдущих форм: классической (творческая дисциплина, объективность изображения, общественный пафос, строгий вкус) и романтической (выделение индивидуальности, повышенный интерес к внутреннему миру человека, примат духовного начала). Обрушиваясь на современный ему романтизм с его, как он выражался, «резаньем, стреляньем, утопленничеством», с романтической закрученностью сюжета, с запутанностью изложения, Надеждин хотел нейтрализовать эти крайности с помощью классической дисциплины формы. «Наш век стремится к соединению этих двух крайностей через упрочение, просветление и торжественное освящение уз общественных», – писал он в своей диссертации. В этом высшем, синтетическом роде поэзии ведущим жанром, по Надеждину, станет роман – в этом пророчестве он не ошибся.

Из понятия об объективности современного искусства он вывел первый критерий оценки – «правдоподобие и быточность происшествий». Ему он следовал неукоснительно в своей критической практике, строго регистрируя в разборах произведений отступления от естественности и правдоподобия. В статье о пушкинской «Полтаве» он, например, спрашивал: «Естественно ли..., что

семидесятилетний старик ведает страстную любовь, что он, любя Марию, пожертвовал ее отцом». Высокое искусство, утверждает он в диссертации, – это изображение жизни в ее значимости и цельности, но не в случайных изломах, не в причудливых неповторимых моментах. В этом отношении Надеждин противостоит большинству романтиков, следовавших лозунгу В. Гюго «Обыденное – смерть искусства». Отсюда второй критерий оценки у него – философски значительное содержание.

Влияние историко-философской системы, выстроенной в диссертации, достаточно заметно в его литературно-критических статьях с их порою безапелляционными приговорами. Особенно чувствуется это по отношению к Пушкину. Надеждин-критик всегда признавал огромный талант Пушкина, но он подходил к нему со своим критерием философски значительного. Философская ориентация делала его глухим и невосприимчивым к сокровенному смыслу поэзии пушкинской. В разборе «Евгения Онегина», процитировав полностью третью строфу из седьмой главы (Или не радуясь возврату / Погибших осенью листов, / Мы помним горькую утрату, / Внимая новый шум лесов / ), критик констатирует: глубокое, философское содержание не дается Пушкину. Конечно же, подобный подход продиктован общей эстетической теорией критика, и отсюда такой приговор, настроивший многих, в том числе и самого поэта, против критика.

Но вот появляется полностью в печати «Борис Годунов». Большинство поклонников поэта расценили драму как неуспех, как начавшийся закат таланта etc. И лишь Надеждин первым в русской критике в статье «Борис Годунов. Сочинение А. Пушкина», написанной в традиционной для критика форме диалога со своим оппонентом Тленским, пойдет против мнения большинства. В ответ на его утверждение, что «глубоко падение Пушкина: «Борис Годунов» зарезал его, как Дмитрия-царевича», критик резко возражает: «Дело все состоит в том, что ты не понимаешь надлежащим образом идеи поэта... Ему вздумалось теперь переменить тон...: так и перестали узнавать его! Он теперь гудит, а не щебечет. Поэт только переменял голос: а вам чудится, что он спал с голоса...». В «Борисе Годунове» критик увидел свидетельство перехода поэта на более высокий уровень, уровень философско-исторического творчества. После этой статьи начинается сближение Пушкина с журналом Надеждина, именно здесь он опубликует свои памфлеты против Греча и Булгарина, подписанные псевдонимом Феофилакт Косичкин.

Отношение Надеждина-критика к творчеству Н.В. Гоголя было, напротив, сочувственным, начиная с его дебюта – «Вечеров на хуторе близ Диканьки»; каждое новое произведение его он обязательно отмечал небольшой и неизменно доброжелательной рецензией. Его перу

принадлежит и лучшая в русской критике статья о «Ревизоре». В числе прочих достоинств комедии он отмечал и то, что драматург изгнал «любовь как пружину, слишком истертую общим употреблением». И пусть это сказано по поводу комедии другого автора, не столь уж выдающейся, но совершенно ясно, что критик ставит в заслугу Гоголю именно новую комедийную интригу, социально и общественно значимую, когда пишет, что «светская публика не сможет вполне оценить конфликт и персонажей комедии, так как различие необъятное: смотреть на предмет сверху или снизу».

К середине 30-х годов в русской философской критике споры о новом художественном направлении уступили место спорам о народности. Эта проблема занимала и Надеждина, ей он посвятил многие статьи, своеобразным обобщением которых стала статья «Европеизм и народность в отношении к русской словесности», одна из последних опубликованных в журнале «Телескоп». И в этих спорах Надеждин занял оригинальную позицию, вполне согласующуюся с его философскими воззрениями.

Романтическая концепция народности, в том числе и декабристская, делала упор на раскрытии национальных потенций каждого народа, развивала известный принцип, провозглашенный теоретиком немецкого романтизма И. Гердером: «Каждый народ имеет в себе масштаб своего совершенства, несравнимый с другими». Главная опасность, учила она, – подражание иноземному; главный залог успеха – развитие самобытных элементов. Надеждин выступает за максимальное развитие национальных начал русской культуры и общественной жизни. Но в то же время он мыслит его как продолжение мирового исторического процесса, как его закономерный этап. На языке критика это означало примирение «чужездства» с «народностью». Эти два противоположных полюса создают сильнейшее напряжение в надеждинской концепции народности. С одной стороны, критик готов всю вину за отсталость русской литературы возложить на подражательность, на иноземные влияния, подавляющие самобытные национальные элементы. Но, с другой стороны, он вновь и вновь задает вопрос: есть ли у нас эти элементы, достаточно ли они развиты и содержательны. С этим сомнением связана упорная борьба Надеждина с различными формами отсталости, застоя, косности. Надеждин отделял понятие народности от простонародности, когда писал о тьме тьмушей наших писателей, которые «ударилась лицом в грязь этой грубой, запачканной, безобразной народности, которую всего лучше следовало бы назвать простонародностью ... погрузились во шти, в квас, в брагу, забились на полаты, обливаются ерофеичем, закусывают луком, передразнивают мужиков, сидельцев, подъячих, ямщиков... О такой народности что и говорить? Ее надо... гнать из литературы» («Европеизм и народность в отношении к русской словесности»). Вот почему довольно бесосновательны попытки увидеть в Надеждине, в его

философской эстетике и критике предвестника славянофильства. Хотя несомненно, что обе ветви русской общественной мысли и литературной критики 40–50-х годов XIX века, западническая и славянофильская, произошли из одного корня, в тридцатые годы еще не дифференцировавшегося. У Надеждина, как и у его единомышленников, установка на национальную самобытность совмещалась еще с апологией петровских реформ.

Философская школа в русской эстетике и критике второй половины 20-х – 30-х годов дала последующим поколениям критиков основные критерии оценки литературного произведения, пусть еще и не отлившиеся в строгие терминологические понятия и формы. Это философская глубина содержания, общественная его значимость («освящение уз общественных»), требование «правдоподобия и быточности происшествий», народности как максимального развития самобытного национального начала в искусстве без отождествления ее с простонародностью.

### Эстетика и критика «натуральной школы»

Общепризнанным основателем ее и первопроходцем является **Виссарион Григорьевич Белинский** (1811–1848), начинавший свою литературно-критическую деятельность в изданиях, редактируемых Н.И. Надеждиным, – журнале «Телескоп» и газете «Молва». Ее менее чем пятнадцатилетнюю историю исследователи поделили на три периода в соответствии с идейно-эстетической эволюцией критика и его сотрудничеством с определенными изданиями. Первый – 1833–1839 гг. (Москва, «Телескоп», «Молва», «Московский наблюдатель»), второй – 1839–1846 гг. (Петербург, журнал «Отечественные записки» Краевского), третий – 1847–1848 гг. (Петербург, журнал «Современник» Некрасова).

Дебютировал Белинский на литературно-критическом поприще в еженедельной газете «Молва», где его статья «Литературные мечтания. Элегия в прозе» печаталась с продолжением в десяти номерах октября–декабря 1834 года. Лейтмотив ее шокировал читателей: «У нас нет литературы несмотря на обилие имен – от Ломоносова до Кукольника». И если нынешний издатель «Молвы», утверждая то же самое в 1828 году, связывал бедственное положение русской словесности с засильем в ней романтизма, то его молодой сотрудник в 1834-м – с тем, что «народ, или, лучше сказать, масса народа и общество пошли у нас врозь». Исходя из критерия подлинной народности, Белинский в этой статье выстраивает и новую иерархию художественных ценностей в русской литературе: «Державин, Пушкин, Крылов, Грибоедов – вот и все, других покуда

нет». Таков итог его исторического обзора русской словесности, начиная от Ломоносова...

В других статьях этого периода при оценке современных ему авторов и их произведений молодой критик руководствовался тем же критерием, попутно уточняя и развивая его. Оригинальное и глубокое понимание природы таланта Гоголя с этой позиции он показал в статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835). «Его талант состоит в удивительной верности изображения жизни ... в умении видеть вещи в их настоящем виде... Он поэт жизни действительной». Высоко оценил он и творчество А. Кольцова, имея в виду его истинную народность: «Величайшая заслуга его – введение в литературу тем и образов из крестьянского быта. Вот такую народность мы высоко ценим: у Кольцова она благородна, не оскорбляет чувства ни цинизмом, ни грубостью, ... не натянута и истинна» («Стихотворения Кольцова», 1835).

После «Литературных мечтаний» редакцию «Телескопа» покинули Шевырев и Погодин, основавшие затем собственный журнал «Московский наблюдатель», с которым Белинский активно полемизировал в статьях «Ничто о ничем» и «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя». И продолжал отстаивать принципы народности литературы как он их понимал. Новое в учении Белинского о народности состояло в том, что он дал конкретное ее определение: «народность – это реализм, правдивое изображение жизни как она есть». Идея реализма как основы современного искусства противопоставлена здесь немецкой романтической эстетике, утверждавшей, что цель искусства – идеализация жизни, изображение «вечной идеи прекрасного». В рецензиях и статьях по конкретным явлениям литературы он стремился объединить эстетические требования реализма с критикой тогдашней российской действительности, в частности, разрыва между так называемым образованным обществом и народом. Между тем как литература может существовать лишь при условии, что она является отражением «внутренней жизни народа». «Литература есть народное самосознание, и там, где нет этого самосознания, там литература есть или скороспелый плод, или средство к жизни» («Ничто о ничём», 1836)

После запрещения осенью 1836 года журнала «Телескоп» Белинский вернется к журнальной деятельности почти два года спустя в качестве редактора и критика (какова ирония судьбы!) журнала «Московский наблюдатель». За год, что он редактировал своего недавнего оппонента, напечатал здесь несколько рецензий в отделе «Литературная хроника», который строился как целостный обзор наиболее примечательных литературных явлений. Именно здесь Белинский дает первую и чрезвычайно высокую оценку стихов и

прозы еще мало известного Лермонтова, отмечая его «высокое поэтическое дарование».

В октябре 1839 года Белинский переехал в Петербург, приняв приглашение А. Краевского возглавить критический отдел его «Отечественных записок». Начинается новый, наиболее плодотворный период его теоретической и литературно-критической работы. В 1841 году он задумал создать «Теоретический и критический курс русской литературы». Открывала его статья «Разделение поэзии на роды и виды», в которой критик поставил целью нанести последний удар и классицистической и романтической эстетике – прежде всего за их внеисторизм. Но основные принципиальные идеи эстетики русского реализма Белинский утверждал и обосновывал в новом для него литературно-критическом жанре – годовых обзоров русской литературы. Всего он написал их шесть; заострим наше внимание на некоторых из них.

В статье «Русская литература в 1841 году» Белинский настаивает на активной роли литературы в общественной жизни как обязательном требовании к поэзии нового времени, на ее содержательности и гражданственности. Критик настойчиво утверждает, что художник обязан не только черпать содержание из жизни, но в самом выборе объекта изображения уже должно быть выражено субъективное отношение художника к нему («Отечественные записки», 1842, № 1). В обзоре русской литературы за 1842 год он уже отказывается от прежнего противопоставления новой поэзии и поэзии романтической. И ставит вопрос о двух типах романтизма: связанного исключительно с внутренним миром человека и органически слитого с действительностью, способствующего ее развитию. Первый – вчерашний день русской литературы, второй – тесно связан с реализмом. Основная теоретическая мысль, пронизывающая этот обзор, сводится к тому, что вообще никакое искусство невозможно «без живого, кровного сочувствия к современному миру, во-первых, и без «достоинства идеального содержания», во-вторых («Отечественные записки», 1843, № 1).

Обзор русской литературы за 1843 год начинается с констатации того факта, что «за два десятилетия русская литература совершила громадный скачок в своем развитии». Двадцатые годы в ее истории Белинский характеризует как время «ультра-романтическое и ультра-стихотворное», когда Пушкин не выступал еще как прозаик. Значительные перемены наблюдаются в тридцатые годы – произведения Гоголя, «Пиковая дама» и «Капитанская дочка» Пушкина составили «новую, прекрасную эпоху русской литературы». А появление «Миргорода» и «Ревизора» придало ей совершенно новое направление: «Теперь место героев добродетели и чудовищ злодейства занимают

обыкновенные люди, составляющие массу общества». Такая констатация триумфа реализма обязывала критика наметить и новые задачи литературы: она должна быть не только верным зеркалом общества, но и его «ревизором и контролером». В связи с этим пишет он и о новых требованиях к критике, прежде всего к ее принципиальности. Не личные симпатии или антипатии, а идейные убеждения критика, составляющие «сущность и цель его нравственного существования», должны определять его отношение к писателю или к произведению. Подчеркивая доверие большинства читающей публики к мнению критика, он пишет о чувстве особой его ответственности, которая должна выражаться в доказательности и аргументированности оценок: «не бить сплеча или захваливать без меры».

Обострение в первой половине сороковых годов полемики между славянофилами и западниками определило и пафос очередного (за 1844 год) обзора русской словесности. В нем сделан акцент на анализе литературного и литературно-критического творчества славянофилов Языкова и Хомякова. На них Белинский обращает внимание еще и потому, что эти поэты сохранили верность романтическому направлению. Что и заставило критика еще раз вернуться к решенному для себя вопросу о русском романтизме, отметить его заслуги в прошлом и констатировать, что ныне он воспринимается уже как анахронизм. Касаясь вопроса о народности славянофилов, автор приводит такие контраргументы: «Здесь фрак прикрыт народным зипуном», «славяне времен Святослава и русские XIII века у этих поэтов говорят и чувствуют, как ливонские рыцари». По прошествии полутора веков можно сказать, что в полемическом задоре Белинский был во многом неправ, излишне придирчив, особенно к Хомякову. В процессе этих «придинок» критик, правда, высказал ряд принципиальных требований к поэзии со стороны реалистической эстетики: строгость и точность выражений, основательность идей, глубокая вера в них, живое, кровное родство с национальностью (сейчас сказали бы – менталитетом) изображаемого народа, простота и безыскусственность (Русская литература в 1844 году. «Отечественные записки», 1845, № 1).

Наиболее полно свои взгляды на сущность литературной критики, ее общественную и эстетическую роль Белинский высказал в большой статье «Речь о критике», опубликованной в трех номерах «Отечественных записок» за 1842 год, особенно в последней ее части. Исходный тезис критика здесь таков: «Не искусство создало критику, и не критика создала искусство, но то и другое вышло из одного духа времени. То и другое – равно сознание эпохи... Содержание того и другого – одно и то же». «Дух времени», «сознание эпохи» требуют и нового понимания задач искусства: оно не просто отображает

действительность, оно обязано быть «вопросом или ответом на вопрос». Соответственно Белинский излагает свой взгляд и на проблемы литературной критики, обусловленные новым пониманием задач искусства: «Только в искусстве и литературе, а следовательно, в эстетической и литературной критике выражается интеллектуальное сознание нашего общества». То есть критика, как и искусство, должна воздействовать на действительность, «судить ее». Критик может это сделать, лишь будучи убежденным, что его обязанность состоит в «рассмотрении явления искусства не в сфере самого искусства, а в его отношении к жизни, к истории». Заметим, что, формулируя это требование, Белинский исходил из убеждения в своеобразии русской литературы, состоящем в том, что она – наиболее «содержательная», наиболее «общественная» литература в мире. Белинский предвидит неизбежный, в первой половине XIX века еще не ставший предметом яростных споров, по крайней мере в русской литературной жизни, вопрос, волнующий всякого литератора: «Не может ли требование «разумного содержания» лишить художника права на «свободу творчества»?». Ответ критика однозначен и достаточно убедителен, не допускает каких-то двояких толкований: «Свобода творчества легко согласуется со служением современности: для этого не нужно принуждать себя писать на темы, насилловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества ... слить свои стремления с его стремлениями».

Следует особенно подчеркнуть, говоря о Белинском – теоретике русского реализма, что его выводы, обобщения и требования общетеоретического и эстетического характера не были плодом сугубо логических, умозрительных рассуждений, чем грешила нередко немецкая романтическая школа, а следом за ней и русские романтики 20–30-х годов. Но базировались прежде всего на анализе конкретного художественного опыта русской литературы. Они вызревали как результат его литературно-критической работы. Своеобразным подвигом Белинского на этом поприще можно назвать его статьи о Пушкине, всего одиннадцать, публиковавшиеся в «Отечественных записках» в 1843–1846 годах. Свои теоретические обобщения он аргументировал прежде всего художественным опытом Пушкина, и таким образом содержание статей о нем шире их названия. В них дана в сущности история всей русской литературы до Пушкина и показано становление ее художественного реализма. Признавая подражательность русской литературы XVIII века, критик полностью отрицает ее в Пушкине. Кроме того, эти статьи по своей методологии являются образцом гармонического сочетания идейно-содержательного и эстетического подходов к анализу конкретных

произведений. А в восьмой и девятой статьях предпринята попытка даже социологической трактовки романа «Евгений Онегин».

В конце 1846 года критик порывает с Краевским и его «Отечественными записками», переходит в некрасовский «Современник», где возглавляет отдел критики. Первой его опубликованной здесь работой был «Взгляд на русскую литературу 1846 года». В ней Белинский дает четкую формулировку принципов «натуральной» школы, вступавшей в послегоголевский этап развития с именами Герцена, Григоровича, Тургенева и Достоевского. Критическую позицию писателей натуральной школы он объясняет их стремлением к истине, которое в будущем даст им возможность столь же правдиво отобразить и положительные явления, если они появятся в самой действительности.

Довольно иронично относившийся доселе к славянофилам, Белинский в этом обзоре русской словесности признает славянофильство серьезным идейным течением, потому что «оно касается самых конкретных, самых важных вопросов нашей общественности». И как следствие, ведет с ним серьезный теоретический спор, упрекая славянофилов в антиисторизме: «Фантазеры, стремящиеся повернуть историю вспять». Причисляя себя к «западникам», он, тем не менее, ведет здесь полемику с вульгарным западничеством критика В. Майкова, позволившего себе в статье о стихотворениях А. Кольцова барское, пренебрежительное отношение к «толпе», к народу. Белинский называет подобную позицию «абстрактным космополитизмом», а людей вроде Майкова – «патриотами без отечества» («Современник», 1847, № 1).

Итоговая работа Белинского-критика, историка русской литературы и теоретика «натуральной» школы, – «Взгляд на русскую литературу 1847 года», состоящая из двух статей. В первой читатель находит констатацию несомненного для критика факта: «Литература прошлого года ... шла по прежнему пути, которого нельзя назвать ни новым, потому что он успел уже обозначиться, ни старым, потому что слишком недавно открылся для литературы... Натуральная школа стоит теперь на первом плане русской литературы». Далее в статье содержится исторический экскурс на тему «натуральная школа как результат естественной эволюции русской словесности», завершающийся следующими выводами:

1. «Русская поэзия при самом начале своем потекла... двумя параллельными друг другу руслами, которые чем далее, тем чаще сливались в один поток, разбегаясь после опять на два до тех пор, пока в наше время не составили одного целого. В лице Кантемира русская поэзия обнаружила стремление к действительности, к жизни, как она есть, основала свою силу на верности натуре. В лице Ломоносова она обнаружила свое стремление к идеалу, поняла себя, как ... глашатая всего высокого и великого».

2. «Литература наша началась подражательностью. Но она не остановилась на этом, а постоянно стремилась к самобытности, народности, из риторической стремилась сделаться естественною, натуральною. Это стремление ... и составляет смысл и душу истории нашей литературы... Ни в одном русском писателе это стремление не достигло такого успеха, как в Гоголе».

Во второй статье Белинский отводит все упреки оппонентов, имеющие сугубо эстетический характер, затрагивающие творческие принципы новой школы, – в слепом копировании действительности, в ничтожности и незначительности избираемых ею объектов изображения. В натуральной школе, пишет он, «близкое сходство изображаемых ею лиц с их образцами в действительности не составляет в ней всего, но есть первое ее требование, без выполнения которого уже не может быть в сочинении ничего хорошего». И добавляет, развивая этот аргумент, далее: «Природа – вечный образец искусства, а величайший и благороднейший предмет в природе – человек... Образование только развивает нравственные силы человека, но не дает их: дает их человеку природа. И в этой раздаче драгоценнейших даров своих она действует слепо, не разбирая сословий».

Даже на абсурдный упрек в нарушении художниками натуральной школы всех законов прекрасного считает должным ответить критик: «Невозможно безнаказанно нарушать законы искусства, Чтобы описывать верно с природы, мало уметь писать; надобно уметь явления действительности провести через свою фантазию, дать им новую жизнь...». Далее критик пишет о недостаточности или даже невозможности исключительно эстетического подхода критики к произведению. Необходимо учитывать место и время, когда писал поэт, «историческое движение общества», т.е. утверждается мысль о необходимости для критики социального подхода, наряду, конечно, с другими, к оценке произведения.

Твердая позиция натуральной школы, конечно же, актуализировала вопрос об общественной функции искусства. И здесь Белинский в своей последней статье дает предельно четкие формулировки. «Собственно художественный интерес не мог не уступить место другим важнейшим для человечества интересам, и искусство благородно взялось служить им в качестве их органа. Но от этого оно несколько не перестало быть искусством, а только получило новый характер. Отнимать у искусства право служить общественным интересам – значить не возвышать, а унижать его, потому что это значит лишать его самой живой силы, то есть мысли,

делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев».

Заканчивается последний «Взгляд...» Белинского своего рода заветом всем литературным критикам: «Надо иметь терпимость к чужим мнениям. Нельзя заставить всех думать одно. Опровергайте чужие мнения, но не преследуйте их с ожесточением потому только, что они противны вам» («Современник», 1848, № 1, 3).

Особенность развития русской эстетической мысли и литературной критики в 40–60 годах XIX века – в его органической связи с общественно-политической ситуацией. Это обстоятельство нашло отражение в литературно-критической деятельности **Николая Гавриловича Чернышевского** (1828–1889), сменившего Белинского (после его смерти в 1848 году) в отделе критики журнала «Современник». Он выступил как последовательный сторонник эстетических идей и принципов реалистического искусства, выдвинутых Белинским.

В диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) в качестве основополагающего тезиса высказана мысль, что «прекрасное есть жизнь», что «красота в искусстве есть отражение красоты в жизни». Из него логически выводятся следующие.

Тезис об эстетической потребности человека, столь же насущной, столь же существенной, как потребность есть и пить; только первая есть идеальная, высшая (читай – социальная), а вторая – материальная, низшая (читай – биологическая). Развитие «высших» потребностей обусловлено удовлетворением «низших»: «Развитие наук, искусств, нравственности... бывает прямо пропорционально благосостоянию массы». Следующие положения диссертации касаются собственно процесса творчества, философии его. «Сущность поэзии в том, чтобы концентрировать содержание». «Концентрация содержания», т.е. обобщение, типизация составляют силу искусства, его превосходство перед самой действительностью».

Вопрос о тенденциозности искусства Чернышевский связывает со способностью его к концентрированному воспроизведению действительности, которая с неизбежностью предопределяет, влечет за собой и ее эмоциональную оценку. Правдивое изображение (воспроизведение) жизни в искусстве уже является ей приговором. Это ничуть не означает, как считали вульгаризаторы 20–40-х годов прошлого века, что правильная тенденция уже сама по себе, чуть ли не автоматически, обеспечивает произведению высокую художественность. Чернышевский писал Некрасову в 1856 году: «Тенденция может быть хорошей, а талант слаб, я это знаю не хуже других». Но и искусство, якобы отрешенное от действительности и ее

интересов, – миф, а ложное понятие художника о жизни порождает самую дурную тенденциозность.

Во многих положениях диссертации обращает на себя внимание излишняя полемическая заостренность, недialeктичность мышления, недооценка возможностей искусства и антропологизм аргументации. К чести Чернышевского в позднейших теоретических и литературно-критических работах он корректировал некоторые слишком прямолинейно сформулированные в диссертации положения в области эстетики и творчества.

Особенно это касается вопроса о тенденциозности художника. Полемизируя с теоретиками «чистого искусства», Чернышевский в «Очерках гоголевского периода русской литературы» пишет, что они «заботятся вовсе не о чистом искусстве, независимом от жизни, а, напротив, хотят подчинить литературу исключительно служению одной тенденции, имеющей чисто житейское значение». Он обнажает сугубо эгоистическое содержание «изящного эпикуреизма», «артистического» направления в литературе («Современник», 1856, № 1).

Выдвинутую Белинским идею о художественном взаимодействии формы и содержания Чернышевский также связывает с тенденциозностью: «Отношения формы и содержания в произведении искусства в конечном счете определяет тенденция... Художественное достоинство произведению придает единство его формы и содержания. Отсутствие большой мысли «обесценивает форму, как бы великолепна она ни была». Одно только содержание, «достойное внимания мыслящего человека, в состоянии избавить искусство от упрека, будто оно – простая забава... Художественная форма не спасет произведение искусства, если оно важностью своей идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: «да стоило ли трудиться над подобными пустяками?»

Еще один аргумент противников тенденциозности в искусстве заключается в том, что она посягает на свободу творчества художника. Чернышевский уверен, что «разумная тенденция и истинная свобода творчества взаимно согласуются». Ложная, фальшивая идея часто «является первопричиной художественной неполноценности произведения, созданного даже даровитым мастером... Художественность есть качество не только формы, но и содержания». И в то же время он предостерегает: «Изне, насильственно навязанная художнику, органически не воспринятая им тенденция неизбежно вырождается в дурную тенденциозность». («Современник», 1856, № 2).

Историзм мышления, присущий в высшей степени Чернышевскому в его «Очерках гоголевского периода русской литературы», позволил ему по достоинству определить место и роль

предшествующих и современных реализму явлений в русской и мировой литературе: «Мы не хотим смеяться над романтиками; напротив, помянем их добрым словом; они у нас были в свое время очень полезны; они восстали против закостелости, неподвижной заплесневелости... Если бы им удалось повести литературу по дороге, которая им нравилась, это было бы дурно... Но этого не случилось, и она пошла своей дорогой, не слушаясь их возгласов».

Столь же исторично и его отношение к славянофильской линии общественно-политической мысли в России XIX века. Чернышевский четко обозначил различие между старшими славянофилами и Шевыревым; не приемля их философского идеализма, поэтизации патриархальщины, он вместе с тем сочувственно отзывался о присущей славянофилам «горячей ревности к просвещению и к улучшению русской жизни».

Целостную эстетическую концепцию русского реализма, как она сформировалась в диссертации и «Очерках гоголевского периода...», Чернышевский будет затем развивать в своей литературно-критической деятельности. Его перу принадлежат статьи о творчестве Пушкина, Гоголя, раннего Толстого, рецензии на отдельные произведения Островского, Тургенева, Щедрина. Остановимся на двух, оставивших заметный след в истории русской критики.

Первая книга Л.Н. Толстого дала повод критику «Современника» написать статью, в которой он сразу пророчески определил и своеобразие, и общественное значение творчества начинающего писателя. Он отмечал «поразительное умение этого писателя из аристократов воспроизводить на языке искусства житейские понятия, ценности русских крестьян» и «особый характер психологизма Толстого-художника как описание психического процесса, диалектики души в форме внутреннего монолога». Говоря о достоинствах идейно-содержательного характера этих произведений, Чернышевский подчеркивает «чистоту нравственного чувства» и «повышенный интерес к социально-этическим и нравственным проблемам», к «моральной стороне» явлений действительности (Лев Толстой. Детство и отрочество. Военные рассказы. «Современник», 1856, № 12). Поводом для другой статьи стала повесть И.С. Тургенева «Ася». Герой ее представлен у критика с точки зрения эстетической как обобщенный тип характера, продолжающий в русской литературе линию «лишних людей». А с идейно-содержательной не без доли полемического задора – как такой же обобщенный тип русского либерала (Русский человек на rendez-vous. «Современник», 1858).

Передав в 1856 году отдел критики «Современника» Добролюбову, талантливый критик в дальнейшей журнальной

деятельности отдавал, к сожалению, вплоть до своего ареста, гражданской казни и ссылки в 1862 году, предпочтение статьям на общественно-политические темы, по философии и социологии.

Студент Главного педагогического института **Николай Александрович Добролюбов** (1836–1861) начинал свой путь в литературной критике, сотрудничая в журнале для девиц из благородных семей «Рассвет». На пятом курсе по рекомендации Чернышевского получил от Некрасова приглашение стать штатным сотрудником «Современника», его критического отдела, который он вскоре и возглавил. Первое его выступление в этом журнале – статья «Собеседник любителей русского слова» – было по сути программным. Поскольку двадцатилетний критик поставил в статье проблемы общественной роли искусства, литературы и литературной критики. Он осуждает «библиографическое направление критики», которое «погрязло в мелочах, околелитературных фактах, подменив идейно-художественный анализ произведения объективистским фактологическим комментарием». Такого рода анализ он иронично именуется «мозольным исследованием».

О своей методологии литературно-критической работы, направленной против эмпиризма в эстетической науке и критике, Добролюбов пишет так: «Я всеми силами старался скрыть черную работу, которая положена в основание здания, снять все леса, по которым лазил я во время стройки, потому что почитаю их совершенно излишними украшениями. Я старался представить выводы, результаты, итоги, а не частные счета... я хочу лучше служить для чтения, нежели для справок» («Современник», 1856, № 8) Он принципиально разрабатывал все проблемы эстетики, теории искусства преимущественно в связи с анализом конкретных произведений, других явлений культуры.

К проблеме народности в литературе критик подходит с критерием близости каждого литературного явления народной жизни, интересам народа. Под этим углом зрения он рассматривает и фольклор, подчеркивая, с одной стороны, его познавательную и эстетическую значимость, с другой – вскрывая сложность и противоречивость его содержания, в котором нашли выражение и народные предрассудки, и покорность, и смирение, и мотивы протеста, бунтарства. Добролюбов смотрел на искусство и литературу как на форму выражения национального самосознания. И с иронией пишет о тех «книжных приверженцах литературы», считающих, что она «заправляет историей, изменяет государства, волнует или укрощает народ». Конкретизируя проблему взаимоотношений искусства и действительности, он подчеркивает, что «не жизнь зависит от поэзии», а, наоборот, искусство и литература «слагаются

по жизни». «Не жизнь идет по литературным теориям, а литература изменяется сообразно с направлением жизни» (О степени участия народности в развитии русской литературы. «Современник», 1858, № 2).

В статьях о творчестве А.Н. Островского «Темное царство» и «Луч света в темном царстве» Добролюбов высказывается и по одному из сложных теоретических вопросов искусства – о соотношении мировоззрения художника и его творчества. Пр процитируем его рассуждения из этих статей.

«Наиболее полно реализовать свои потенции дано художнику, чей талант освещен наиболее передовым для своего времени мирозерцанием». На языке Добролюбова, уточним, «мирозерцание художника» означает художественный метод, художественное видение мира. «Иногда художник может и вовсе не дойти до смысла того, что он сам изображает». «Художественное произведение может быть выражением известной идеи не потому, что автор задался этой идеей при его создании, а потому что автора поразили такие факты действительности, из которых эта идея вытекает сама собою».

В этих утверждениях нетрудно увидеть и постановку новых задач критики и ее методологию, правда, в зародыше своих теоретических формулировок, и вообще – мотивацию рождения так называемой «реальной критики», суть которой Добролюбов определил так: «Реальная критика относится к произведению художника так же, как и к явлениям действительной жизни: она изучает их, стараясь определить их собственную норму, собрать их существенные, характерные черты, но вовсе не суетясь из-за того, зачем это овес – не рожь, и уголь – не алмаз» («Темное царство»). Ее главный методологический принцип гласит, что критику «не факты нужно приравнивать к заранее придуманному закону, а самый закон выводить из фактов; в разъяснении противоречивых тенденций жизни надобно следовать за самой жизнью».

«Реальная критика»: а) не навязывает автору своих мнений; б) не отождествляет содержание произведений искусства с намерениями художника; в) сопоставляет это содержание с фактами реальной жизни. Главное ее (и единственное) требование к литературе – жизненная правда, без которой немислимы никакие другие достоинства художественного произведения. Согласно теории «реальной критики», безусловной неправды писатели никогда не выдумывают. «О самых нелепых романах и мелодрамах нельзя сказать, что представляемые в них страсти и пошлости были безусловно ложны, то есть невозможны даже как уродливая случайность. Но неправда подобных романов и мелодрам в том и

состоит, что в них берутся случайные черты действительной жизни, не составляющие ее сущности, ее характерных особенностей».

Недостатки «реальной критики» обусловлены конкретно-историческими условиями, спецификой тогдашней общественной и литературной борьбы. Первый из них – это недооценка значения художественной формы. О значительности произведения она судит по тому, «как глубоко проник взгляд художника в самую сущность явления, как широко он захватил в своих изображениях различные стороны жизни. Только так и можно решить, как велик талант художника». Слишком утилитарное истолкование «пользы» художественных произведений как поводов для обсуждения общественных проблем и вопросов в литературной критике – второй упрек «реальной критике».

Как бы ни смотреть теперь с высоты полутора столетий на литературно-критическое наследие основателя «реальной критики» Добролюбова, нельзя не признать, что он создал своеобразные шедевры этого жанра, и ныне во многом актуальные, представляющие интерес не только для историка критики. А некоторые крайности в оценках, прямолинейность формулировок могут быть «списаны» как издержки полемики в борьбе против эстетствующей критики за наследие Белинского и методологической непоследовательности молодого критика: требования, предъявляемые к реализму своего времени он исторически неправомерно переносит на предшествующие этапы в истории русской литературы.

Поколения шестидесятых–семидесятых годов XIX века запомнили **Дмитрия Ивановича Писарева** (1840–1868) по трем ипостасям его творчества: как горячего и убежденного пропагандиста материализма и реализма, как «разрушителя эстетики» и как «убийцу Пушкина». А во всех трех – как исключительно остроумного, склонного к парадоксам мастера полемики. Рассмотрим и мы в этой последовательности творческое наследие критика.

В статьях «Схоластика XIX века», «Идеализм Платона», «Наша университетская наука», «Физиологические эскизы Молешотта», «Реалисты» и других он доказывал необходимость единства духовной и физической жизни, преодоления разрыва между физическим и умственным трудом, развития гармонического человека, просвещения самых широких народных масс. Он заявил о своей полной солидарности с материализмом Чернышевского в области общественной жизни и в области эстетики. «Ни одна философия в мире не привьется к русскому уму так прочно и так легко, как современный, здоровый и свежий материализм». На материалистическом полюсе у Писарева стояли Аристотель и современные ему философы, социологи, ученые-физиологи

Мошотт, Бюхнер, Фохт, которых Энгельс назвал «разносчиками дешевого материализма». Отказываясь от идеализма, Писарев отказывался и от диалектики, действительного открытия идеалиста Гегеля в области методологии. Понижение философской мысли в русской критике, ее научного, объективного уровня началось с Писарева.

Термин «реализм», широко введенный в публицистику и критику Писаревым, применительно к литературе используется у него лишь отчасти. А.И. Герцен в 1846 году ввел этот термин в качестве синонима понятия «материализм». П.В. Анненков употребил его впервые в литературоведческом значении в 1849 году, но в несколько ограниченном смысле. Писарев применял его главным образом для характеристики некоего типа мышления вообще, проявляющегося больше всего в нравственно-практической деятельности человека. Он излагал теорию «реализма» как кодекс определенного поведения в статьях «Базаров» (1862), «Реалисты» (1864), «Мыслящий пролетариат» (1865). Реалист – это человек, который верит только своему практическому опыту, опирается на очевидные факты, из них делает прямые выводы – вполне в духе позитивизма О. Конта. Реалист отбрасывает от себя все мечтательное, априорное как проявление слабости и даже лицемерия. Он не сворачивает с однажды выбранного пути, действует по убеждению, поэтому готов на самопожертвование – у него слово не расходится с делом. Главная его цель – распространение в народе и в обществе полезных, здравых научных знаний и идей, в особенности современного естествознания.

Писаревский «реализм» – это комплекс качеств личности, составленный из отдельных положений модного тогда философского позитивизма, естественнонаучного материализма, просветительства, общественного альтруизма. Неслучайно молодое поколение шестидесятых воспринимало теорию Писарева как свою практическую программу. Обстоятельно излагая, какими качествами должны обладать «реалисты», Писарев признавался, откуда взяты они: «Я хотел говорить о русском реализме и свел разговор на отрицательное направление в русской литературе». Этот общественно-практический реализм сливался у Писарева, таким образом, с реализмом художественной литературы и был той призмой писаревской «реальной» критики, через которую он рассматривал произведения современных ему писателей.

Разрабатывая «теорию реализма», Писарев очень часто обрушивался на эстетику, что давало основания литературоведам и критикам видеть в нем легкомысленного отрицателя искусства. «Разрушение эстетики» – так дерзко назвал он одну из своих теоретических статей 1865 года. Прислушиваясь к этому обвинению,

мы, люди двадцать первого века, должны учитывать два момента. Во-первых, характерную особенность терминологии (или фразеологии) критика: словом «эстетика» он не однажды пользуется как синонимом понятий «идеализм», «фразерство», «рутина». Во-вторых, полемический контекст, в котором уничижительно звучало слово «эстетика». А беспощадно полемизировал Писарев с теорией «чистого искусства» и заострял свою неприязнь к тем поэтам, которых превозносила эстетическая критика.

Писарев последовательно выступает против всяких попыток превратить искусство вообще и литературу в частности в пустую забаву, оторвать их от действительности, от ее реальных проблем. Он раскрывает антидемократический смысл теорий, проповедующих «чистое», «бесцельное» творчество, выступает против «искусства для немногих понимающих»: «Что за искусство, которого произведениями могут наслаждаться только немногие специалисты? ... Если наука и искусство разъединяют людей, если они кладут основание кастам, так и Бог с ними, мы их знать не хотим» (Схоластика XIX века. «Современник», 1861).

Писарев требует от писателя ясного понимания того, что способствует дальнейшему развитию общества, а что тормозит его, а также сознательного служения общественным интересам. В этом смысле он, прежде всего, и говорит о пользе, которую должна приносить литература, в статьях «Цветы невинного юмора», «Промыслы незрелой мысли», «Мотивы русской драмы», «Прогулка по садам российской словесности», «Посмотрим!».

Эти слова о «пользе» не раз давали повод к обвинению его в грубом утилитаризме, игнорирующем специфику литературы. Отвечая на эти обвинения, критик писал: «Слово «польза» мы принимаем совсем не в том узком смысле, в каком его навязывают нам наши литературные антагонисты. Мы вовсе не говорим поэту «шей сапоги»; но мы требуем непременно, чтобы поэт, как поэт, приносил в своей специальности «действительную пользу» («Реалисты»). Считаю необходимым обратить ваше внимание на эволюцию эстетических взглядов Писарева. Еще в «Схоластике XIX века» (а это 1861 год) он скептически относился к спору между сторонниками «чистого искусства» и «реальной критики», склонен был видеть в стремлении Добролюбова «наталкивать художника на какую-нибудь задачу» посягательство на личную свободу художника как творца: «Действительно замечательный поэт откликнется на интересы общества не по долгу гражданина, а по естественной отзывчивости». А в «Реалистах» (год 1864-й) он однозначно оставляет выбор за самим поэтом: «Поэт – или титан, потрясающий горы векового зла, или же козявка, копающаяся в цветочной пыли.

Середины нет». Резкое и безоговорочное утверждение, но продиктовано оно убеждением в великом общественном значении литературы.

Но в некоторых общих вопросах эстетики Писарев не смог удержаться на уровне идей Чернышевского, изложенных им в диссертации об эстетическом отношении искусства к действительности. Она была переиздана в 1865 году, что и стало непосредственным поводом для статьи «Разрушение эстетики». Для Чернышевского эстетика была не наукой о прекрасном, а «теорией искусства, системой общих принципов искусства вообще и поэзии в особенности; центральный вопрос этой теории – вопрос об отношениях искусства к действительности». Писарев акцентировал в эстетике внимание на вопросе об индивидуальных вкусах и поэтому не видел здесь возможности открыть какие-то общие закономерности – дескать, о вкусах не спорят. Это во-первых.

Во-вторых. Рассматривая эстетику как общую теорию искусства, Чернышевский считал ее самостоятельной наукой, имеющей важное общественное значение. Писарев, напротив, заявлял, что «эстетика имеет разумное право существовать только в том случае, если прекрасное имеет какое-нибудь самостоятельное значение, не зависимое от бесконечного разнообразия личных вкусов. И если прекрасно только то, что нравится нам, если все разнообразнейшие понятия о красоте оказываются одинаково законными, тогда эстетика рассыпается в прах».

Ошибочно сводя эстетику, как науку о прекрасном, к вопросу о вкусах, Писарев сделал свой шокирующий всех и донныне вывод, что эстетика, как наука, становится такою же нелепостью как была бы, например, наука о любви, что эстетика будто бы «исчезает в физиологии и гигиене».

Как слабое оправдание столь размахистым рассуждениям молодого критика в общих эстетических вопросах отметим следующее: в оценке конкретных произведений литературы он оказывался на большей теоретической высоте. Все преувеличения и ошибки в решении теоретических вопросов словно бы искупаются гениальным истолкованием характеров новых героев в произведениях Пушкина, Гончарова, Островского, Щедрина, Тургенева, Чернышевского. Обычно свойственное Писареву некоторое пренебрежение к художественной стороне анализируемых произведений здесь нисколько не вредило делу. В статье «Мыслящий пролетариат» о художественности он высказался достаточно убедительно, когда писал, что роман Чернышевского «Что делать?» особенный: «он действует на общество новой концепцией свободного труда и жизни людей, ее исповедующих». Она «делала праздными все

заботы о художественной форме в обычном смысле слова». В Чернышевском-беллетристе Писарев видел блестящее подтверждение своего тезиса, что «всякий умный человек, которому есть что сказать обществу, может сделаться писателем».

Ориентируясь на образы Базарова и Рахметова, Писарев безоговорочно вел отсчет качеств прогрессивности и регрессивности при оценке того или иного образа русской литературы. Никто из критиков так не работал над типологией характеров, как Писарев. Он умел это делать артистично, бойко и остроумно. Генеалогия героев времени у него выстраивалась следующим образом: Чацкий – Печорин – Бельтов – Рудин – Базаров – Лопухов – Кирсанов – Рахметов. Онегин выпадал из генеалогии как натура «слишком прозаическая», Штольц – это подделка, «деревянная кукла», Раскольников – попытка Достоевского дискредитировать героя времени, он ничего общего не имеет с современными нигилистами, т.е. реалистами».

В 1865 году Писарев публикует две статьи, объединенные под общим названием «Пушкин и Белинский». В них он дает развернутую переоценку творчества поэта с точки зрения «реальной критики». Статьи были задуманы как полемически заостренные против проповедников «чистого искусства», взявших в качестве аргументов творчество Пушкина, которое, по их мнению, являет собою образец «чистой поэзии», далекой от злобы дня. Они противопоставляли Пушкина Гоголю; Писарев, встав на защиту «гоголевского направления», естественно, осудил поэта как представителя противоположного направления. Отсюда почти шаржированные характеристики, данные критиком пушкинским героям. Онегин у него – пустой щеголь, фразер и избалованный барин; Татьяна – кисейная барышня с глупыми мечтами, предрассудками и мещанской манерой выражения. Такая же «ироническая перелицовка» и многих поэтических страниц Пушкина, предпринятая в полемическом задоре, реализована в этих статьях. В них видны не только глубоко ошибочная, потому что неисторическая, оценка Пушкина, но и недоверие к Белинскому, который высоко, как никто другой до него да и после, оценил все творчество поэта в своих одиннадцати статьях. В целом полемически заряженные статьи Писарева представляют серьезный шаг назад в истории русской литературной критики в сравнении с Белинским, Чернышевским и Добролюбовым. При своем появлении они вызвали самую противоречивую реакцию: одних они увлекали парадоксальными оценками и выводами, других – отталкивали как проявление глумления над творчеством великого национального поэта. Родилась такая эпиграмма, бывшая тогда в ходу: «Явился Писарев Дантесом // И вновь поэта расстрелял».

С высоты века сегодняшнего мы можем объяснить подобную эстетическую глухоту несомненно талантливому критику его полемической установкой, дерзостью молодости и презрением к «гегельянщине», когда вместе с идеалистическими абстракциями немецкого философа он отбрасывал, следуя входившему в моду позитивизму О. Конта, и его действительное достижение – диалектику. Но понять – не значит принять; Писарев вошел в историю русской критики еще и своей ревизией эстетики реалистического направления, основы которой были заложены Белинским, Чернышевским и Добролюбовым.

Дальнейшая эволюция «реальной критики» Добролюбова к утилитаризму достигла своего апогея, а плоды «разрушения эстетики» Писаревым созрели полностью в литературно-критической деятельности **Николая Васильевича Шелгунова** (1824–1891). Под его пером это уже не литературная, а «**публицистическая критика**», непревзойденным мастером которой его называют исследователи Б. Есин, М. Пеунова, П. Лященко.

Как литературный критик Шелгунов методологически придерживался материалистической эстетики Чернышевского; но сам он считал, что нужно идти дальше, и практически нигде в своих литературно-критических работах к эстетическим критериям не обращается. В его программных статьях «Русские идеалы, герои и типы», «Люди сороковых и шестидесятых годов», «Народный реализм в литературе», опубликованных в журнале «Дело», прямо заявлено о поддержке реалистического искусства, чьи творческие принципы разработаны Белинским, Чернышевским, Добролюбовым. Необходимо подчеркнуть, что для Шелгунова понятия «классицизм», «сентиментализм», «романтизм» и «реализм» – скорее мировоззренческие, чем творческие. «Не силой поэтического творчества определяется размер таланта, а силой воодушевляющей его мысли, силой его социальной, прогрессивной полезности». Отсюда его непримиримость к авторам реакционных взглядов или казавшимся ему таковыми; отсюда его понимание роли литературной критики, чья истинная задача состоит в том, «чтобы спасти читателя от губительного обаяния формы, показать, что у позолоченного ореха гнилое ядро» («Люди сороковых и шестидесятых годов»). В своем идейном максимализме он, естественно, не мог избежать крайностей в противопоставлении содержания и формы, «художественности» и правды жизни, просчетов в оценке ряда авторов и их произведений. Приведем несколько примеров не только подобной предвзятости в оценках, но и их эволюции к большей объективности.

Шелгунов ставит в вину Пушкину то, что тот якобы «воспитал целое поколение романистов и повествователей, чьи герои отличаются великим общественным, светским и домашним легкомыслием». Причина заполнения романов такими героями – в самих писателях, которые «не умели мыслить». Так писал он в статье 1868 года «Русские идеалы, герои и типы». Чуть позже в рецензии на книгу Герцена «Раздумье» он даст уже иную характеристику поэта. «У всякого поколения есть свои великие учителя; таким был Пушкин для людей тридцатых и сороковых годов». И, словно оправдываясь за свое поколение, добавлял: «Мы развивались не на нем; для нас Пушкин стоял уже в гимназической программе... нам читать его приказывали, им – запрещали».

В связи с пятидесятилетием со дня смерти поэта в 1887 году Шелгунов пишет: «Пушкин для нас великая идея, в нем выразилось наше первое сознание народности, в нем мы находим начало всего нашего литературного развития. Из него мы выводим и Гоголя, и Тургенева, и графа Льва Толстого, и Достоевского, мы ставим его в уровень с величайшими поэтами мира» («Очерки русской жизни»).

Творчество И.С. Тургенева (до романа «Дым») критик, постоянно обращаясь к нему в связи с каждым новым произведением писателя, оценивает в высшей степени положительно. Сначала он для него «поэт голубиной любви» («Русские идеалы, герои и типы», 1868 г.), а уже через год он видит в нем художественного летописца идейных исканий передовой русской интеллигенции: «Мы не имеем никаких оснований сомневаться в верности его наблюдений». Герои Тургенева, считает критик, – «это вечные мученики самых благородных и гуманных стремлений, но в то же время лежебоки, праздные говоруны, мечтатели, идеалисты» («Люди сороковых и шестидесятых годов», 1869 г.).

По поводу «Отцов и детей» критик пишет: «Как полный тип Базаров не закончен. Да ему и нельзя быть законченным. Базаров молодая формирующаяся сила, как бы только готовящаяся отвечать на вопросы дня». Попытки отдельных критиков представить роман как антинигилистический Шелгунов комментирует в том духе, что «не Базаров, а базаровщина явилась злом, и шутовская копия заслонила в общественном мнении все хорошие стороны нового типа... Правда, намеченная в Базарове, живет и не умрет». Шелгунов считает, что роман «Накануне» – это «начало конца и Тургенев идет назад». И если еще в Инсарове и Базарове он видел какие-то позитивные стороны и говорил об этих романах доброжелательно, то «Дым» и «Новь» безоговорочно отвергает. В статье с некрологическим названием «Тяжелая утрата» (1869), целиком посвященной творчеству Тургенева, критик акцентирует мысль, что лучший период в

деятельности писателя закончился: «Самый могучий либеральный представитель эпохи 40-х годов, г. Тургенев кончил свою литературную деятельность». И это написано о здравствующем писателе.

Все заслуги Писемского-реалиста, автора повестей «Тюфяк» и «Богатый жених», романа «Тысяча душ», очерков из крестьянского быта, отмеченные еще Добролюбовым, Шелгунов перечеркивает, как только писатель опубликовал два антинигилистических романа – «Взбаламученное море» (1863) и «Люди сороковых годов» (1869). «Реализм Писемского, – пишет он, – это какая-то бессердечная, беспощадная инквизиционная сила, отталкивающая от него читателя». Писемский годится лишь для объективных изображений мелочей – мелочей скверных, мучительных, тупых; талант его очень маленький, а кругозор его очень узкий... Он даже и близко не сумел подойти к пониманию времени, которое взялся рисовать» («Глухая пора», 1870).

К антинигилистической литературе, наряду с Писемским и Лесковым, критик относил и роман Гончарова «Обрыв» (за Марка Волохова), а на этом основании исключал автора из «передового полка Белинского», т.е. из круга писателей-реалистов. Вопреки даже мнению Добролюбова, чьим преемником считал себя. Не сошелся он с учителем и в оценке творчества А.Н. Островского, считая великого драматурга всего лишь «искусным фотографом отживших типов». «Темное царство» принадлежит не Островскому, а Добролюбову... Добролюбов, взобравшись на гору, тащил к себе Островского, и многим показалось, что сам Островский стоит на добролюбовской высоте... Его реализм стихийный, не освящен прогрессивной мыслью» («Бессилие творческой мысли», 1875).

В связи с выходом отдельным изданием романа «Война и мир» Шелгунов пишет статью «Философия застоя» (1870). Наряду с односторонней, во многом упрощенной интерпретацией основных персонажей, следует признать, что в ней критик одним из первых обратил внимание на авторскую философию истории, с которой он, естественно, не соглашается. К роману «Анна Каренина» отрицательно отнесся он на том основании, что в моменты, «когда общественная мысль и общественное мнение направлены на разрешение общих вопросов, писатель, выступающий с любовным романом («как бы ни был хорош этот роман», – оговаривается, правда, критик), успеха иметь не будет... Не эти вопросы нам нужны, и не разрешением амурных интересов занята теперь русская мысль» («Заметки о русских литературных идеалах», 1878). Однако Толстой-публицист импонировал Шелгунову, хоть он и спорит с его учением очень страстно.

В статьях 70-х годов Шелгунов очень сдержанно, порою иронично относился и к творчеству Салтыкова-Щедрина, вопреки оценкам своих учителей Чернышевского и Добролюбова. «Русская сатира благодушествует своим собственным смехом и не стоит несколько выше того общества, обличить которое явилась» («Русская сатира», 1874). Правда, он писал это, не называя имени сатирика. В другой статье, признавая талант Салтыкова-Щедрина, он в то же время выговаривает ему: «Не таланта недостает ему..., нет. Недостает ясной мысли, стройного и последовательного мирозерцания, которые бы дали содержание его сатире» («Горький смех – не легкий смех», 1876). И лишь после смерти сатирика Шелгунов без всяких оговорок признал его заслуги: «Салтыков обращался к совести общественного сознания... Никто так не преследовал ограниченности мысли и чувств, как Салтыков, и никто так не раздражал его, как глуповцы разных цветов, видов и положений. Салтыков был истинный мудрец, которому были ясны все тончайшие нити и пружины личных и общественных отношений».

Крайним выражением утилитаристского подхода к литературе и литературной критике являются статьи Шелгунова «Нехудожественный роман» и «Иллюзии критического оптимизма» (обе – 1875 года). Две цитаты из них могут служить ключом к пониманию крайностей в его отрицании эстетики и дадут вам представление о мотивации его активной работы на литературно-критическом поприще. «За беллетристкой и романом мы не признаем особенной силы не только у нас, но даже в Западной Европе». В данных условиях ничтожна и роль критики: «...возможна лишь критика чисто художественная, ограничивающаяся только эстетическими задачами». А в таком случае она будет «любительской» литературой.

## ЛИТЕРАТУРА

- Белинский В.Г. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1948.
- Добролюбов Н.А. Собрание сочинений в 3 т. – М., 1986
- Егоров Б.Ф. Очерки по истории русской литературной критики: учебное пособие. – Л.: 1973.
- Егоров Б.Ф. О мастерстве литературной критики. Жанры. Композиция. Стилль. – М., 1980
- История русской литературной критики / под ред. В.В. Придорова. – М., 2002.
- Кулешов В.И. История русской критики XVIII – начала XIX века. – М., 1992.
- Карамзин Н.М. Сочинения: в 2 т. – Л., 1984. – Т. 2.
- Киреевский И.В. Критика и эстетика. – М., 1979.
- Кузнецов Ф.Ф. Круг Писарева. – М., 1990.
- Ланщиков А.П. Н.Г. Чернышевский. – М., 1987.
- Лобанов М.П. Островский. – М., 1989.
- Литературная критика 1800–1820-х годов. – М., 1980.
- Литературно-критические работы декабристов. – М., 1978.
- Недзвецкий В.А., Зыкова Г.В. Русская литературная критика XVIII–XIX веков. – М.: Аспект Пресс, 2008.
- Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система // «Вопросы литературы». – 1982, № 11.
- Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. – М., 1972.
- Писарев Д.И. Сочинения: в 4 т. – М., 1956. – Т. 3.
- Русская критика от Карамзина до Белинского. – М., 1981.
- Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. – В 2 т. – М.: «Искусство», 1974.
- Чернышевский Н.Г. Литературная критика: в 2 т. – М., 1981.
- Смирнов А.А. Литературная теория русского классицизма. – М., 1981.
- Якушин Н.И., Овчинникова Л.В. Русская литературная критика XVIII – начала XIX века. – М., 2005.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что обеспечивает литературной критике объективность оценок?
2. Каковы основные жанры литературной критики?
3. Краткая характеристика методологических школ в литературоведении XIX–XX веков и их роли в развитии литературной критики.
4. По каким критериям оценивал литературные произведения Н.И. Новиков?
5. В чем особенности литературно-критических статей Н.М. Карамзина?
6. В чем оригинальность А.Ф. Мерзлякова как литературного критика?
7. Какова цель литературно-критической деятельности первых русских романтиков?
8. Первопроходцами какого рода критики являются С.П. Шевырев и И.В. Киреевский?
9. В чем, по Н.И. Надеждину, состоит разница между классическим и романтическим искусством?
10. В чем заключается оригинальность оценок Надеждиным «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова»?
11. В каком жанре, какие теоретические вопросы литературоведения разрабатывал В.Г. Белинский в «Отечественных записках»?
12. В чем вы видите историко-литературное и теоретическое значение статей Белинского о творчестве А.С. Пушкина?
13. Как сформулированы Белинским в статье «Речь о критике» ее задачи?
14. Какие теоретические вопросы эстетики разработаны в диссертации Н.Г. Чернышевского?
15. Каковы достоинства и недостатки «реальной критики» Н.А. Добролюбова?
16. В чем смысл и суть эволюции «реальной критики» в литературно-критической деятельности Д.И. Писарева и Н.В. Шелгунова?

Учебное издание

**ЗДОЛЬНИКОВ** Виктор Викторович

**«ДВИЖЕНИЕ» ЭСТЕТИКИ И ЕЕ РЕАБИЛИТАЦИЯ**  
(очерк русской литературной критики XVIII – первой половины XIX века)

Методические рекомендации

Технический редактор

*Г.В. Разбоева*

Корректор

*Ф.И. Сивко*

Компьютерный дизайн

*Е.В. Малнач*

Подписано в печать . Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 2,90. Уч.-изд. 3,60. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования

«Витебский государственный университет им. П.М. Машерова».

ЛИ № 02330 / 0494385 от 16.03.2009

Отпечатано на ризографе учреждения образования

«Витебский государственный университет им. П.М. Машерова».  
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

Репозиторий ВГУ